



**Mostovi**  
**Časopis za prevodnu književnost**  
**Broj 143–144**  
**jul–decembar 2008.**  
**sveska 2**

Izdavač:  
Udruženje književnih  
prevodilaca Srbije  
Francuska 7  
11000 Beograd  
tel/fax 26-27-493  
Sekretar redakcije: Mirna Uzelac  
e-mail: mostovibg@eunet.rs

Redakcija:  
Arpad Vicko  
Drinka Gojković (glavni urednik)  
Vladislava Gordić-Petković

Oblikovanje: ŠKART  
Prelom: studio Čavka (Nebojša Čović)  
Lektura i korektura: Zorica Galonja  
Kompjuterska priprema: Radovan Galonja  
Štampa: „Zuhra”, Beograd  
Tiraž: 500  
Rukopisi se ne vraćaju  
Broj 143–144 ulazi u štampu 1. februara 2009.



**SADRŽAJ****— Ukrštanja***Darija Tundža*

Svetski Nigerijci

– *preveo s engleskog Igor Cvijanović* ..... 5**— Svet književnosti***Eni Pru*

U čabru

– *preveo s engleskog Alen Bešić* ..... 16**Savremena ukrajinska proza**– *izabrao i preveo Jaroslav Kobilj**Julijan Tamaš*

U znaku Erazma, beleška o savremenom trenutku ukrajinske proze . . . 40

*Oksana Zabuško*

Terenska istraživanja ukrajinskog seksa ..... 44

*Oleksandar Irvanec*

Rivne/Rovno (Zid) ..... 51

*Marija Matios*

Slatka Darusja ..... 57

**— Problemi prevođenja***Ulrih Šulc-Bušhaus*

Prevođenje i stvaranje kanona

– *prevela s nemačkog Aleksandra Bajazetov* ..... 67*Mira Lalić*Prevođenje Gogoljevih *Mrtvih duša*. Neka pitanja istorizma u prevodilaštvu 81*Janoš Banjai*Istorija i igre sa rečenicom. Dva prevoda romana *Harmonia Caelestis* Petera

Esterhazija ..... 89

*Zoran Paunović*

Dugo umiranje Greama Grina ..... 101

<b>— Čitaoci i knjige</b>	
<i>Ljiljana Šop</i> Decenija Orhana Pamuka .....	107
<i>Alisa Stojanović</i> Zvezda <i>Persepolisa</i> .....	114
<i>Zorica Jevremović-Munitić</i> Audiovizija, o da .....	117
<i>Zoran Minderović</i> Prevod – uzalud? <i>Le latin ou l'empire du signe u engleskom prevodu</i> ..	120
<i>Mihajlo Pantić</i> Đavo, berzanski službenik .....	125
<i>Vladislava Gordić-Petković</i> Alegorija (p)o Alenu .....	129
<b>— Esej Mostova</b>	
<i>Artur Šlezindžer</i> Istorija i nacionalna glupost – preveo s engleskog <i>Predrag Milidrag</i> .....	132
<i>Franc Mon</i> Grananja jezika neprestano se umnožavaju – prevela s nemačkog <i>Maja Matić</i> .....	138
<b>— Drama</b>	
<i>Marius fon Majenburg</i> Kamen – prevela s nemačkog <i>Drinka Gojković</i> .....	145
<b>— Hronika UKPS</b> .....	181
<b>— Prevodioci Mostova</b> .....	187

— Eni Pru

## — U čabru

*Preveo s engleskog Alen Bešić*

Majka joj je bila prava lepotica i nevaljalica, Dakota je to slušala otkad je počela da razabire reči. Pričalo se kako je Šajna Lister, akvamarinskih očiju i sa uvojcima svetlokestenjaste boje poput kore vodene breze, pobedila na svim dečjim takmičenjima u lepoti, a zatim se prometnula u srednjoškolsku drolju, zatrudnela u petnaestoj i klisnula u svom bolničkom ogrtaču dan nakon što je rodila Dakotu, išunjavši se niz pomoćne stepenice porodilišta do ulice, gde ju je pokupio jedan od njenih laskavih pajtaša i odjezdila na zapad, ka Los Anđelesu. Beše to upravo onoga dana kada se televizijski propovednik Džim Baker, razotkriveni preljubnik koji je priznao počinjene nepodopštine, povukao iz svoje zlatne koke – emisije “Slavite Gospoda”, i čiju je propast oplakivala Bonita Lister, Šajnina majka. Bonitin muž Verl okrivljivao je televiziju za Šajninu raspusnost i mržnju prema ranču.

“Videla je na te-veu da je u redu, pa je i sama to uradila”, kazao je. Hteo je da se otarasi aparata, ali Bonita je rekla da je kasno sad mrtvog konja potkivati.

Verl i Bonita Lister bili su u kasnim tridesetim kada su zaglavili sa bebom. Da je barem dečak, procedio je Verl preko svoje krdže, mogao bi da pomogne oko kuće kad poraste. I da nasledi ranč, beše prečutni završetak rečenice. Verl je nazvao Dakotu po svojoj prababi farmerki, rođenoj u istoimenoj oblasti, koja se udala, ostala udovica i udala se po drugi put tek pošto je, ostvarivši pravo na zemlju, dobila u ruke tapiju na vlastito ime. U vreme kada je korota za mužem obično trajala dve do tri godine, a za ženom tri meseca, ona je crninu nosila uvredljivih šest nedelja, nakon čega se latila potraživanja prava na farmu. Verl je čuvao fotografiju na kojoj je bila prikazana sa tapijom, ispred svoje uredne brvnare, sa čupavim belim psom priljubljenim uz kariranu suknju. Jednu ruku je skrivala iza leđa, i Verl je govorio da je to zato što je pušila lulu. Dakota je bila gotovo ubedena da vidi pramičak dima kako se izvija, ali Bonita je kazala da je to samo vetar uskovitlao prašinu. Od tog pionirskog doba, zemlja je isparcelisana i ispošćena, preplavljena stokom, rudnicima uglja, izvorima nafte, gasnim bušotinama, premrežena cevovodima. Put do ranča zvao se Šesnaest milja, mada niko nije bio siguran na šta se ta udaljenost odnosila.

Izblajhana plavuša Bonita (njen pradeda bio je Indijanac, i crnu kosu nosila je u genima) rano je postala baba. Odrasla i vaspitana na ranču, gledala je na unuče kao na teškoću sa kojom će moći da se nosi. Navikla se na težački nezahvalan rad, smatrajući ga ispravnim i dobrim, ali nije znala kako će sad



bez podsticaja i ohrabrenja Džima Bakera. Prvo, šantavi muž, beskrajno dirinčenje i (ponekad usiljena) duhovitost koja se od žene očekuje, zatim nevaljala kćerka, a onda još i briga o bebi te nevaljalice. Verl Lister beše već dovoljno teško breme. On nije mogao sam da upravlja rančom, i često su morali da mole komšije za ispomoć. Naravno, bila je to posledica njegove neobuzdane mladosti, aktivno se bavio rodeom, jahač bez sedla koji je pretrpeo padove, hiperekstenzije i prelome koji su, kako je stario, prerasli u artritis i bolove. Izgažen, polomio je karlicu i noge, pa je sada hodao poput kakvog gajdaša. Nije mogla da ga krivi za davne ozlede, i pamtela ga je kao mladića kovrdžave kose i prelepih očiju, ustobočenog na konju. Ali čovek, smatrala je ona, mora da istrpi bol, da stisne zube i ne kuka po čitav dan. I ona je imala artritis u levom kolenu, ali podnosila je to ćutke.

Prava je zagonetka gde su nestali svi sposobni radnici tokom osamdesetih. Za vreme naglog energetskog razvoja, naftne kompanije su pokupile momke iz Vajominga, ponudivši im visoke plate koje niko drugi, pa ni Vajat Meč, najbogatiji rančer u državi, nije mogao da isplati. Čak i posle njihovog kraha, još uvek se nisu mogli naći nadničari za ranč. “Čovek bi pomislio”, kazao je Verl, “da će se, nakon što se tolike naftne kompanije zatvaraju, na svakom ćošku naći po pedeset momaka u potrazi za poslom”. Ali iskusivši dobru zaradu u naftnoj industriji, radnici su se otisnuli za dolarom izvan Vajominga.

Verl je nikakav rančer, rekao je Vajat Meč, zverajući svojim sivkastim očima kroz naočare sa zlatnim okvirom i staklima koja su tammela na suncu, i to ne stoga što je Verlove pašnjake zatrla stoka, već zato što su ograde bile porušene, kapije razvaljene, kanapi za povezivanje žita razbacani posvuda, a poljoprivredne mašine rdale po njivama. U jednom od kanala za navodnjavanje ležao je stari sedan razjapljene haube. Neispravni električni šporet počivao je na prednjoj verandi. Listerove krave tumarale su po drumu, stalno su im se događale neke nesreće – davile bi se u potoku za vreme prolećnih bujica, zaglibile bi se u živo blato koje bi se stvorilo niotkuda.

Najgore je bilo u proleće, vreme se menjalo iz mećave u saharску žegu. Jedne večeri dok je napolju vejavao sneg, a Dakota postavljala sto za večeru, Verl reče kako se krava koja je pokušala da se uspne uz strmu, vlažnu obalu, očigledno okliznula i suljnula na leđa u jarak.

“Imô sam sreće danas. Prokleta krava je prdnula u ćabar, smandrljala se u jarak pre nekol’ko dana. Već je bila otegnula papke, kad sam je našô”, rekao je začuđujuće zadovoljno, škiljeći kroz sede trepavice i žmirkajući istim onakvim akvamarinskim očima kakve je imala svojeglava Šajna.

“Ne bi baš svako to nazvao srećom”, umorno reče Bonita. Prišla je do sudopera, prekoračivši Bama, Verlovog matorog ovčara osakaćenog kravljim udarcima, i krenula da riba jedini lonac u kojem je odjednom mogla da skuva veću količinu krompira, lonac koji je prala i koristila nekoliko puta na dan.

“Ali jeste, u neku ruku.”

Nije mogla dokonati kako, čak i da je imala vremena. Verlu su se takve stvari redovno dešavale. Svake jeseni išao je u državnu šumu da seče drva, i ona je



znala da će se jednoga dana svojom razdrndanom motornom testerom iseći namrtvo. Gotovo da je i priželjkivala da mu se to dogodi.

Kod Verna Listera sve je zavisilo od sreće, a u životu ga je malo puta poslužila. Još kao dečak potajno je snevao da postane harizmatični radijski voditelj, da ugošćuje pevače, čita vesti, najavljuje pesme, saopštava vremensku prognozu. Tu mu je ambiciju pobudio mali, jeftini radio-aparat koji je zaradio prodajući balsam od ružinih pupoljaka, jašući od ranča do ranča na staroj kobili. Ležeći noću u postelji, zašuškao bi ga ispod pokrivača i, smanjivši ton, slušao milozvučni glas Pola Kalindžera u programu emitovanom sa moćnog prekograničnog predajnika,<sup>1</sup> oglase usamljenih srdaca, reklame za tonike i eliksire, jodlovanje kauboja i, nešto kasnije, kao tinejdžer, Vulfmena Džeka, njegove skandalozne lascivnosti, dahtanje i zavijanje. Ipak, nikada nije pozeleo da bude poput Vulfmena Džeka. Njegov ideal beše Kalindžer.

Nije znao na koji način da se ubaci na radio, pa je ta namera zgasnula kako se navikao da radi na vlastitom ranču. Iz zabave je jahao divlje konje, što je i uzrokovalo njegove sadašnje nevolje. I dalje je u svom kamionetu stalno držao upaljen radio, u svakoj prostoriji u kući imao je po jedan aparat, uprkos tome što je u toj oblasti prijem bio slab. Ali današnje stanice bile su tek bleđa imitacija onih starih prekograničnih stanica njegove mladosti. Kada je, sedamdesetih godina, NPR<sup>2</sup> počeo sa emitovanjem u Vajomingu, on ga je smatrao dosadnim i pozerajskim.

Dok je odrastao, Vajat Meč je imao sve moguće pogodnosti. Imao je dobre konje od malih nogu, putovanja u inostranstvo, čizme ručne izrade. Pohađao je Istočnu pripremnu školu, a potom Univerzitet Pensilvanija. Pošto je diplomirao, vratio se u Vajoming sa nekolikim idejama za poboljšanje poljoprivredne proizvodnje i prerano je pokušao da se ubaci u zakonodavna tela, u vreme kada su se za političke vođe radije birali konzervativni, čuvarni rančeri, nego bogataši rasipnici, kako je zavidno stanovništvo redovno etiketiralo njegovog oca zbog privatnog terena za golf. Vremenom se prometnuo u zaguljenog arhikonzervativca uskih pogleda. Nakon kratkotrajnog mladalačkog koketovanja sa zaludnim idejama kojim su ga zadobili profesori sa Istoka, u potpunosti se posvetio očuvanju romantične baštine ranča devetnaestog veka, zlatnog doba Vajominga. Bio je irskog porekla, bledunjavi ten postao mu je spečen suncem, a rida kosa svetački bela. Njegov ponos i dika

- 
- 1 Tzv. „border blasters“ su bile licencirane komercijalne radio-stanice koje su sa teritorije Meksika uz samu američku granicu, od 40-ih do 70-ih godina prošlog stoleća, zahvaljujući izuzetno snažnim predajnicima, emitovale program na engleskom jeziku, pokrivajući veliki deo teritorije SAD i nadjačavajući signal domaćih stanica na kratkim i srednjim talasima. 9. novembra 1972. Meksiko i SAD su u Vašingtonu potpisali sporazum kojim je regulisano emitovanje na kratkotalasnim frekvencijama. – (*Prim. prev.*)
  - 2 *National Public Radio* – Javni državni radio, prvi nekomercijalni, satelitski radio-sistem na svetu, koji opslužuje preko 540 radio-stanica u SAD. Počeo je sa emitovanjem 19. aprila 1971. godine. – (*Prim. prev.*)



beše plavi neonski natpis – “Ranč Meč” – ponad kapije koja je bila toliko velika da je komotno mogla da posluži kao tori<sup>3</sup> kakvog šintoističkog hrama. Nakon dugogodišnjih pokušaja, konačno je uspeo da se kandiduje u državnu upravu. Lokalno stanovništvo se naviklo da vidi njegov prašnjavi silverado kako zakrčuje drum, obilazi ih zdesna i zasipa kišom šljunka.

U svemu što bi rekao osećao se tračak nadmoći, čak i u beznačajnim opaskama o vremenu. Meč kao da je stavljao do znanja da se mećave, oluje, poledica na putevima i teški građ tiču drugih ljudi; on se kretao u ozračju drugačijeg, posebnog vremena. Onomad, kada je pokušavao da se domogne zakonodavne vlasti, oslanjajući se na svoje radikalne ideje, jedan ugledni stariji rančer pozvao ga je u stranu i rekao mu, naglašavajući svaku reč, da je Vajoming dobar *upravo ovakav kakav jeste*. Vremenom se i sam uverio u istinitost te tvrdnje.

Njegov politički rejting skočio je pošto se oženio Debrom Gejl Sančli, rančerkom iz Vajominga, marljivom radnicom koja se odlikovala izdržljivošću, nosila pantalone od negužvajućeg džinsa, čizme i otrcanu nepromočivu jaknu. Prvi Sančli stigao je u Vajoming sa 11. dobrovoljačkom brigadom iz Ohaja da se bori protiv Indijanaca tokom Građanskog rata.

Debra Gejl Sančli Meč bila je blagajnica Mlekarskog udruženja i članica Hrišćanskog ženskog čitalačkog kluba. Debra Gejl nije pročitala više od deset knjiga u životu, ali znala je da ima jednako pravo kao i svi ostali da iznese svoje mišljenje. Nakon što se Vajat razveo od nje kako bi se oženio sa Kerol Šavel, koju je upoznao u Kaliforniji gde se odmarao igrajući golf, Debra Gejl i njen brat Tafi ostali su na ranču kao upravitelji. Meč je bivšoj ženi sagradio kuću na svom posedu, prostu jednospratnicu sa velikom šupom za njenih devet pasa. Isplaćivao joj je nadnicu. Bila je dobar radnik, i on nije želeo da je izgubi.

Dok je Dakota rasla, ranč Listerovih stajao je na klimavim nogama, Bonita je jedva sastavljala kraj s krajem, brinući o novcu i Verlovom zdravlju. Jedini trenutak oduška koji je sebi mogla da priušti beše onda kada bi kleknula pored kreveta da se pomoli, ištući snagu da ne posustane i da joj mužu bude bolje.

“Nemoj da omatoriš pre vremena”, obrecnula se na Verla, koji kao da je jedva čeka starost. Ujutro bi mu trebalo i po pola sata da razgiba udove. Nerviralo ju je što dete, Dakotu, uopšte ne interesuju jahanje i rodeo, i što odbija da pohada sastanke kluba 4-H.<sup>4</sup> Bonita je devojkici stalno iznalazila neke poslove, skupljanje jaja, trebljenje pasulja, ili da pronade gde je provaljena ograda kroz koju krave izlaze napolje. Struganje pregorelog tosta za Verla beše joj jedan od

3 Kapija japanskih šintoističkih hramova koja se sastoji od dve uspravne i dve ukrštene poprečne grede. – (*Prim prev.*)

4 Omladinska organizacija osnovana početkom XX st. u SAD, koja danas deluje u sklopu Ministarstva za poljoprivredu, a čiji je cilj praktično poljoprivredno obrazovanje mladih. 4-H su inicijali reči *Head, Heart, Hands i Health* – um, srce, ruke i zdravlje. – (*Prim prev.*)





najomraženijih zadataka. Verl je zahtevao tost, ali nije hteo da odvoji novac za toster.

“Moja majka je pravila odličan tost u tiganju”, rekao je. “Izvadila bi ga već natopljenog maslacem”. Ali Bonita bi često prepekla tost, zabavljena pečenjem jaja i kroketa, zaboravila bi na hleb koji bi počeo da se dimi. Dakota bi nožem sastrugala ugljenisanu pokoricu u sudoper.

Jednom prilikom, osetivši zapretanu potrebu za naklonošću, Dakota je pokušala da zagrlj Bonitu, koja je gulila krompir iznad sudopera. Bonita ju je oštro odgurnula. Dakota je vršljala po celome ranču, obično bi se pešice zaputila ka strmom obronku obraslom borovima niz koji je tekao potočić, na tlu su posvuda ležale stare, posivele kosti, iz doba kada je ženka pume obitavala u jazbini ispod oborenog stabla. Bonita nikada nije odlazila u šetnju, smatrala je to zaludnim zanemarivanjem obaveza. S proleća bi žigosala stoku zajedno s muškarcima i, pored svega, uspevala da spremi večeru za sve radnike, a za vreme novembarskog otkupa uzjahala bi konja i nadgledala utovar krava u stočne kamione sa stranicama izbušenim poput švajcarskog sira, dok je Verl u šumi sekao drva za zimu. Verl nigde nije išao peške, uvek je bio u svom kamionetu, osim ukoliko nije sedeo u svojoj omiljenoj fotelji sa pokretnim naslonom. Došao bi kući i uzdahnuo. “Pa, imô sam sreće danas”, rekao bi tugaljivo.

Čekala je. Mogla bi da usledi jedna od onih njegovih sporih, okolišnih priča bez konca i kraja; samo bi joj straćila vreme.

“Napunio sam kanister benzina, zašao u šumu, i proklet bio ako se kanister nije sam od sebe prevrnuo i sav benzin se prosuo.”

Da, usledila je. Pripovedao je svojim zloslutnim glasom, glasom donosioca loših vesti. Ona je klimala glavom i strugala šargarepu, narandžasta vlakna frcala su na sve strane. Još uvek je bila u svom crvenom donjem delu pidžame, ali stigla je već da istera junad na istočni pašnjak, zakrpi provaljenu ogradu, pokupi poštu, nahrani jagnjad odbijenu od sise, i sada je spremala ručak. Nije imala vremena da obuče farmerke. Ionako nije planirala da ide do grada.

“Onda sam radio neko vreme, kad mi puče lanac.”

“Baš si imao problema.”

Jednom joj je, deprimiranoj od Verlovog samosažaljivog kukanja, palo na pamet da ga otruje. Ali nisu bili osigurani, i nije znala kako bi se kasnije sama snašla. A opet, nikako nije mogla zaboraviti onu radosnu zimu njihovog udvaranja, dugu ledenu vožnju od ranča u kamionetu sa pokvarenim grejačem kako bi se našli u kafiću “Dve strele”. Cvokoćući zubima, ušla bi sa snegom zavejane ulice u očaravajuće topli i bučni bar, Ras Eftink bi iznova i iznova pritiskao G5 na džuboksu kako bi “Blue Bayoe” svirala bez prestanka, i Verl, snažni zgodni kauboj, nemarno bi joj prišao i povukao je na plesni podijum. Šargarepa je već bila u loncu, i ona poče da guli krompir starinskom ljuštilicom još iz vremena Verlove prababe.

Povisio je glas. “I danas me nije probadalo u grudima kao juče.”



“Aha”. Proprala je krompir i isekla ga na kocke da bi se brže skuvaio.

“Trebalo je da odem do nje, doktorke, sutra ujutru u deset do osam. Sada više nisam siguran. Pošto me danas nije bolelo.”

“Pa, Verle, možda je sreća u pitanju, šta misliš? Da te nije bolelo i da si se naradio.”

Pogleda je ispod oka, pokušavši da proceni da li je sarkastična. “Ma, ne bi’ teo da ostaneš sama ako bi’ ja umro od srčanog udara”, reče prativno.

Ona ne reče ništa.

“Onda bolje da ipak odem.” Ionako je to nameravao da uradi.

Vajat Meč je smatrao da oronulo imanje Verla Listera šteti ugledu vajominskih rančera. Zahvaljivao je Bogu što se Lister ne nalazi uz glavni drum. Često je navodio stih Roberta Frosta: “Kad su dobre ograde, dobre su i komšije”, ne razumevajući pesmu, niti različite namere onih što podižu ograde od kamena i onih koji koriste bodljikavu žicu. Navrzao se na Listera, i bez obzira da li je bila reč o Verlovim radnim navikama, ili tome kako on nikoga ne gleda izravno već u levo oko, ili o Bonitinim pantalonama od plavičaste veštačke svile, Vajat Meč bi od njih napravio dežurne budale. Krave Verla Listera zaista su bile divlje i neobuzdane, jer se o njima retko ko brinuo; patile su od parazita, truljenja papaka, upale vimena, prolapsa i bruha; gađali su ih iz puške i lukom i strelom, saplitala su se o metalne stubiće ograde, jele žicu, kašljale i šmrcale, upadale u vodu i utapale se. Mислеći na Meča, Verl je govorio: “On i njegova klika – te bitange rade sve kako im se prohte.” No, kada bi sreo Meča na stočnoj pijaci ili u prodavnici stočne hrane, osmehnuo bi mu se i srdačno ga pozdravio. A Meč bi uzvratilo: “Kako si, Verle?”

Verl jeste bio kivan na Meča, ali njegovu drugu ženu, Kerol, očima nije mogao videti. Bila je Kalifornijka riđih obrva i crvenosmede kose, oblačila se oskudno i kitila zveckavim narukvicama. Kerol Meč je vrcala od ideja za unapređenje Vajominga: da se za potrebe javnog prevoza vrate vozovi ili uvedu autobuske linije; da se stimuliše doseljavanje crnaca i Azijata radi poboljšanja etničke raznolikosti; da se ulaže u Kodi; da se privuku filmadžije i informatičari. Pročulo se kako je rekla da su ljudi iz Vajominga lenštine. *Lenštine!* Verl se grdno uvredio. Iako se on klonio svakog mogućeg napora, činio je to samo zato što je bio delimično onesposobljen i jer je to bilo opasno za njegovo srce. Čitav svet, osim te kalifornijske kučke, znao je da nigde nema tako skromnih, štedljivih i vrednih ljudi kao u Vajomingu. Rad beše gotovo svetinja, pošten fizički posao koji se obavlja poletno i nesebično, okosnica svakog dana, predstavljao je suštinu vajominskog načina života. Rad i odrešito rvanje sa nedaćama, stav da se u automobilu nije nužno vezivati, jer kad je preša, krećeš iz istih stopa. Ne biti sapet pojasom – u tome se odražavao pionirski duh slobode.

“Ma rekô bi’ ja *njojzi* gde može da nabije te svoje gluposti, ali tak’oj osobi se ništa ne može reći”, kazao je Boniti. “Isuviše je osorna. Badava je gluvom govoriti.”



Jednog dana u prodavnici auto-delova, gde je Kerol Meč svratila da proveri da li je stigla naručena zatamnjujuća folija za bočne prozore njenog restaurisanog “ševija” od pola tone nosivosti iz 1948, načuo je njen razgovor sa Četom Brinom, koji je stajao za pultom. Nosila je kratku plavu suknju, dosegala joj je tik ispod pozamašne zadnjice, i svilenu majičicu koja je otkrivala njene jedre, osunčane grudi.

“Na to se raskršće mora postaviti semafor. Neko će jednom da nastrada.”  
Njene narukvice zazveckale.

“Oduvek je bilo u redu baš tako kako jeste. Valja biti samo malo pažljiviji. Ovde ljudi nikada nisu imali problema s tim.” Brin se na nekoliko sekundi zapilji u njene grudi, zatim odvrati oči, a onda mu pogled opet skliznu na njen dekolte.

“Ovom kraju trebaju novi ljudi”, rekla je.

Verl shvati da ona pod tim nije podrazumevala samo doseljavanje stranaca. Mislila je na razmenu. Za svaku kalifornijsku budalu koju bi dovela, jedan starosedelac bio bi uklonjen. Bio je siguran da je ona već sastavila spisak, i da se tu nalazi i njegovo ime. Brin ne reče ništa, i zato se sada, pomisli Verl, verovatno i sam upisao na tu listu.

“Vajoming je dobar upravo ovakav kakav jeste”, rekao je Verl Boniti. “Dodu ovamo i...”

Za Dakotu je obdanište bilo prepuno otkrića. Već prvoga dana je vaspitačica, gojazna žena u čupavom ružičastom džemperu, pitala decu kad im je rođendan.

“Pravićemo žurku kad god je nekome rođendan”, reče sa lažnim uzbuđenjem. Svako dete je navelo datum, ali Dakota se zbunila. Dečak pored nje reče: “Devetog decembra.”

Vaspitačica pogleda u Dakotu sa očekivanjem.

“Devetog decembra”, prošaputa ona.

“Oh, deco! Jeste li čuli? Dakota je rođena istog dana kao i Bili! Pa to je divno! Pravićemo dvostruku rođendansku žurku! Dvoje dece slave isti rođendan! Imaćemo dve torte!”

Na povratku kući, vozeći se sa Bonitom u kamionetu, ona je upita da li ima rođendan i da li je devetog decembra.

“Pa, naravno. Svako ima rođendan! Tvoj je prvog aprila. Tog dana se drugima priređuju neslane šale. Baš onako kako je tvoja majka priredila nama. Zašto te to interesuje?”

Dakota je objasnila da vaspitačica želi da pravi žurke u školi, sa tortom i igrama. I da ona nije znala kad joj je rođendan. I da ima i pesmica.

“E pa mi nikad nismo držali do rođendana. Ne zamajavamo se takvim budalaštinama. Nije ni čudo što je škola stalno bez novca kad ih troše na torte.”



U školi je opet naučila ono što je već znala; da je drugačija od ostalih, nedostojna prijatelja.

Listerovi su, podižući Dakotu, obavljali svoju dužnost, Bonita joj je za užinu pravila sendviče sa maslacem od kikirikija, slušajući "Morning Glory". Radio je treštao u kupatilu, gde je Verl nad čučavcem muku mučio sa svojim hroničnim zatvorom. Njegov bol u grudima, koji se često premeštao na neke zakučaste unutrašnje organe, gde je damarao i tištao ga, dugo je zbunjivao mladu doktorku iz Indije, koja je pokušavala da se uklopi u seoski život beslovesno prisustvujući lokalnim razbibrigama kao što su takmičenje u ribolovu i mušičarenju, partije pokera i turniri u pikadu.

"Videste li kako je Džimi Mint uhvatio onu ribu za nagradu od tristo dolara?", upitala je Verla kako bi se malo opustio. On je radije u sitna crevca opisivao svoje tegobe, pokazujući prstom kuda mu se selio bol, preko grudi do prepona, zatim ka boku i onda istim putem nazad, sve do grla.

Naposletku je doktorka uputila Verla u Solt Lejk Siti na dodatna ispitivanja. Bonita ga je pratila, pobrinuvši se prethodno da Dakota ostane kod pastora Alfa Krešbija i njegove žene, Marve.

Dakota, koja je tada imala sedam godina, stidljivo je stajala u hodniku dok su Bonita i Marva Krešbi razgovarale. Gospođa Krešbi je pričala emfatičnim tonom kako bi jasno stavila do znanja šta misli. Naduvavala je obraze i širile su joj se nozdrve. Dok je čekala da joj kažu šta da radi, Dakota se zaljubila u zdelu sa bombonama. Jedini komad nameštaja u tom hodniku beše dugački, uski sto. Na njegovoj sjajnoj površini ležali su ključevi od kola gospođe Krešbi. Na drugom kraju nalazio se plavi tanjirić, omanja zdelica u obliku ribe. U njoj je bilo sedam ili osam bombona "Džoli Rančer" sa ukusom lubenice. Oduševio ju je neobičan oblik i boja posude, te nijanse plave boje, od kobaltne do zelenkasto-plavičastih preliva. Gospođa Krešbi je primetila kako opčinjeno zuri i reče joj da se posluži, pomislivši da sirotica verovatno nije često imala prilike da se pogosti bombonama. Pošto je Bonita otišla, ona je još jednom odrešito ponudi.

"Samo *izvoli!* Posluži *se.*"

Dakota uze jednu bombonu i odmota je, ali nije znala gde da baci papirić. Pastorova žena je odvede u kuhinju i pokaza prstom na hromiranu kantu za đubre. Kada je Dakota pokušala da podigne poklopac, ona joj mahnu da se skloni, pritisnu nogom papučicu i poklopac se sam podiže. To, takođe, beše novina. Dakota pocrvene od stida, jer nije znala za papučicu. U kući njenih dede i babe smeće se bacalo u papirnu kesu za namirnice ispod koje su bile podmetnute novine.

Bonita se vratila da je pokupi. Rekla je gospođi Krešbi da su ispitivanja pokazala da su Verlu zglobovi ozbiljno oboleli od artritisa i da ima okoštale čvorove na mestima starih preloma koji su loše zarasli, ali da se po tom pitanju ne može mnogo učiniti. Trebalo bi mu zameniti čitav skelet, a i srce mu je bilo

slabo. Bik ga je u dvadesetoj godini nagazio po grudima i nagnječio mu srce. Rekli su mu da se ne napreže.

“Eno ga kod kuće, upravo se odmara”, kazala je Bonita.

Izlazeći, Dakota rukavom kaputa slučajno okrznu plavu zdelu i obori je sa stola. “Džoli Rančer” bombone prosuše se po podu poput svetlocrvenih oraha.

“Zaboga!”, reče Bonita, sagnuvši se da pokupi krhotine. “Trapava si kao tele.” Gospođa Krešbi, klimajući glavom i isturivši bradu, reče: “Ma nema veze, to je samo stara jeftina zdela”. Ali u njenom tonu se osećalo da je ta posuda bila deo Rojal Vuster servisa. Kad su došle kući, Bonita je dobrano isprašila Dakotu po nogama.

Gospođa Krešbi je imala mikrotalasnu rernu u kojoj je na magičan način podgrevala supu za ručak. Kada je Dakota nekoliko dana kasnije opisivala to čudo Boniti, Verl, koji je prisluškiavao zavaljen u svojoj fotelji u dnevnoj sobi, frknu i povika da što se njega tiče dobrom starom šporetu ništa ne fali. Na taj način je Boniti, koja se zainteresovala za Dakotinu priču, stavio do znanja da se ne nada uzalud mikrotalasnoj rerni.

Mršuljava, svetlije smedesive kose i sivkastih očiju, ali dečačkog nosa i brade, bez tračka živopisne lepote kojom se odlikovala njena majka, povučena i osamljena u školi, Dakota je, smatrali su njeni nastavnici, bila pomalo ograničena.

Kad je išla u četvrti razred, Šeri Meč je donela četvoro mačića u školu. “Poklanjam ih”, rekla je Šeri. “Izaberi koje god hoćeš.”

Dakota je odmah poževela jedno sićušno crno mače sa belim šapama i repićem koji je stajao uspravno. Pomilovala ga je, i ono je počelo da prede.

“Slobodno ga uzmi”, svečano reče Šeri, velikodušna darodavka.

Odnela je mače kući, sakrila ga je ispod džempera, grebalo ju je i koprcalo se, bilo je neverovatno snažno za tako majušno stvorenje. U kuhinji mu je nasula tanjirić mleka. Kinulo je, a onda je stalo pohlepno da pije. Bonita nije ništa rekla, ali njeno lice je govorilo da uopšte nije oduševljena.

“Otkuda ta mačka?”, zahtevao je Verl da zna za večerom.

“Šeri Meč je poklanjala mačiće.”

“Siguran sam da jeste”, reče Verl ljutito. “E pa, ne može da ostane ovde. Od mačaka dobijem astmu. Ima da je vratim tim prokletim Mečovima.” I zgrabi mače, te se krupnim koracima zaputi ka kamionetu.

Sledećeg dana, u školi, Dakota promrmlja Šeri da joj je žao što je njen deda vratio mače. “Rekao je da od mačaka dobije asmru.”

Šeri je pogleda. “Nije ga vratio. Nije svraćao do nas. A šta je to asmra?”

Kad je dospela u tinejdžerske godine, šibanje po nogama je prestalo. Činilo se da je vremenom, ili možda zbog kajanja, Bonita smekšala. Ipak, kad se Dakota



zaoblila, baba i deda počeo da je drže na oku. Nisu joj dozvoljavali da ide ni u čiju kuću, niti da pešači do škole i nazad. O noćnim izlascima nije bilo ni govora, a Bonita joj je rekla da se ne može zabavljati sa momcima, jer upravo se tako i njena majka upropastila. Posvuda uokolo otvarale su se gasne bušotine, i Verl je zagledao niz put da li će možda “EnKana” ili “Britiš Petroleum” doći da ga reše bede.

Zanimalo ju je da sazna nešto o svojoj majci. “Jesi li sačuvala neke njene stvari?”, upitala je Bonitu pošto je krišom ispreturala tavan.

“Ne, nisam. Spalila sam njenu kurvanjsku odeću i glupave postere koje je lepila po zidovima. Mislim da je bila luckasta. Uvek je pravila džumbus ili izvodila neke kerefeke. Nikad ništa nije kuvala, osim jednom kada je skuvala pun lonac pirinča, ulovila pastrmku u ribnjaku, odsekla parče sirove ribe, stavila je na pirinač i *pojela*. Sirovu. Kad se nisam šlogirala. Eto takve stvari je ona radila. Ludorije.”

Dakota, svesna svoje neprivlačnosti, ugađala je svakome, izgarala je za malo naklonosti. Bila je spremna da voli bilo koga. Saš Hicks, mršuljavi dečak većito obučen u kamuflažnu odeću, sa licem i telom koje kao da je bilo izlomljeno, a zatim presloženo, primetio ju je, privukla ga je njena stidljiva čutljivost. Uzvracala mu je dugim, vatrenim pogledima kada je on, kako je mislila, ne bi gledao, i sanjarijama što nikada nisu išle dalje od ošamućujućeg poljupca. Jednoga dana gospodin Luksberi, nastavnik istorije, u pokušaju da svoj omraženi predmet učini interesantnijim, podišao je lokalnom shvatanju “istorije”, zadavši učenicima da napišu esej o odmetnicima Divljeg zapada. Prelistavajući *Enciklopediju odmetnika Zapada* u školskoj biblioteci, Dakota je naišla na fotografiju Bilija Kida. Činilo se kao da je Saš Hicks posmatra sa stranice sa istim onim likujućim smeškom na usnama, nemarnog držanja i prljavih pantalona. Sada je sanjarila kako odjahuje sa Sašom, koji se okreće u sedlu i puca na njihove progonitelje, Verla i Bonitu. U stvarnom životu počeli su da doživljavaju sebe kao par, susretali su se na hodnicima, sedeli zajedno na časovima, razmenjivali beleške. Kod kuće Saša nije spominjala.

Početak završne godine njihove srednje škole, Saš Hicks je doneo odluku. Nije sudio po tome kakva je ona osoba, već je procenio da bi mu mogla biti poslušna služavka koja će mu ugađati i brinuti o njegovim potrebama. Rekao je: “Hajde da se venčamo”, i ona je pristala. Očekivala je da će joj baba i deda poludeti od besa kad čuju novosti. Brzo im ih je saopštila tokom večere. Ali njima je bilo drago.

“Dobro ćeš se slagati sa Sašom”, kazao je Verl srdačno, jer mu je laknulo što će je uskoro skinuti sa grbače.

“Šteta što Šajna nije razmišljala tako, možda bi izbegla nevolju”, promrmljala je Bonita. Njihovo odobravanje beše nešto najbliže pohvali koju su ikada uputili Dakoti.

Napustila je školu nekoliko meseci pre mature. Školska savetnica, gospođa Lenski, srednjih godina i sa tamnoplavim očima naglašenim smeđom olovkom, pokušala je da je ubedi da maturira. “Oh, znam kako se osećaš. Sasvim



razumem da želiš da se udaš, ali, veruj mi, *nikada, nikada* nećeš zažaliti što si završila školu. Ako ti zatreba posao ili se nađeš u kakvoj neprilici...”

Ne, pomislila je Dakota, uopšte ne znaš kako se ja osećam, ne znaš kako je biti u mojoj koži, ali nije rekla ništa. Zaposlila se kao konobarica u svratištu “Big Bob”. Plata je bila mizerna, a bakšiš tek nekoliko novčića, ali zarađivala je dovoljno da Saš i ona iznajme trosoban stan u Elks lodžu.<sup>5</sup>

Oto i Virdžinija Hiks, i Verl i Bonita otišli su s njima kod matičara na njen slobodan dan. Posle kratke ceremonije, svesni da bi to ipak valjalo nekako proslaviti, svratili su do “Big Boba” i seli u separe, okruženi kamiondžijama i radnicima na gasnim bušotinama. Gospodin Kastl, poslovođa, častio ih je pićem i poželeo im sve najbolje. Saš je slistio tri Big Bobera i milkšejk od jednog litra. Dakota je naručila toplu čokoladu sa šlagom. Gospođa Hiks je prosula kolu na svoju suknju boje jorgovana i uzvrpoljila se da što pre stigne kući kako bi je očistila. “Nadam se da neće ostati mrlja”, jadikovala je.

Hiksovi su bili poznati po svojim kartaškim zabavama na kojima se igrala kanasta, a prva nagrada beše jedna od Viktorijinih pita od pekan oraha,<sup>6</sup> pošto je ona bila iz Teksasa i ponosila se njima.

Bonita i Verl su takođe požurili da krenu, jer Verl oseti da mu se onaj stari bol iznova javlja i polako prikrada ka srcu. Niko od njih ne zna kako je to kad imaš ozbiljnih zdravstvenih problema, pomisli Verl, niti kad se budiš ujutru, a ne znaš da li ćeš dočekati večer. Odustao je od odlazaka kliničkim doktorima i priklonio se lokalnom običaju konsultovanja kiropraktičara. Kiropraktičar, debeljko čeličnog stiska, rekao mu je da njegov problem potiče od kičme, i da većinu oboljenja, uključujući i rak, prouzrokuje loša, ukleštena kičma. Verlova kičma, dodao je, jedna je od najgorih koje je ikada video. Verl ustade iz separea, za njim i Bonita, ostavivši svoje zgužvane umašćene salvete na stolu, umesto da ih bace u smeće. Dakota je, usled profesionalne deformacije, počistila za njima i bacila čaše i papirne omotače u kantu za đubre, što su Saš Hiks (i gospodin Kastl) zadovoljno primetili. Niko nije platio hranu, pa je gospodin Kastl rekao Dakoti da će joj odbiti to od sledeće plate.

Saš Hiks je otkrio da se iza njene povučenosti krije žestoka tvrdoglavost. Posle nekoliko nedelja, kada se nisu valjali po novom “super-paf” dušeku, svadali su se zbog svega i svačega.

“Zaboga”, rekao je Hiks, koji je i dalje pohadao školu, kako bi jednog dana postao kompjuterski programer. “Samo sam tražio da mi doneseš pivo i malo čipsa i salse. Neće ti valjda zbog toga otpasti ruka?”

5 *Elks Lodge* je skraćeni naziv za *The Benevolent and Protective Order of Elks*, danas najveće američko bratstvo i društveni klub (osnovan 1868), koji se bavi različitim vidovima humanitarnog rada. Ima preko milion članova i 2100 lokalnih ispostava širom SAD. Članovi moraju da budu punoletni, da su državljan SAD i da veruju u Boga. – (Prim. prev.)

6 Engl. *pecan* (lat. *Carya Illinoensis*), vrsta oraha koji raste u toplijim delovima SAD i Meksiku. – (Prim. prev.)



“Uzmi sam. Od malih nogu mi samo naređuju. Nisam ti ja služavka. Radila sam čitavu smenu i umorna sam. Ti bi *meni* trebalo da doneseš pivo. Ponašaš se kao mušterija. Samo izvoli, razgovaraj sa poslovođom, pa neka me otpusti!” Iznenadila je samu sebe. Odakle li joj samo takva oštrina? Mora da je od njene buntovne, nepoznate majke. A možda i od Bonite, koja je znala biti da bude oštrokonda kada Verl nije bio u blizini.

Hiks je sa žaljenjem uvideo da je grdno pogrešio. A bila je i ravna kao daska. Posle nekoliko meseci njenog jogunastog odbijanja da mu doda alat ili pivo ili da mu skine smrdljive patike, oni su se razišli. Rekao je da mu je svega dosta, ona se složila, ali je napomenula da će zadržati stan, pošto već plaća stanarinu. U žaru međusobnih optužbi i prebacivanja, dogovorili su se da se razvedu. On se vratio kod roditelja i krenuo da banči, da se opija i zabavlja, kako bi proslavio svoju ponovo stečenu slobodu. Kada je pao na maturskom ispitu prijavio se u vojsku, rekavši ocu da će ga vojska obučiti za programera, te da će mu pri tom i platiti. To je bilo još bolje od njegovog prvobitnog plana – zaista bi mogao daleko da dogura. Iskoristio je investicioni dodatak kao polog za kupovinu novog kamioneta, koji će mu čuvati njegovi dok se on ne vrati.

Ali pre nego što je otišao na osnovnu obuku, Dakota je saznala da je trudna.

“O, gospode Bože”, kazala je Bonita. “Drži se Saša Hiksa sada.”

“Zašto? Razvodimo se. Sada sam Dakota Lister. On ide u vojsku. Ja i Saš smo završili.”

“Niste ako ćeš roditi njegovu bebu. Ni izdaleka niste završili. Ima da ga zovneš iz ovih stopa i prekineš tu zavrzlamu od razvoda.”

Dakota ga neće nazvati. Zašto me, htela je da pita Bonitu, ti i Verl niste sprečili da se uopšte i udam za njega? Ali znala je da bi, da su se oni usprotivili, iz inata pobegla sa Sašom.

Meseci su prolazili. Dakota je i dalje radila u “Big Bobu”, živela je u stanu, i sve prostorije imala samo za sebe. Ponekad se obraćala odsutnom Sašu Heksu: “Donesi mi čašu šampanjca, Saš. I sendvič sa ćuretinom. Sa majonezom i kiselim krastavcima. Skokni do prodavnice i kupi mi puding od čokolade. Šta je bilo, maca pojela jezik?” Planirala je da zadrži stan pošto se porodi. Nije razmišljala o tome ko će čuvati bebu dok je ona na poslu.

Jednog dana je gospođa Lenski, školska savetnica, svratila do “Big Boba” i sela u separe. Izvadila je maramicu iz tašne i izduvala nos, zasuzivši pri tom.

“Pa, Dakota. Baš sam se pitala šta se s tobom dešava ovih dana. Vidim da ti i Saš očekujete prinovu. Izvini, mislim da ću se prehladiti.”

“Ja je očekujem. On čak i ne zna. Raskinuli smo. Bili ste u pravu. Bilo bi bolje da sam maturirala. Radila bih nešto bolje od *ovoga*.” Pokaza rukom na separee, odeljak gde izlaze narudžbe iz kuhinje – Adama i Evu na splavu, kolomast, “Majk i Ajk” bombone, i “Big Bobov” superhamburger, u kuhinji poznat kao “bomba”.

“Mogla si i gore proći”, reče gospođa Lenski. “Biti školska savetnica, recimo. Bolan je to posao.” Dala je Dakoti svoju podsetnicu i kazala da bi trebalo da



ostanu u kontaktu. Dolazila je posle toga jedanput nedeljno i interesovala se šta Dakota radi, namerava i kakvi su joj planovi za budućnost – postavljala joj je ona pitanja za koja odrasli smatraju da okupiraju mlade ljude.

Gospodin Kastl ju je zamolio da dođe u njegovu kancelariju, čumez bez prozora u koji je jedva stao njegov sto. Velika izbledela fotografija njegove žene i tri kćerke zauzimala je najveći deo stola. U čošku su bile naslagane kutije sa papirnim čašama. Gospodin Kastl je imao zajapureno, veselo lice i sijaset bajatih viceva.

“Pa, Dakota”, počeo je. “Meni lično ne smeta što ćeš dobiti bebu, ali kompanija ima pravilo da žene koje su prešle šesti mesec trudnoće ne mogu da rade ovde.”

“To nije pošteno”, rekla je Dakota. “Treba mi ovaj posao. Saš i ja smo se razišli. Sama sam. Vredno radim za vas, gospodine Kastl.”

“Oh, znam ja to, Dakota, ali nije do mene.” Odmerio ju je pogledom iskusnog muža. “Ta beba samo što se nije rodila, zar ne? Za nekoliko nedelja? Mene ne možeš prevariti, Dakota, uzalud se trudiš.” Sva radost je nestala. Shvatila je da je otpuštena.

Dečak se rodio šest dana kasnije, a gospodin Kastl se lecnuo, uvidevši koliko malo je falilo da im se dogodi porođaj usred podnevne navale. Poslao joj je hrizantemu u saksiji i čestitku na kojoj je pisalo: “Od ekipe iz ‘Big Boba’!”

Dakota je nekako očekivala da će beba biti tiho stvorenje o kojem će se brinuti kao što se neko brine o kućnom ljubimcu. Nije bila spremna za detetovu urlajuću pohlepu, njegovo isticanje sebe, i žestinu ljubavi koja ju je preplavila, zbog koje bi sva drhtala kada bi pomislila na ono što će neminovno uslediti.

“Mislim da ću bebu dati na usvajanje”, rekla je Boniti, briznuvši potom u plač i kuknjavu. “Uštedela sam nešto novca za doktora, ali više ne radim i ne mogu da platim stanarinu.” Bonita se prenerazila. Dečak beše zakonit, mada ga je otac napustio. Gotovo da je mogla da čuje Mečove kako se podругuju da Bonita i Verl ne mare za svoje najrođenije.

“Ne smeš više da sramotiš porodicu. To je loše skoro kao i ono što je tvoja majka učinila. Ima da izvučeš nešto novca za izdržavanje od te propalice za koju si se udala, a tvoj deda i ja brinućemo se za dete. Moramo to da uradimo. Greh tvoje majke preneo se na drugu generaciju. Nazovi gospođu Hiks i kaži joj kako je njen dragi sinčić digao ruke od svog deteta. Reci joj da ćeš se obratiti socijalnoj službi i advokatu. Kladim se u šta god hoćeš da je nadoknadu za stupanje u vojsku dao svojim.”

“Pretpostavljam da želiš da mu iskamčiš novac”, rekla je gospođa Hiks Dakoti. “On je u vojsci, ali ne znamo gde tačno. Negde u Kaliforniji. Nije nam rekao gde ga šalju. Verovatno je u Ajraku<sup>7</sup> do sada. Kazao je da će ih razmestiti u Ajraku. Ali nismo sigurni. Nije rekao *meni*.” U njenom glasu osećala se

7 Eye-rack, pogrešno izgovorena reč Iraq, Irak. – (Prim. prev.)



ogorčenost, možda ogorčenost zapostavljene majke, ili nekoga ko čezne za zemljom svežih pekan oraha.

Bonita uzdahnu. “Laže. Zna ona gde je on. Ali ti Hiksovi su uvezani kô creva. Moraćemo se sami pobrinuti za njega. Daj bebi ime Verl, po tvom dedi. To će ga privoleti da pripomogne oko dečaka.”

Neizmerna ljubav kojom su Bonita i Verl obasipali bebu svedočila je o tome kolika je prednost biti muško na Zapadu. Dakota beše zapanjena videvši Verla nadnesenog nad kolevkom kako tepla detetu, ali razumela je šta se dogodilo. Radilo se upravo o onome parčetu ljubavi koji je njoj bio uskraćen. Želeo je da Dakota promeni detetovo prezime u Lister, ali ona je rekla da iako je Saš Hiks gnjida, ipak je on zakoniti otac i beba će ostati Hiks.

Nisu uspeli da pronađu Saša Hiksa. Izvesno vreme nalazio se u nacionalnom centru za obuku Fort Irvin, odakle je poslao jedno zagonetno pismo: “Naučio sam nekoliko arapskih reči. *Na’am. Merhaba. Merhaba* znači zdravo. *Na’am* znači da. Tako da znate.”

Bonita i Verl nisu hteli ni da čuju da se Dakota osloni na socijalnu pomoć ili neke druge usluge socijalne službe, jer Mečovi bi ih onda s pravom proglasili slabićima koji muzu novac poreskih obveznika. Čitavu noć su raspravljali o tome, svetiljka u dvorištu obasjavala je korozivnim svetlom južni zid. Mogla bi da se vrati kod gospodina Kastla i preklinje ga da je opet zaposli. Bonita i Verl bi se starali o bebi. Ili –

“Vidi ovako”, Bonita reče Dakoti, “mi mislimo da bi bilo dobro da se i ti prijaviš u vojsku. Primaju i žene. Tako ćeš moći da izdržavaš malog Verla. Završiš školu. I gledaj da popuniš svu tu papirologiju kako bi našla Saša Hiksa. Ja i veliki Verl brinućemo se o njemu dok ti budeš u vojsci. Posao kod ‘Big Boba’ se ne isplati.”

Verl se nadoveza. “Kad se vratiš, moći ćeš da dobiješ neki veoma dobar posao. I ako u vojnoj prodavnici nabaviš jeftino jedan od onih digitalnih fotoaparata, slikaćemo ga –” pokazala glavom na bebu koja je spavala u nosiljci.

Nije mogla verovati kako su samo brižni postali. Kao da su im se srca otkrivila i šibanja po nogama nikada nije bilo, kao da ih je obavezivala naklonost, a ne nerada dužnost. Čudila se kako je do ove duševne promene došlo usled nehотиčne ljubavi, ljubavi koja ih nije ganula kada su nju kao dete podizali na ranču.

Deda ju je vozio do regrutnog centra u Krek Springsu, drveći sve vreme o dužnosti, odgovornosti, neophodnosti da potpiše papire kako bi oni primali dečji dodatak. Odveo ju je i do Vojnog prijemnog odseka u Kodiju. Čak joj je izabrao i struku: vojni bolničar.

“Raspitao sam se”, kazao je, žmirkajući svojim akvamarinskim očicama, koje su mu, sa starošću, gotovo sasvim nestale ispod sedih obrva i otromboljenih podočnjaka. “Medicinski tehničari hitne službe dobro zarađuju. Možeš se obući za bolničarku, pa kad se vratiš, eto ti karijere, čeka na tebe.” Reč “karijera” zvučala je čudno iz ovih usta. Godinama je rondao protiv žena koje



rade van domaćinstva. Na rančevima su žene obavljale sve moguće poslove – kuvale su za gomilu ljudi, negovale bolesne i povređene, čistile, podizale decu i vozile ih da vežbaju rodeo, plaćale račune, raznosile poštu i išle u prodavnicu po stočnu hranu, vodile pse na pelcovanje, jahale s muškarcima tokom žigosanja i teranja marve na prodaju, a u planinskim krajevima, učestvovala je prilikom izгона i povratka stoke sa pašnjaka iznajmljenih od Državne šumske službe – ali su ih poštovali tek malo više nego goveda pri čijem su uzgoju svesrdno pomagale.

Proleće je bilo na pomolu, sneg koji je provejavao prošle noći uspravio je ovde-onda busenove uvele trave i nakupio se u žutim račvama žalosne vrbe; otopiće se čim ogreje. Išla je u vojsku, ostavljajući za sobom bednu varošicu, sivomrku preriju šibanu vetrom, zemljane puteve, glasove sa radija koji su se poput pleve kovitali etrom, ogovaranje i zatucanost. Dok su se vozili kroz grad, videla je zamazani kamionet većito parkiran ispred kafane, klinca po imenu Bab Karl, koji se motao oko berbernice. Sunce je izašlo, asfalt se zagrejao, i već su talasi toplote presećali drum, dok joj je za leđima iščezavao poznati predeo. No, ona beše ravnodušna spram mesta, a i same sebe, nije osećala čak ni olakšanje jer se izvukla od Verla i Bonite, niti tugu ili kajanje što im je ostavila bebu na staranje. Što se dečaka tiče, ona će mu se vraćati. Čekaće je, kao što je i ona čekala, ali kad je on u pitanju sve će imati srećan završetak, jer ona će se vratiti. Podigla ga je i zagledala se u njegove sivoplave oči.

“Razumeš li? Vратиću se po tebe. Vратиću se zbog tebe. Volim te i vратиću se. Obećavam.”

Otišla je u Fort Leonard Vud, u Misuriju, na osnovnu obuku. Prvo što je naučila beše da je vojska i dalje muška, i da su žene nesumnjivo inferiorne u svakom pogledu. Prisetila se kako je jednom išla u kupovinu sa Bonitom u Kodi. Bonita je uglavnom birala mali tržišni centar u kojem su se nalazili “Kaubojski Mits”, “Radio Šak”<sup>8</sup> i videoteka. Dakota je odlučila da radije čeka u kamionetu, nego da prati Bonitu, koja je neumoljivo i bućno tragala za najnižim cenama. Dakota je posmatrala čoveka sa dvoje dece na malom travnjaku ispred prodavnice “Sve po 1 dolar”. Čovek je imao grubo crveno lice i smeđe brkove. Pažljivo je bacao frizbi mališanu koji ga nije mogao uhvatiti. Devojčica, godinu-dve starija od dečaka, stajala je naslonjena na zid prodavnice, ali njoj otac nije dobacivao frizbi. Dakota se nasmešila videvši je kako opčinjeno zuri u oca i sina. Dakota naposletku izađe iz kamioneta i zaputi se ka njima.

“Ćao”, reče devojčici. “Kako se zoveš?”

Dete joj nije odgovorilo, već se još jače priljubilo uz prljavi zid.

“Šta ti ’oćeš?”, upita otac, spustivši ruku i naslonivši frizbi o nogu.

<sup>8</sup> *Cowboy Meats* je poznati lanac mesara, a *Radio Shack* prodavnica elektroničke opreme. – (Prim. prev.)



“Ništa. Samo sam se javila. Devojčici.”

“Aha. Evo ide ti baba. Briši kući i nemoj da dosađuješ mojoj deci.” Devojčica je pogleda sa mržnjom i isplazi dugi žučkasti jezik.

“Šta si to pričala s njim?”, reče Bonita.

“Nisam! Htela sam da se javim devojčici. Ko su oni?”

“On je Rik Sminger, jedan od Šajninih bivših... prijatelja. Što manje znaš o njemu, bolje ti je. Ne bi’ se ja na tvom mestu mnogo raspitivala. Upadaj, pa da krenemo.”

Najgora stvar u vojsci, i znala je da se na to nikada neće naviknuti, bilo je stalno prisustvo gomile ljudi, isuviše blizu, tik ispred njenog lica, koji su odisali toplotom i svojim mirisima, pričali i vikali. Neko ko je odrastao u tišini ogromnog prostranstva, ko je rođeni samotnjak, teško podnosi društvo drugih ljudi. Tako se njena nostalgija očitivala kao gorljiva čežnja za vetrom, pustim krajolikom, tišinom i osamljenošću. Nedostajala joj je beba i shvatila je da čezne za starim rančom.

Postigla je slabe rezultate na testu sposobnosti, jedva se provukla da nastavi sa obukom. Razmišljala je o Verlovom predlogu da postane vojna bolničarka. Ništa joj drugo nije padalo na pamet. Barem će pomagati ljudima. Navela je to kao izbor svoje vojne specijalnosti. Tokom osnovne obuke čula je da je postati vojni bolničar veoma teško. Ali na časovima fizičkog u drugom srednje naučila je kako se daje veštačko disanje, pa je pomislila da bi mogla naučiti dovoljno da položi nekoliko testova.

Po završetku osnovne obuke, otišla je u Fort Sem Hjuston, u San Antoniju, na obuku za medicinskog tehničara hitne službe. Činilo joj se da su se svi njeni kolege-dobrovoljci još od obdaništa bavili medicinom. Pet Mudi, vižljasta plavuša iz Oregona, bila je kćerka doktora i godinama je slušala razgovore o medicini. Marni Dželson je dolazila sa farme krompira u Ajdahu i dve godine je negovala bolesnu majku. Kad joj je majka umrla, prijavila se u vojsku. Tomet Mins bio je medicinski tehničar od srednje škole. Kris Džinkla je poticao iz veterinarske porodice i nebrojeno puta pratio je oca na dužnosti. “Odrastao sam previjajući šape”, rekao je.

Ona, Pet i Marni su se prijateljile. Pet je svirala gitaru i naučila je Dakotu taman toliko akorda da zajedno odsviraju “Michael, Row the Boat Ashore”. Marni je posedovala kolekciju filmova, koje su gledale nedeljom. Na listu leve noge imala je istetoviran krompir i znala je mnoštvo viceva o krompiru. Njih dve su pričale o svojim porodicama, pa se konačno i Dakota otvorila, objasnivši da su je podigli deda i baba, rekla im je i za Saša, raskid i bebu.

“Sirotice moja”, rekla je Marni. “Pregrmela si dosta toga.”

“Pa kako onda da mi”, upitala ih je, “nedostaje mesto koje mrzim?” Pomislila je na neodređeni miris prašine, što podseća na stene ili staro drvo, na letnju

9 Engl. *rose-rock*, mineral barita koji na površinu izbija u obliku kamene ruže, inače zvanični simbol Oklahome. – (Prim. prev)



izmaglicu od udaljenih šumskih požara, na pustinske ruže<sup>9</sup> iznikle iz crvenice. Pomislila je na propali grad, ispred svake druge kuće stajala je izbledela tabla “Na prodaju”.

“Možda ti nedostaju ljudi, a ne mesto”, rekla je Pet.

I, naravno, u tome je bila stvar. Odmah je shvatila. Ne samo maleni Verl, nego čak i zatvorena Bonita i Verl sa svojim šantavim korakom.

Kupila je foto-aparat i poslala ga Boniti i Verlu, zamolivši ih da uslikaju bebu. Čitav zid je izlepila dečakovim fotografijama. Pisala je malom Verlu duga pisma, ispunjavajući margine simbolima poljubaca i zagrljaja. Ona, Pet i Marni su u vojnoj prodavnici nakupovale hrpu dečjih igraćaka, majušne farmerke i pidžamu sa slikama tenkova i aviona.

Odlazile su na večeru u restorane, i Dakota je naučila da nije pristojno prazne tanjire slagati na gomilu. “Samo sam htela da olakšam konobarici”, objasnila je.

Jedne večeri, u japanskom restoranu, Pet ju je nagovorila da proba suši.

“Šta je to?”, upitala je, posmatrajući kupu pirinča sa parčetom nečeg narandžastog na vrhu.

“Losos i pirinač, a ovo je vasabi, neka vrsta izrendanog rena. Ljut je.”

Pojela je suši i tekstura lososa je zapanji. “Ovo nije skuvano!”

“Pa i ne treba da bude skuvano.”

“Sirovo je – sirova riba! Progutala sam je!” Prevrnuo joj se želudac, ali uzdržala se i pojela još jedan. Sutradan se prisetila kako je Bonita pričala da je Šajna stavljala sirovu pastrmku na pirinač. Da li je možda njena majka načula nešto o sušiju i odlučila da ga proba – na vajominški način? Možda se njena majka nije ponašala ludo, već je pokazivala radoznalost za spoljni svet? Rekla je Pet i Marni za to, i one presudiše da se radilo upravo o znatiželji i žudnji za egzotičnim.

Kada se cunami od udžbenika, predavanja, slajdova, filmova, rendgenskih snimaka, kompjuterskih uputstava o anatomiji, oboljenjima, povredama, psihologiji, akušerstvu, pedijatriji, šoku, kao i zbunjajući rečnik medicinskih termina, obrušio na grupu, Dakota je mislila da neće uspeti da položi osnovni ispit za medicinskog tehničara. Pa čak i da ga položi, sledi obuka iz osnovne zdravstvene zaštite i užasni kursevi o povredama od hemijskog oružja, eksploziva i radijacije.

“Nikada neću stići do Viski nivoa”, mirno je Dakota saopštila Pet, misleći na dekompresiju pluća iglom i oslobađanje disajnih puteva, čega se grozila.

“Ma hajde, uspećeš“, reče Pet, koja je briljirala na svakom testu. Dakota je položila test za medicinskog tehničara hitne službe, ali sa gotovo najslabijim rezultatom. Marni je glatko pala.

“Predlažem ti da razmisliš o prebacivanju u vojnu policiju”, rekao je Dakoti razroki instruktor, čije lice beše nalik na kuru pegave banane. “Nije medicina



za tebe. Znam da ne bih voleo da se nađem negde rasporenog stomaka, kad eto ti ide stara nespretna Dakota, pokušavajući da se seti šta joj je činiti.”

Pet je otišla u Fort Dram, u Njujorku, na obuku u medicinski simulacioni centar, gde su se uz pomoć zamračenja, eksplozija i dima dočaravale realistične borbene okolnosti. Poslala je Marni i Dakoti pismo, gde je opisala redova Hanka, kompjuterizovanog lutka koji je izigravao pacijenta, i koji je mogao da krvari, diše, čak i da kaže ponešto. Bio je izrađen do najsitnijih detalja, napravljen za nebrojene intubacije, traheotomije, kateterizacije. Patio je od otvorenog pneumotoraksa, unutrašnjih povreda. Krvario je i zapomagao, ponekad bi ispustio neljudski ptičji krik, poput sokola. Bio je topao ili hladan, mogla ga je obuzeti groznica ili žestoka hipotermija.

“Ima privlačan kurčić”, napisala je Pet. “Zaljubila sam se u njega.” Dakota joj je odgovorila, ali Pet im se više nikad nije javila.

Bonita joj je često pisala, reći su se nizale po stranici, završavajući se kratkom molitvom. Uvek je počinjala sa vestima o napretku malog Verla – izbijanju zuba, puzanju, uspravljanju, kako ga je Verlov matori pas Bam zavoleo, kako ga sledi u stopu i dopušta malom Verlu da ga povlači za uši, kako je Verl nabavio drugog psa, Badija, jer je Bam ostario, i kako Badi voli bebu čak i više od Bama; i tek kada bi potanko opisala sve divote koje je mali Verl uradio, izvestila bi je o ostalim stvarima. Kazala je da je veliki Verl odustao od kiropraktičara i da sada ide na masažu kod jedne debele žene, koja je skupa kao đavo: “Barem u oglasu piše da je maserka. Da Verl nije Verl, svašta bih pomislila”. Dakotu obuze retka, čak bolna naklonost, pomešana sa sažaljenjem prema Boniti, iako je podozrevala da joj ova uglavnom piše iz osećanja dužnosti.

Primila je i nekoliko pisama od gospode Lenski, zajedljive i bodre u isti mah. Dakoti se činilo da je grad, čim je otišla, počeo da odumire. Jedan od Vejzi blizanaca je poginuo, a drugi teško nastradao u saobraćajnoj nesreći upravo na onom raskršću gde su svi znali da treba usporiti. Neki kamion sa registarskim oznakama Kolorada je projurio i zakucao ih pravo u bok. A dve lezbijke sa stadom koza, pisala je dalje gospoda Lenski, kupile su imanje Tin Ken i nameravaju da proizvode sir i prodaju ga meštanima. Dakotu je zaprepastilo što u pismu vidi reč “lezbijka”, kao da se radi o nekoj sasvim običnoj reči. Taga Dajsharta i još dvojicu nadničara na Tik-Taku, uhvatili su kako proizvode metafetamin u zgradi za smeštaj radnika i uhapsili. Ali najsočnija vest beše da je Kerol Meč napustila Vajata i vratila se u Kaliforniju da bi se bavila prodajom nekretnina. Dakota se pitala da li se Verl sada naslađuje.

U Iraku su se i Dakota i Marni prebacile u vojnu policiju. Postale su bliske, prisnije nego što je ona ikada bila sa Sašom. Dakota je po prvi put u životu imala nekoga sa kim je mogla da porazgovara, nekoga ko je sve razumeo, od seoskih navika do padanja na testu. Marni je rekla da se njih dve vole. Pričale su o tome da nađu kuću u kojoj će, zajedno sa malim Verlom, živeti kad se



ražalju. Jednog dana su oklopnim transporterom – Dakota je bila za mitraljezom – krenule na kontrolni punkt da pretresaju Iračanke.

“O, da, evo nas sa zvmdivima. Svi tupsoni završe u vojnoj policiji. To je verovatno najgluplji rod u vojsci.”

“Ne čini li ti se da bi i neki oficiri mogli da se podiče tom titulom?”

“Da. Onda su vojni policajci tik do njih. Drugi po gluposti, za pohvalu, nema šta!”

Doznale su da su kontrolni punktovi izuzetno opasni, i nakon nekoliko nedelja Dakota je razvila jedan mali magijski obred za preživljavanje. Brzo bi zgrčila mišiće prstiju na desnoj nozi, peti, listu, kolenu, bedru, struku, ramenu, većama, laktu, ručnom zglobu, palcu i prstima, a zatim bi sve to ponovila na levoj strani. Bonita joj je poslala posrebrni krst koji je prepoznala. Oduvek se nalazio u drugoj fioci kuhinjske komode, zajedno sa češljem od kornjačevine, rukavicom za posuđe koja je bila isuviše lepa da bi se koristila, parom dečjih rukavica koje su pripadale Verlovoj čuvenoj prababi, crvenom kutijom sa pomičnim poklopcem punom starih dugmadi. Stavila je jednom taj krst oko vrata, ali joj se upetljao sa pločicama za raspoznavanje, pa ga je skinula.

Mrzela je da pretresa Iračanke, znala je da i one mrze što im to radi. Neke od njih su zaudarale, a ispod njihovih širokih, često otrcanih i prašnjavih burki, moglo se skrivati bilo šta, od švercovanog radija do benkcâ ili bombe. Jedna mlada žena imala je šest plavih patlidžana ispod svoje odežde. Dakota prema njoj oseti sažaljenje, jer nije mogla čak ni da kupi i odnese kući nekoliko patlidžana a da je američki vojnik ne ispipa.

Jednog dana je oklopni transporter naleteo na improvizovanu minu, ona prethodno nije stigla da do kraja obavi svoj zaštitni ritual, odlučila se radije za treću šolju kafe. Sve se dogodilo isuviše brzo. U jednom trenutku su jurili drumom, a već u sledećem je posmatrala lice Krisa Džinkle nadneseno nad nju.

“Muuuu”, kazala je, pokušavši da se našali sa veterinarovim sinom, ali on je nije prepoznao, pomislio je da jauče. Isprva nije ništa osetila, pa pokuša da izvede svoju magijsku seriju grčenja mišića, ali nešto joj nije bilo u redu sa desnom stranom.

“Dobro sam, Kris. Osim ruke.”

Bolničar se zaprepastio. Upiljio se u njeno okrvavljeno lice. “Gospode Bože, Pet, zar ne?”

“Dakota”, prošaputala je. “Ja sam Dakota. Dobro sam, ali treba mi ruka. Potraži je, molim te. Ne mogu se vratiti kući bez nje.” Okrenula je glavu i ugledala hrpu krvavih dronjaka i komad kože.

“Marni?”

Još uvek je imala desnu ruku, ali bila joj je gadno povređena, pa najviše što se mogu nadati, rekao je doktor u poljskoj bolnici, jeste da je amputiraju i da ostane dovoljno dugačak patrljak za protezu. “Mlada si i snažna”, rekao je. “Izvući ćeš se.”



“Dobro sam”, potvrdila je. “Šta je sa Marni?” Znala je još dok je izgovarala to pitanje.

Prebacili su je u Nemačku sa ostalim ranjenicima; postepeno ju je obuzimao osećaj da postoji još nešto grozno i neizrečeno, nešto gore od njene osakaćene ruke, koju su amputirali, nešto strašno poput gubitka Marni. Možda su otkrili da ima rak i neće da joj kažu. Ali tek kad su je premestili u “Volter Rid”<sup>10</sup> saznala je loše vesti od Bonite, koja je stajala pored njenog kreveta, neobično ožalošćena i utvarno radoznala, posmatrajući njen patrljak.

“Oh, oh”, prošaputa Bonita, a onda briznu u plač. Dakota nikada nije videla da neko tako plače, suze su se slivale niz Bonitine obraze do uglova usana i kapale sa brade, natapajući njenu plavu bluzu od veštačke svile, činilo se kao da joj je glava puna vode. Nije mogla da dođe do reči nekoliko minuta.

“Mali Verl”, konačno prozbori.

“Šta?”, Dakota je instinktivno znala da se desilo ono najgore.

“Vozio se u prikolici Verlovog kamioneta...” I opet joj potekoše suze.

Priča se polako uobličavala. Osamnaestomesečno dete volelo je da se vozi sa svojim pradedom, ali tog dana Verl ga je, zajedno sa psima, smestio u otvoreni zadnji deo. Veliki Verl je bio tako ponosan na dečaka i hteo je da ga očeliči. Psi su ga obožavali. Bonita je to ponovila nekoliko puta. Ostatak priče je zbrzan.

“Vidi, Verl je mislio da će samo mirno sedeti sa psima. Činili su to i ranije. Ali znaš kako se psi nadviruju preko ivice. I mali Verl je, izgleda, uradio istu stvar i kad je kamionet naleteo na neku džombu, on je ispao napolje. Bio je nesrećan slučaj. Pao je pod točkove, Dakota. Veliki Verl je napola lud. Daju mu sredstva za smirenje. Doktori sređuju da te otpuste kući.”

Dakota zabaci glavu i zaurla. Stade da proklinje Bonitu i Verla. Kako je mogao da bude toliko glup da stavi detence u prikolicu? Vriska i plač privukoše razdraženu medicinsku sestru, koja ih zamoli da se stišaju. Bonita, koja je uzmicala, pobeže u hodnik i više se nije vraćala.

“Potrebno je godinu dana, Dakota”, rekla je gospoda Parka, savetnica za ožalošćene, prsata žena ogromnih vedrih očiju. “Kada prominu sva četiri godišnja doba, počćeš da se oporavljaš. Vreme zaista leči sve rane, i trenutno najbolji lek za tebe jeste proticanje vremena. I moraš da se oporaviš ne samo fizički, već i duhovno. Moraš biti veoma snažna. Koje si veroispovesti?”

Dakota je odmahнула glavom. Zamolila je tu ženu da napiše pismo gospođi Lenski i kaže joj šta se dogodilo, ali ona je odgovorila da oporavak podrazumeva da se Dakota suoči sa činjenicom smrti malog Verla i da mora sama to saopštiti gospođi Lenski. Htela je tu ženu da zgrabi za vrat i načisto zadavi.

“Ima još načina za komunikaciju. Telefon. Elektronska pošta?”

<sup>10</sup> *Walter Reed National Army Medical Center (WRAMC)*, američki vojni medicinski centar, u blizini Vašingtona, D. C. – (Prim. prev.)





“Gubi mi se s očiju”, rekla je Dakota.

Krajem leta još uvek je boravila u zapuštenom starom motelu koji je imao neke veze sa bolnicom, i navikavala se na protezu. Sedela je u zamračenoj sobi i nije radila ništa. Upinjala se da razume zamršenu papirologiju o invalidnini, dodatku za smrtni slučaj, dečjem dodatku za malog Verla. U jednom od zvaničnih pisama stajalo je da se dečji dodatak za malog Verla Hiksa ne može isplaćivati Dakoti ili preko nje, već dečakovom ocu, naredniku Sakstonu M. Heksu, koji se trenutno nalazi na oporavku u bolnici “Volter Rid”.

Zaprepastilo ju je da se Saš Hiks nalazi negde u bolnici. Još više ju je zaprepastilo da je ona saznala za to, jer je zabuna i metež oko izgubljenih pacijenata nalikovala na leglo zvečarki, koje joj je Verl jednom pokazao, pokretno klupko ispod nagnute stene. Pucao je u njih iz svoje stare sačmare, ali pokidano meso se i dalje uvijalo.

Jednog poslepodneva neka volonterka svratila je do nje. Dakota je primetila da je ova sigurno imućna, bila je doterana, osunčana i nosila je vuneni komplet boje maline i belu svilenu košulju.

“Da li ste vi Dakota Hiks?”

Zaboravila je da su još uvek u braku. Sašov zahtev za razvod gurnut je u drugi plan njegovim odlaskom na osnovnu obuku.

“Jesam, ali krenuli smo da se razvodimo. A onda ne znam šta se dogodilo.”

“E pa, vaš muž leži ovde u kompleksu, i njegovi lekari misle da bi trebalo da ga posetite. Moram vas upozoriti da je pretrpeo izuzetno teške povrede. Možda vas neće prepoznati. Verovatno neće. Oni se nadaju da će se on, kada vas opet vidi... nekako probuditi.”

Dakota isprva nije ništa rekla. Nije želela da vidi Saša. Želela je da vidi Marni. Želela je malog Verla. Skoro da je verovala da je on čeka kod kuće, spreman da zaigraju dlanom o dlan. Mogla je da oseti njegove majušne tople šake.

“Ne bih baš da ga vidim. Nemamo o čemu da razgovaramo.”

Ali žena je sedela pored nje i nagovarala ju je. Dakota je osetila divan miris, izdašan poput kajsija u kremu i sa tračkom cijanidne gorčine jezgra u njihovoj koštici. Žena je imala lepo oblikovane šake, dugih svetlih noktiju. Pošto joj se učinilo da će je se otarasiti samo ukoliko pristane, na kraju je ipak odlučila da ode.

Saš Hiks je bio sav rasturen, nedostajale su mu obe noge od polovine bedara, čitava leva strana njegovog lica beše pretvorena u jedan veliki ožiljak koji se caklio, izgubio je levo uho i oko. Podsetio ju je na Marni, samo što je znala da je ona mrtva, iako je još uvek čula njen glas po hodnicima. Sašova bolničarka rekla joj je da mu je oštećen mozak. Ali Dakota ga je prepoznala, stari Bili Kid koga je upućao Pet Garet. Više nego ikad ličio je na drevnog odmetnika. Zurio je u tavanicu svojim desnim okom. Unakaženo lice nije odavalo ni traga razumevanja, osim neke užasne nepravde.



“Saš. Ja sam, Dakota.”

Nije rekao ništa. Iako mu je lice bilo uništeno, a telo od pojasa naniže osakaćeno, desno rame i ruka bili su mu mišićavi i snažni.

Nije znala šta oseća prema njenu – sažaljenje, ili apsolutno ništa.

Iz iskrivljenih usta zagrgoljiše reči.

“Ah, ah, eh.” Splasnio je kao da je neko odvrnuo ventil koji mu je telo držao naduvanim i uspravnim. Njegov trenutak rvanja sa svetom je minuo, i brada mu pade na grudi.

“Spavaš li?”, upita Dakota. Odgovora nije bilo, i ona izađe.

Povratak na ranč bio je mučan, ali ona nije imala kuda drugde da ode. Plašila se da vidi Verla. Hoće li zaurlati i udariti ga? Zgrabiti vinčesterku sa kredenca iznad sudopera i upucati ga? Isluženi taksisti Sonija Ezela mileo je drumom. Protezu je nosila u koferu. Znala je da moraju videti patrljak kako bi poverovali da se to stvarno desilo, kao što je i ona morala videti grob malog Verla.

Prošli su pored Mečovog ranča, nepromenjenog, i skrenuli na Šesnaest milja. Dani su okraćali, ali i dalje je bilo dosta svetla, vrh Tejbl Bjuta, u nijansama žučkasto-narandžaste, žute i ljubičaste boje, beše ozlaćen suncem na zalasku. Plitka reka, žuta poput kore limuna, mirovala je između ogoljenih obala. Zalazeće sunce obasjalo je vrbe, pretvorivši ih u buktinje. Svetlo se odbijalo od puta kao od stakla. Činilo se kao da putuju nekim iskovanim crvenim krajolikom, gde su rančerske zgrade izgledale mračno i žalosno. Znala je kakva je zemlja natopljena krvlju, znala je da pokidane arterije štrcaju poput creva za polivanje. Pas iskoči iz jarka i otrča niz strnjište. Minuli su pokraj ranča Persinih, čijeg je najmlađeg sina progutala bujica prošlog proleća. Odjednom uvide da je svaki ranč pored kojeg su prošli izgubio nekog dečaka, mlađe ili starije dečake, nasmejane dečake, odvažne, zdrave, koje su života lišile tečnost ili ubrzanje, nesreće na rodeu, pogani konji, duboki kanali za navodnjavanje, visoke skele, prevrtanja traktora, i otključana vrata kamioneta. Njenog dečaka, takode. Ta vrebajuća tama okruživala je rančerske dečake, opasno odrastanje beše protivteža njihovom povlašćenom položaju. Putovanje niz ovaj drum beše prozivka ožalošćenih. Vetar uskovitla sitnu prašinu, i sunce zađe u izmaglici.

Kada je izašla iz taksija ispred kuće, vetar je celu proguta, ščepavši joj šal, nadimajući joj kaput, uvlačeći joj se u rukave. Osećala je pesak. Osušena trava pucketala je pod njenim koracima. Soni Ezel je odneo njen kofer do trema i nije hteo da joj naplati. Neko iznutra upalio je svetlo na tremu.

Nije se obrušila na Verla. I deda i baba su je zagrlili i zaplakali. Verl je pao na kolena i jecajući se izvinjavao zbog smrti deteta. Prislonio je uplakano lice o njen dlan. Nikada je pre nije dodirnuo, ni na koji način. Nije osetila ništa i shvatila je to kao tračak oporavka. Na zidu je bila okačena velika fotografija u boji malog Verla. Sedeo je na klupi, jednu je debeljuškastu nožicu podvio poda



se, a druga mu se klatila, ističući snežnobelu čarapicu i majušnu patiku. Mora da su ga vodili u fotografsku radnju u “Voldemortu”. Uz uho je priljubio plišanog medvedića.

Bonita je poslužila obilnu večeru – pečenu piletinu, krompir-pire, boraniju sa pavlakom, sveže zemičke, a za desert pitu od pekan oraha koju je, kako je rekla, poslala gospođa Hiks. Pomenula je nešto o gospođi Hiks, ali Dakota ju je prečula. Večera je bila užasna. Niko od njih nije mogao da jede. Nutkali su jedni druge i promuklim, plačnim glasom govorili kako sve lepo izgleda. Verl, ne bi li nekako podstakao i ostale, proguta punu viljušku pirea i spopade ga muka. Konačno ustadoše od stola. Bonita je umotala hranu u plastičnu foliju i stavila u frižider.

“Poješće se sutra”, rekla je.

U mučnoj tišini sedeli su u dnevnoj sobi, televizor je bio ugašen.

“Tvoja stara soba je spremna”, reče Bonita. U tišini, frižider je brujao kao vetar kroz žičanu ogradu. “Znaš, Hикови ne mogu sebi priuštiti da odu u Voršinton<sup>11</sup> i vide Saša. Moraju znati kako mu je. Ništa ne mogu da saznaju. Telefonirali su stotinu puta. Kad god nazovu bolnicu, prekinu im vezu ili ih prebace nekome ko nema pojma. Ti im moraš saopštiti. Nije dobro da ne znaju.”

Nije im mogla reći da je mnogo gore da znaju.

Sledećeg jutra, svi su mogli da piju kafu. Tugu, ožalošćenost i gubitak blažila je nekako vruća, crna kafa. Ali i dalje niko od njih nije mogao da jede. U podne je Dakota ostavila Verla i Bonitu i otišla da se prošetala po obronku obraslom borovima. Novi dalekovod prolazio je kroz raskršćenu šumu.

Za večeru je opet poslužen onaj obrok od sinoć, upriličen za dobrodošlicu, podgrejan u Bonitinju mikrotalasnoj rerni, koju je kupila od novca što joj je Dakota slala. Konačno su jeli, veoma sporo. Tihim glasom, Dakota reče da je piletina dobra, iako je bila bezukusna. Bonita je skuvala još kafu – niko od njih ionako neće spavati – i isekla pitu od pekan oraha gospođe Hiks. Verl je zurio u zlatni trougao na svom tanjiru, kao da nije u stanju da podigne viljušku.

Kuhinjska vrata zaškripiše i Oto i Virdžinija Hiks, ustežući se, udoše. Bonita ih salete da sednu, posluži ih kafom. Crvene oči gospođe Hiks upiljiše se u Dakotu. Njena ruka je podrhtavala i šoljica je lupkala o tanjirić.

“Šta je sa Sašom?”, naglo upita. “Videla si ga. Dobili smo zvanično pismo u kojem piše da se on vraća kući. Ne kažu u kakvom je stanju. Ništa ne možemo da saznamo. Ne zove nas. Možda nas ni ne može nazvati. Šta je sa Sašom?”

Bonita pogleda Dakotu, zausti da kaže nešto, a onda odustade.

Tišina se razlila kao reka nadošla od kiše, zapljuskujući zidove sobe, potapajući ih preko glave. Dakota pomisli na taksu Sonija Ezela kako mili

<sup>11</sup> *Warshinton*, nepravilan izgovor imena grada Vašingtona (*Washington*), jedna od dijalektskih osobenosti američkog srednjeg zapada, gde se R ponekad izgovara na mestima gde ga u originalnom obliku reči nema. – (*Prim. prev.*)



pored ucveljenih rančeva. Oseti kako strah Hiksovih čvrсно u spoznaju. Već je tuga, poput omče, nalegla oko napetog para, ista ona omča koja ih je sve vezivala. Morala je da pritegne uže oko Hiksovih, da ga stegne dok ne obamru od bola, da im pokaže da se ne isplati voleti.

“Saš“, reče napokon, tako tiho da su je jedva čuli. “Saš je prdnuo u čabar.”

Sedeli su skamenjeni, nalik na preživlele posle eksplozije, procenjujući, u tišini, vlastite izgledе. Vazduh je treperio. Konačno, gospođa Hiks pogleda u Dakotu svojim crvenim očima.

“Ti si mu žena”, reče.

I Dakota oseti kao da joj noga klizi, dok polako tone u tamno, žitko blato.

**Izvornik:** Annie Proulx, *Tits-Up in a Ditch*, The New Yorker, June 9 & 16, 2008, str. 81–95.

**Eni Pru** (*Edna Annie Proulx*), rođena je 22. avgusta 1935. u Noriču, Konektikat. Diplomirala je istoriju na Univerzitetu u Vermontu, a magistrirala i doktorirala na Univerzitetu Džordž Vilijams (danas Univerzitet Konkordija) u Montrealu. Više od trideset godina živea je u Vermontu, putujući širom Amerike, ali i Evrope, Australije, Novog Zelanda. Od 1995. živi u Vajomingu, provodeći deo godine u severnom Njufandlendu. Majka je četvoro dece, tri puta se udavala i tri puta razvela. Pisanjem se počela baviti kao novinarka, saradujući sa raznim časopisima, a njenim prvim literarnim delom smatra se kratka naučnofantastična priča “The Customs Lounge”, objavljena u septemarskom broju časopisa *If* 1963. Od kraja sedamdesetih saradivala je u časopisu *Gray's Sporting Journal*, gde je povremeno objavljivala i kratke priče. Njena prva zbirka priča *Heart Songs and Other Stories* izašla je 1988. Usledili su romani *Postcards* (1992), pa *Shipping News* (1993), zbirke priča *Accordion Crimes* (1996) i *Close Range: Wyoming Stories* (1999), roman *The Old Ace in the Hole* (2002), te drugi deo vajominskih priča *Bad Dirt* (2004), a 2008. i njihov treći nastavak *Fine Just the Way It Is*.

Eni Pru je jedna od najuglednijih savremenih američkih prozaika i dobitnica brojnih književnih nagrada. Za roman *Shipping News* 1994. dobila je Pulicera, roman je kasnije ekranizovan. Široj publici, i to na svetskom nivou, postala je poznata zahvaljujući ekranizaciji priče “Planina Broukbeč” iz 2005. u režiji Anga Lija. Film je nominovan za osam oskara (osvojio je tri: za najbolju režiju, najbolji adaptirani scenario i originalnu muziku), a osvojio je i Zlatne globuse za najbolji film dramskog žanra, scenario, originalnu pesmu i režiju. U toku sledeće godine, izdavačka kuća “Agora” iz Zrenjanina, objaviće srpske prevode romana *Shipping News* i zbirke priča *Fine Just the Way It Is*.

A. B.



## — *Savremena ukrajinska proza*

Izabrao i preveo **Jaroslav Kobilj**

— *Julijan Tamaš*

# — U znaku Erazma, beleška o savremenom trenutku ukrajinske proze

Sve do početka devedesetih godina XX veka i sticanja nezavisnosti književnost u Ukrajini obeležena je protivrečnim procesima. S jedne strane je briga države, ideološki ostrašćene, da se institucionalno i novčano podrži kretanje sovjetskog društva “prema plavoj budućnosti” koja, eto, tek što nije stigla, ali slabosti ljudske prirode i ideološka nelojalnost nepoćudnih pisaca usporavaju njen dolazak. Sa druge strane su nepoćudni pisci koji neguju poetiku osporavanja, ne samo ideološku, nego i postupcima oblikovanja destruišu doktrinu socijalističkog realizma, ako ne celinom svojih opusa, a ono pojedinim delima i povremenim knjigama gde sjaj fragmenta, sasvim u duhu modernizma i avangarde, bez obzira što se to u službenoj kritici naziva dekadencijom, afirmiše individualizam i pokazuje da individualni talenti probijaju sva doktrinarna ograničenja. “Streljani preporod” i “generacija šezdesetih” to su samo dva najvidljivija talasa na uzburkanoj pućini ukrajinskog književnog života. O tome precizno i razuđeno piše Ljudmila Popović u studiji “Ukrajinska poezija kroz vekove” (knjiga *Fokusna perspektiva ukrajinske književnosti*, Filološki fakultet, Beograd 2007, 5–48).

Nakon sticanja nezavisnosti nastaje period oslobađanja svih sputanosti koji rezultira poetičkom heterogenošću, takoreći haosom. Prati je bacanje književnog dela na tržište, tako da se stariji daroviti pisci ili ne snalaze pa ćute, ili privode kraju svoje opuse pa ne žure u izmenjenim životnim uslovima. Nedaroviti su prodorniji, cveta trivijalna književnost i kić.



Ljudmila Popović u navedenoj knjizi pruža i vrlo pregledan uvid u savremeni trenutak ukrajinske književne scene u tekstu “Prostorno-vremenska lokalizacija savremenog ukrajinskog književnog procesa”. Rezimirajmo kratko taj snimak. Generacija devedesetih, piše Lj. Popović, stasala je na književnosti osamdesetih. Praktikuju postmoderne tendencije čiji je optimalni izraz proza Jurija Andruhoviča, kao i avangardizam, eklektička poetika i javni nastupi grupa *Bu-Ba-Bu* (Jurij Andruhovič, Viktor Neborak, Oleksandar Irvanec), *Nestala povelja* (Jurko Pozajak, Semen Libonj, Viktor Nedostup), *Lu-Go-Sad* (Ivan Lučuk, Nazar Gončar, Roman Sadlovski). Objavljene brojne antologije generacije devedesetih svedoče o odsustvu bilo kakve vrste homogenosti među navedenim književnicima. Toliko različite književne pojave, kao što su pesničke grupe *Zapadni vetar* u kojoj zauzima vodeće mesto hermetični biologistički izraz Vasilja Mahna ili *Nova degeneracija* (Andrusjak, Ciperdjuk, Procjuk), proza Jurija Andruhoviča (trilogija romana *Rekreacije – Moskovijada – Perverzije*, 1992–1995), feministički diskurs Oksane Zabužko (*Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*, 1994) i Haline Pahutjak (*Beleške bele ptice*, 1999), fragmentarna verbalna dekonstrukcija Izdrika (trilogija *Ostrvo Krk – Vocek – Dupli Leon*, 1994–2000), esejističko-filozofska destrukturizacija stvarnosti Tarasa Prohaska (*Ostali Anini dani*, 1998; *NeprOsti*, 2002), erotizam i postmoderna fantastika Jurija Viničuka (*Gospe noći*, 1991; *Malva Landa*, 2001), apokaliptične vizije Jevhena Paškovskog (*Ambis*, 1992; *Jesen za anđela*, 1996; *Svakodnevno žezlo*, 1997) i Olesa Uljanenka (*Bohemska rapsodija*, 1994; *Staljinka*, 1995; *Ognjeno oko*, 1997); dramska dela Bogdana Žoldaka, Oleksandra Irvaneca i druge pojave i fenomeni ne mogu da se svedu na zajednički imenitelj. Uz Kijev i Njujork, kao centri produktivnog književnog života pojavljuju se Lavov i Žitomir, Ternopolj i Užgorod, do sasvim samotničkih pojava koje istrajavaju u svojim rodnim selima, primer V. Holoborođko i P. Miđanka.

Ukrajinsku prozu druge polovine XX veka karakteriše koliko ideološko osporavanje, toliko afirmacija ukrajinske nacije i njene istorije, u mnogo čemu od strane sovjetskih vlasti krivotvorene i zabranjivane, tako da se ono što se nije smelo reći u istorijskoj nauci često govori u književnosti. Otud ukrajinska proza do devedesetih godina XX veka jeste istovremeno i *kriptoistorija*, pa zbog istorijskih istina strada i ukrajinska književnost. Sasvim je u pravu Jurij Ševeljov kada kaže da bi se paralelno objavljenoj mogla pisati i istorija zabranjene ukrajinske književnosti.

Uz to, ukrajinskom prozom do devedesetih godina dominira pripovetka. Nakon devedesetih godina ukrajinska književnost uspešno polaže veliku maturu, ukoliko je roman to. Lukač je u pravu kada tvrdi da roman nastaje iz sukoba pojedinca sa svetom, ne samo s istorijom ili sa jednim segmentom stvarnosti koji se poentira, kao u priči; u romanu sukob je sa celinom sveta. Roman je jezički superznak koji nastaje u dijalogu s apsolutom, u središte egzistencije postavljenog pojedinca. U toj poziciji ukrajinski roman našao se tek krajem



XX veka. Izborom koji sledi i ovom uvodnom beleškom obraćamo pažnju na tri takva romana.

*Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* Oksane Zabužko bio bi samo feministički roman sa snažnim erotski nabojem, nešto kao ispovesti Moli Blum iz Džojsovog *Uliksa*, kao ženska superiornost i sposobnost relativizacije i osporavanja muškog sistema vrednosti kod Erike Džong, kao izvrnuta rukavica seksualnosti Henrija Milera – da nije sistematsko kritičko ispitivanje ukrajinske istorije kao istorije muških slabosti i gluposti. Ukrajinska nacija je ženski princip izložen nasilju Istorije onako kako je izložena nasilju brutalnog i nemarnog ljubavnika svaka inteligentna, osećajna i podatna žena. Ženska priroda joj nalaže podatnost; emotivna su samo bogata i zrela bića, a inteligencija spašava sudbinu žene od trivijalnosti. Roman Oksane Zabužko je afirmacija bogatstva i lepote ženskog bića bez obzira na privide njene naoko nedoraslosti stvarnosti u koju je bačena, bez obzira na istoriju kao istoriju muških gluposti. Oksana Zabužko je samorealizovani ženski princip Erazma Roterdamskog.

Roman *Slatka Darusja* Marije Matios oblikovan je kao hibrid, ukrštanjem tri dramska toka, govorom *in medias res* centralnog lika slatke i lude Darusje, žene koliko neobične toliko i ploda čudesne ljubavi Ivana Cvička i Darusjinih roditelja Mihajla i Matrone. Katarza je organizovana od svakodnevnog, u kome se ne razlikuje prirodnost i dobrota od ludila; preko ljubavi kao kosmičkog principa najviše moralne vrednosti, do ljubavi koja gubi orijentire zbog surove i nepravedne istorijske stvarnosti u kojoj su izloženi patnji oni koji to ničim nisu zaslužili. Kao pitanje, skepsa, i osnova tragičnog čovekovog položaja u svetu, postavlja se dilema da li je Bog ravnodušan, ili nas namerno kažnjava: svejedno da li zbog sopstvene nemoći i svesti da nije stvorio najsavršeniји svet, ili što uživa u našim patnjama, pa onda imamo pravo da postavimo pitanje nije li zao. Znalci prepoznaju izvore i matrice sjajnih scena u romanu, recimo pitanje prividnog ludila kao mere dublje moralnosti, poznatog od Šekspira, Erazma do Dostojevskog, ali ovo pitanje je kod Matiosove konkretizovano nemošću slatke Darusje, gde je slatka cinični eufemizam za suluda, ali suludi su Bogom blagoslovljeni: prepoznamo mi i strasnu scenu plesa Mihajla i Matrone čiji prototip je scena plesa iz romana *Zemlja O. Kobiljanske*. Ali ono što je istinska inovacija u romanu M. Matios to je *oneobičavanje lokalnih mitova i legendi koji nastaju u živoj tekućoj stvarnosti*, kao kod Markesa u *Sto godina samoće*, i to iz ženske vizure i uz daleko veće i češće uključivanje imaginacije kao jezičke intenzifikacije (po prirodi stvari to je odlika poezije) u prozne makrostrukture. Ako je korišćenje lokalnog mita i njegovo oneobičavanje takvo da se od lokalnog stiže do univerzalnog, i ima svoje korene u Markesovoj poetici, ženska vizura i jezičke intenzifikacije u proznom tekstu doprinose M. Matios ukrajinskoj i svetskoj književnosti. U ravni književnih vrsta drama i poema prošireni su do romana.



Svojevremeno je Milorad Pavić dobro zapazio da relevantan odnos pretapanja stvarnosti i fantastike počinje već u najobičnijem poređenju – u smislu da je sama stvarnost ponekad toliko fantastična da ne treba ništa izmišljati, odnosno da i sama fantastika jako nalikuje stvarnosti – što u slučaju romana *Rivne / Rovno (Zid)* Oleksandra Irvancja znači da ideja o prisutnosti psihološkog zida u čoveku, zajednicama, gradovima, nacijama, državama, čovečanstvu, ima duboko i ubedljivo utemeljenje u ljudskom i civilizacijskom iskustvu. To iskustvo je pojačano zbivanjima oko podizanja Berlinskog zida, čije simbolično rušenje nije ukinulo svoju matricu. Ta matrica o zidu između Istoka i Zapada samo je premeštena, u ovom trenutku do Karpata, do granica Ukrajine i Belorusije, a Irvanec najnoviji Berlinski zid postavlja usred svog rodnog grada Rivna (ukrajinska varijanta toponima) odnosno Rovna (ruska varijanta toponima). To *nacionalno i ideološko “oprostorenje”* – dobar izraz D. Ajdačića – otvoriće čitav referencijalni niz dobrih i uverljivih istorijski stvarnih i egzistencijalno problematizovanih slika i situacija koje, u pripovedačkoj igri, Irvanec i nije morao mnogo da domišlja i frizira. U samoj “prepisanoj” stvarnosti ima dovoljno ludila da novi Erazmo i nije morao mnogo da mudruje da bi na principu groteske pokazao da su naličja uverljivija od lica. A onaj koji je izbliza upoznao život ljudi u aktuelnoj ukrajinskoj i ruskoj stvarnosti dodatno će pojačati uverenje da su ponekad genijalna rešenja, kao ovo o zidu psihološki i ludistički realizovano, pred našim očima a mi ih nismo primećivali, kao što nismo opažali Kamijev apsurd ili Sartrovu mučninu, iako smo ih svakodnevno živeli.

Novi Sad, 24. januar 2008.

**Julijan Tamaš** (1950) redovni profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, na predmetu Rusinska književnost, autor nekoliko romana i zbirki poezije, kao i niza studija o rusinskoj, ukrajinskoj i srpskoj književnosti. Godine 2002. objavljena su, u četiri toma, Tamaševa *Izabrana dela* (“Prometej”, Novi Sad).



# — Terenska istraživanja ukrajinskog seksa

Odlomak iz romana

Preveo s ukrajinskog *Jaroslav Kobilj*



## Od autora

Roman ponuđen čitaocu imao je sreću da doživi skandaloznu reputaciju daleko pre pojave u javnosti. Njegova radna verzija, odštampana svojevremeno u Pitsburškom *Kinko Copies* u 12 primeraka, iz čisto praktičnih razloga (da ne bi propala pri preletu preko Frankfurta) i razdeljena prijateljima “na čitanje” (pretežno u očekivanju razumnih saveta), sasvim neočekivano je napravila vratolomnu karijeru: dovela je do samoizdanja SAMIZDATA. U Njujorku i Čikagu, Parizu i Minhenu, Kijevu i Ljvovu, proradili su kopir-aparati. Kopije, ni krive ni dužne, radne verzije, predavane su iz ruke u ruku, “razmилele su se među ljudima poput miševa”, i nakon nekoliko meseci u Kijevskom stanu autorke zazvonili su odlučni međunarodni pozivi: odmah su joj iz dve zapadne zemlje zapretili sudom i zabranom prava na ulazak u zemlju.

I još kažu, kao, literatura danas nikog ne interesuje, uzbuđeno je pomislila autorka i zaputila se kod Saška Zadirake da napravi nov, što elegantniji fotoportret – za mogući sudski proces. U međuvremenu, oko romana su počeli da se vrte prevodioci iz još četiri zemlje, pa je i prosta matematika ukazivala da, ukoliko sve bude kako treba (kucnuti u drvo!), onda na kraju stoleća\* pred nesretnim istraživačem ukrajinskog seksa vrata će možda otvoriti tek poneka država Centralne Afrike i Tihookeanskog arhipelaga. Sa slabim poznavanjem međunarodnog prava, ali, kao svi pisci (čak i ukrajinski!), neoslobodena manije veličine, autorka je već zamišljala diplomatske konflikte, brojne note upućene ukrajinskim institucijama i, najzad, potpuna međunarodna izolacija naše nezavisne države. Odavde nije bilo daleko ni do tenkova okupatorske armije. Isprepadana takvom perspektivom, autorka, po prirodi lojalna građanka i patriota, rešila je da mora zaustaviti katastrofu u zametku, i s tom namerom čitaocima daje na znanje sledeće:

- 1) Današnje izdanje je jedina verzija romana namenjena za objavljivanje.
- 2) Bilo kakve druge verzije, koje se pojavljuju u obliku kserokopija, imaju piratsko poreklo, i za njihovu cirkulaciju i moguće korišćenje mimo znanja autorke ona ne snosi posledice.

\* XX – *Prim. prev.*



3) Roman, što se lako može proveriti u terminološkim rečnicima – to je žanr umetničke literature, a ne poglavlje iz ličnog (ili sudskog) dosijea autora – u odnosu na sve moguće analogije među opisima u ovoj knjizi, s jedne strane, te realnim osobama i događajima, s druge, autorka se unapred ograđuje (Francuzi u takvim slučajevima kažu: neka se srami onaj ko ružno o tome misli).

Na kraju, autorka izražava srdačnu zahvalnost prijateljima koji su mi se našli kod nastanka ove knjige i, svako na svoj način, pomogli da se ona pojavi na svetlo dana: Lindi Rejder i Lizi Sapinkopf – za ideju, Mihajlu Najdanu i Rostislavu Bojkoviču – za delatnu pomoć u njenom oblikovanju, Askoldu Meljničuku – za moralnu i profesionalnu podršku, bez koje takođe ništa ne bi ispalo ili, u krajnjoj liniji, ispalo bi nešto sasvim drugo.

E pa, to je sve, dragi moj čitače. S one strane mog prozora smenjuju se sunce i pljuskovi u junskoj oluji, na susednom balkonu nadahnuto se oglašava uzbuđeni petao, pod balkonom se stislo dvoje – i ne primećuju da je kiša prestala, zvoni telefon, i ja, sa nežnošću i žalom, stavljam tačku na celu ovu istoriju: kako su obično drevni završavali svoja poslanja, ja sam rekla – i spasila sam dušu svoju.

Oksana Zabuzko  
Kijev, 31. juna 1995.

Još danas ne, kaže ona sebi. Ne, još danas ne. U kuhinji – trošna eat-in kitchen<sup>1</sup> (frižider, električni šporet, ormarići sa nevešto zakačenim vratima, koja su naspela da se, čim se okreneš, nemoćno oklembese, kao čeljust na već otromboljenom licu, i sve ovo je ograđeno onižim drvenim stalkom, nešto poput barskog šanka – na njega se može direktno iz tog izuzetno uzanog prostora dodavati u sobu – dabome, što da ne! – jutarnja kafa, ili za ručak – pečeno pile, takvo, kao ono iz TV-reklama: zlatasto rumeno, blještavo od sokova izbilih na površinu, sa nestašno zgurenim nožicama, smešteno na krupnim listovima salate, pečeno pile uvek izgleda sretnije od živog, prosto zrači čudesnim, tamnim rumenilom, od zadovoljstva što će ga sada pojesti – može se takođe dodavati neki đus ili džin sa tonikom u visokim oblim čašama, može s ledom, kocke smešno zveckaju kad se uzme piće, može i bez leda, uopšte uzev, mogućnosti je bezbroj, potrebno je samo jedno – da neko *sedi* s one strane njihove rezbarene ograde, u kojoj su se, čini se, naselili mravi, jer je po dasci kuhinjskog stola s vremena na vreme nešto milelo, što u higijenskom američkom domu ne bi trebalo da mili, pa i u neameričkom takođe – neko, kome bi sva ova dobra trebalo, sijajući osmehom kao iz tabloida, dodavati iz kuhinje, s obzirom da tamo niko ne sedi, niti će sedeti, to si se ti usudila podići na stalku improvizovani vrt od dve nevine saksije – pre tri nedelje, kad si se ovde uselila, one su bile: prvo – raskošan tamnozeleni bokor okičen zlatno-žutim cvetovima, i drugo – gusta blještava ogrlica, poput plastičnih, crvenih kuglica na visokim stablima sa elegantno suženim listovima; sada obe saksije imaju

1 Engl. ugrađena kuhinja



takav izgled kao da ih se ove tri nedelje iz dana u dan polivalo sumpornom kiselinom – na mestu bujnog bokora klempavo visi nekoliko požutelih listića sa neravno osušenim krajevima, a nekada zategnute crvene ogrlice svakim danom sve više podsećaju na sasušen šipurak, zbog nečeg navešan na smeđe patrljke od grana – najsmješnije je, upravo to da ti nisi zaboravljala, zalivala si svoj “zimski vrt”, negovala si ga, prema Volterovom učenju, pa da, ti si *htela* nešto živo u ovoj narednoj, bogzna kakvoj iz reda-kome-nema-kraja, privremenoj kući, gde se prljavština svih prethodnih stanara neisčistivo uvukla u svaku pukotinu, tako da ti nisi ni pokušala da je opereš – ali nedorasli američki korovi su se pokazali prenežni za tvoju depresiju, što se nezbučkana zgušnjava među ova četiri zida, uveli i crkli, polivaj ne polivaj – a ti još hoćeš da si omiljena među ljudima!) – i tako, u kuhinji sa podrugljivo glupim klokotanjem kaplje voda u ve-ce šolju, i ničim da pokriješ ovaj zvuk – čak ni kasetu nećeš pustiti, jer prenosni magnetofončić se takođe zbog nečeg pokvario. Istina, još s one strane prozora, uzanim kao otvorena vratašca kredenca, tamnim u ovom trenutku, (“blajnderse” ti ne puštaš, jer nasuprot je svejedno gluvi zid), s one strane mrežice protiv komaraca, verovatno, uplevši se u njoj, uporno zuji, kao telefonsko zvono u daljini, kao nevidljiv konjić, – eto tako uporno zuji i ta misao, možda, u stvari to ona zuji – a zašto ne bi sada?... Je l’ tako?... *Zašto čekati?*...

Logično razmisliš – nizašto. U krajnjoj liniji – uopšte.

Polupakovanje trankvilizatora<sup>2</sup> plus britva – i izvinite za neuspešni debi. Trudila sam se iskreno, po savesti, a što je ispaao ćorak, onda je časnije odmah baciti karte – nisam ja pravi igrač pa to ti je, dalje će biti još zaguljenije: izlaz se ne vidi, a ni snaga više nije ona: *не девочка*.<sup>3</sup>

Pa ipak – ne, ne danas.

Treba pričekati. Dogledati ovaj film do kraja. Za razliku od onih koji se emituju po ovdašnjim “pablik čannelz”<sup>4</sup>-ima – kad u najnapregnutijim trenucima, uz ledene žmarce mimovoljnog straha, prateći kako heroj juri praznim tunelom, gde iza ugla na njega samo što se nije bacilo prestrašeno čudovište – trgneš se – đavo da ga nosi! – ionako se mora završiti sretno – još par trenutaka, sudar, mala gomila, valjanje po podu, i čudovište, neljudski revnuvši, nekim čudom se rastače u prah, a muževni, tek ovlaš očerupani heroj, obavijen dimovima sa zgarišta, povrativši dah, privija uza se izbavljenu Šeron Stoun, ili neku drugu kraljicu, garavušu, kako li se već zove – i netom nadošla uznemirenost u trenu pokazuje svu svoju komičnost: opet je ovim holivudskim policajcima pošlo za rukom, makar na trenutak, da te pokradu! – za razliku od ovih, film, koji se ti ipak ne usuđuješ da isključiš, nije sigurno da će se završiti srećno. A ipak, isključivati – neoprostiva je svinjarija. I glupost. I – detinjarija: nisam naučio lekciju, neću ići u školu. Ne zlatka (“zlatašce”, ona

2 Sredstva za umirenje

3 *Rus.* nisam devojka

4 *Engl.* javni kanal



ironično popravlja sebe: tako joj se obraćao onaj čovek, kome je sada, verovatno, još gore nego njoj, ali to više nema nikakvog značaja) – ne, izvlačenja nema: ti, de, odradi sve po redu, a tada će se i znati koliko vrediš. *Понятно?*<sup>5</sup>

*Napiši reči, uradiću tetovažu*, grubo i otresito glasa se iz nje sasvim druga žena, cinik sa očigledno primitivnim, kao iz “zone” uvezenim manirima, sposobna, ako treba, i u majčinu poslati: ako je čovek u suštini (svaki!) – jedna velika tamnica, onda je sigurno ova ženska stanovala u njoj negde u najudaljenijem kutku, izlazeći napolje retko, samo kad bi postajalo zaista tvrdo i gusto, pa i to kao za pokazivanje: *N-naumili su* – govorila je kroz zube u trenucima razdraženosti, tresući glavom i sama sebe suzdržavajući jetkim podsmehom, ili pak, vareći gorčinu najnovije uvrede (uvreda je u poslednje vreme ispadalo i previše!), sa gnevno iskolačenim očima prepričavala prijateljima: *Laku žensku od mene hoće da naprave* – evo im ga! – udarala je bridom šake po pregibu, u pesnicu stisnute levice – u Americi je ova “babeskara” naučila psovati po engleski, posebno lepo joj je uspevalo “Ššit! – kotrljajuće šištanje, a takođe i prezrivo “O, kam on – giv mi e brejk!”<sup>6</sup> kojim je jednom bila počastila tog čoveka – uopšte, s tim čovekom je upravo ona, veštičije raščupana, sa nezdravo blještavim očima i zubima i nekom nevidljivom, ali prisutnom logorskom prošlošću, koja je iz maha u mah izbijala u prvi plan, zamašno lomeći krhki sud neispunjenih očekivanja, a taj čovek je oslobađao, pozivao ju je na sebe iz najudaljenijeg kutka – upravo je čula, pri prvom susretu, tu njegovu brutalnu, grubijansku intonaciju: “*Reci mi – kog đavola sam ja ovamo putovao, kod kuće takvih istih uspijuša imao – onoliko!*” – ženska mu se radosno bacila u naručje, prepoznavši partnera, u tome su samo i bili partneri – i više se nije suzdržavala, razbaškarivši se u uslovima nikad ranije doživljene slobode: “*Juče sam počeo da lepim glavu*” – pokušavao je da priča u njenom prisustvu kolegi skulptoru, a ženska se probijala napred, gubeći pribadače i dugmad u nezadrživoj erupciji usmenog ushićenja: “*Pa da, slepi sebi, srce, glavu, slepi – neće smetati!*” – on je naočigled tamneo tako kao da je u lice umesto krvi udarilo mastilo, nagnuo joj se do uha: “*Prestani da me podjebavaš!*” – veštica, ispuštajući dim, cerekala se iz njene unutrašnjosti, prvi put za duži period makar nečim zadovoljena: “*Ehej, srce, gde je tvoj osećaj za humor?*” – “*Ostavio sam ga u onom stanu*” – brundao je on: iz **tog** stana su oni, bogu hvala, iselili, i po njenom bi im najbolje bilo zapečatiti ga makar na pola godine, dok memla ne izvetri – “*No trči, donesi* – cerekala se veštica – *ja ću ovdje sačekati*” – “*Dao sam ključ*” – brundao je on, stavljajući, kako je mislio, tačku, ali je pogrešio: “*Ključ sam dala – ja, a ti si imao duplikat*” – odbijala je ona: brzo, agresivno mačevanje žaokama, koje je posmatraču sa strane gotovo neuhvatljivo, ne, recite šta hoćete, ali oni su ipak bili par, nema šta! A sada – sada, kada bi ova prokleta i izgužvana, do daske zadimljena

<sup>5</sup> *Rus.* (je l') jasno?

<sup>6</sup> *Engl.* hajde, pusti me na miru



nevoljama, sa pregorelim od acetona, a ipak neuništivim duhom preživljavanja (**odakle** ti ovo, za ime boga?), taman zagospodarila nad celom tamnicom, preuzevši odgovornost za dalji tok i ovakvog i onakvog života u njoj, izdajući na sve strane naređenja: tamo, u ta vrata – ni slučajno, a ovo đubre – odmah izbacite do đavola, a onaj deo ta-a-mo – provetriti, u njemu će od danas biti muzej, a ovo što se ovde još od sumraka trese i slini – deder, briši napolje (*slepi sebi, srce, glavu, slepi!*) – ženska se (ipak je ženska!) umesto toga povukla, razmazala se po nekom najudaljenijem zidiću, nit se vidi, nit se čuje, i po svim opustelim prostorijama tamnice razleže se sasvim drugačiji, cvileći i bespomoćan, neki kao pre krštenja umirući, glas: tetura se tamo-amoo nesigurnim kratkim koracima, tup-tup-tup – i staje – i udara o zidove, uvek na istim mestima, svaki put sve više gubeći snagu – i zavija, zavija, zavija jadna, nevoljena, na železničkoj stanici ostavljena devojka, spremna da ide svakom ko će reći: “Ja sam tvoj otac”, samo ko će to da kaže tridesetčetvorogodišnjoj ženskoj – eto tu devojku i ti sama ne voliš u sebi, ti si još od puberteta nastojala da je držiš u najudaljenijem kutku, bez hleba i vode, da se ne mrda – a ona se ipak nekako primudrila da pretekne, i kako ćeš je sada utešiti – sada, kad se čini da, osim nje, druge tebe – nema, nije ostalo?

Preterala si ti, “zлатаšce”. Oh, preterala si. Stigla si do samog kraja – treći mesec u mišićima se drhtanje ne stišava, ujutru, budeći se (naročito sada, kad se budiš – sama), prvo, što osećaš – to je sopstveno ubrzano kucanje srca, kojeg ničim ne možeš uspavati – dobro, mada već spavaš bez trankvilizatora, i ti strašni napadi suve povračke, koji su te noćima mučili, podsećaju na sebe jedino kad pereš zube, preduboko uguravaš četku – kratkim mučnim pokretom, nesvesnom ćelijom pamtim sopstveno iskustvo, od prvog trenutka – ispočetka još i uzročno-strasno odšaptanim, a nakon par nedelja već prosto suvim, naređivačkim obraćanjem: “*Uzmi u ustašca... uzmi dublje... dublje, no!* – suva kašika grlo grebe – aha, to je to – ispočetka i ona je pokušavala da se razabere, protumači, da bi se i njoj, po redosledu, najpre nešto htelo, i ne samo “tamo”: osim polnih organa, tebe kod mene ništa više ne interesuje? I: ako si imao neke planove za večeras onda ne bi smetalo da me o tome obavestiš pre no što pođem na spavanje – umesto da sediš i škrabaš tu tvoju grafiku, i uopšte, ja, znaš, ne volim da razgledam sama... Dobro – veselo je obećao – mi ćemo ti sutra takvu uvertiru prirediti! – sutra, pa ipak, to se nikad nije desilo. Dođi ovamo – ali ja sam uzela sedativ – no, znači, na “njemu” ćeš i zaspati. Gospode, kakav je to bio užas. Da li je uopšte moguće razumeti svet ljudi, onih koji misle na sopstveni polni organ u trećem licu. Kad ti kažu, a taj čovek je samo tako govorio – “Razgrni ‘je’”, ti se istog momenta mislima premeštaš u ginekološku stolicu – jer to nije “**ona**”, to se **ti** razgrćeš – ili zagrćeš: kao u ovom slučaju – namrtvo. *Pa ti znaš koliko sam žena imao!* – i nikad nije bilo tako, da – bude loše, prosto loše! Kako da ne, tebi nije bilo, a – njima, da li si se kad zapitao? Ja takođe nisam pretpostavljala, da tako biva – još **kako** loše, kad bi ti, golube, znao! *Zašto ujedlaš*, sa začuđenim, staklastim ukočenim pogledom upita on, posle ljubavnog čina, jedne od vaših prvih noći, sedeći i



pušeći, smešten među tvojim nogama, *kakva su to posla* – u međuvremenu si ga ti, razbaškariš se na jastuku, hihoćući se u sigurnosti, gladila po glavi ispruženim stopalom, a imala si čudesne noge, sve diorovske-sen-lorenske manekenke na svojim motkama trebalo bi pri pogledu na takve noge pod hitno da piju i da se utope, a ovo, ti već drugi mesec ne izlaziš iz pantalona, jer su listovi izrovašeni, kao mapa, poput šarolikih arhipelaga, crvenkastih pupoljaka, ljuštećih i oljuštenih fleka – ožiljci, posekotine, opekotine, očigledno predstavljena istorija devetomesečne (baš tako, devetomesečne!!!) mad love,<sup>7</sup> iz koje je ispala – istinska bezumnica, a tada si ga ti prosto gladila nogom po glavi, preplavljena nežnošću, slinava idiotkinja, kruti muški “jezić” prijatno te bockao po tabanu – i odjednom je on, spretno se prevrnuvši, pritisnuo tvoju nogu uz krevet: *tako dakle? tebi se, znači, dopada da grizeš? A ako se meni ovog trenutka dopadne da te potpalim, šta onda?* – i ti si spazila tvojog potkolenici primaknut upaljač, i, umesto premreći od ciljanja tada prvi put uhvaćenog, neljudskog – *nekako drugačije*, besno i bezumno, na granici iskeženog osmeha sa, ispod gornje usne, isturenim očnjacima, upitnog pogleda, od kojeg se od tada uvek branila – smehom, samo se malo začudila, ne baš sasvim svesno – čudno, do koje mere je njegova prisutnost, kao dinamitom, gušila u tebi sve, dotad tako razvijene, odbrambene instinkte, koji su otplivavali, poput ribe, dok je reku i dalje potresalo – eksplozija za eksplozijom.

Ne, predosećanja – ne može da se kaže da ih nije bilo: predosećanja nikad ne omanu, to je samo svesno usmerena sila našeg “hoću!”. Prve večeri, na tom umetničkom festivalu, gde je sve i počelo – a on je tada iz mesta jurmno ka tebi, kao da je samo na tebe čekao: “Gospođo Oksana, ja sam – Nikola K., možda, da vam pokažem mesto, možda, da vas odvezem do zamka, imam automobil” – do slavnog zamka bilo je desetak minuta laganog hoda po tihim kaldrmisanim uličicama, načičkanim lepuškastim baroknim crkvicama, jeftini kicoš, pomislila si, prigušivši podsmeh, provincijski frajer, i te kako narcistično doteran – kao sneg bela kragnica ispod džempera, negovani nokti (to je kod umetnika!), diskretan, taman po meri, miris dezodoransa – mačorčina sa sivom jež frizurom i kurvanjskim zelenookim pogledom, malo izveštačen, delikatan artistski šarm, suve bore smejalice,<sup>8</sup> nadute vrećice pod očima, “*a ti si rekla* – podsećao je on kasnije, kad je kod njih krenuo proces ostvarenja te zajedničke mitologije, bez koje nijedan par ne bi opstao – sa legendom o Zlatnom Veku faze zaljubljenosti, sa sopstvenim sitnim obredima i ritualima – krenuo, pa odmah i krahirao – ti si rekla – *briši, bre, čale*” – no, recimo, ne tako, tačnije, ne baš tako, ali nisi pokazala interesovanje, što jest, jest – pa je tim čudniji bio, uveče tog istog dana, neočekivani blesak nedvosmislenog, prodornog, ***skrozirajućeg pogleda***, koji te, da ne grešimo dušu, nikad nije ostavljao na cedilu, pa ti si ga – baš upražnjavala, i to ne jednom, pa još kako! – uveče, u jeku festivalskog programa, u gustim isparenjima znoja i alkohola, gde si sišla

7 Engl. bezumne ljubavi

8 Bore koje nastaju od čestog osmehivanja

sa estrade, pročitavši svoje – dve pesme, dve vraški dobre pesme naprosto slivene u ushićeni žamor, tačnije, povrh njega – držeći se za zvuk vlastitog, ni za šta ne marećeg, osim rečima potčinjenog glasa, javni orgazam, eto kako se to zove, ali animira publiku – uvek i svuda, čak i kad niko ni reč ne razume, čak i u tuđem jezičkom okruženju, po prvi put si ti ovo saznala nekad na pisateljskom zborištu u jednoj azijskoj zemlji.

**Оксана Забужко** рођена је 19.09.1960. у Луцку, Украјина. Магистар је филозофских наука и старији научни сарадник Института за филозофију Националне академије наука Украјине. Објавила је збирке песама *Мајско иње* (1985), *Диригент последње свеће* (1990), *Аутостон* (1994), *Kingdom of Fallen Statues* (Toronto, 1996), *Нови закон Архимеда* (2000); збирке приповедака *Жена са друге планете* (1992), *Бајка о свирали од калине* (2000), *Сестро, сестро* (2003); роман *Теренска истраживања украјинског секса* (1996, 1998, 2000, 2002); филозофско-књижевне научне радове *Две културе* (Кијев, 1990), *Филозофија украјинске идеје и европски контекст: период Ивана Франка* (1992, 1993), *Шевченков мит Украјине: покушај филозофске анализе* (1997, 2001) и многобројне културолошке чланке и есеје у домаћој и страниј периодици.

Оксана Забужко је лауреат многобројних домаћих и страних награда и признања. Њена дела преведена су на 16 језика широм света.



# **– Rivne/Rovno (Zid)**

**(odlomak iz istoimenog romana)**



*Preveo s ukrajinskog Jaroslav Kombij*

Upravo sasvim slučajnoj inspekcijskoj poseti posmatrača NATO-a tučinskom vojnom poligonu, koja se podudarala sa ofanzivom ukrajinsko-ruske alijanse sa istoka, Zapadno Rivne i može da zahvali za svoje postojanje. Uplašeni evropski oficiri uspeali su u svojim džipovima da se domognu oblasnog centra i da se iz oficirskog štaba, već nakon mosta preko Ustje, povežu sa svojim rukovodstvom u Briselu. Briselski generali su posle savetovanja, saznajući da je vlada Ukrajine već na putu iz Kijeva za Ljviv, shvatili situaciju previše ozbiljno. Četiri hitno upućena vojno-transportna trbušasta “boinga” prepuna vojnika u kamuflažnim uniformama, za manje od dva časa od poletanja, s naporom su se prizemljivala, jedan za drugim, na betonskoj pisti aerodroma u Rivnu, koji se srećnim sticajem okolnosti takođe nalazio u zapadnom (tačnije – jugozapadnom) delu grada, naspram Dubenske ulice. Vojska tek stvorene SRU,<sup>1</sup> ušavši u grad, zaustavila se u centru primetivši antene radio-stanica belgijskih i francuskih desantnih jedinica iza brižljivo složenih vreća sa peskom sa druge strane trga Nezavisnosti. A za par meseci Rivne je presekao Zid.

Sa stanovišta Istočnog Rivna, ili pak Rovna, kako se ponovo zvanično zvao grad, ulaz u “Zapadni sektor”, prema tvrđenju “Crvene zastave”, lista oblasnog komiteta, bio je slobodan i praktično neograničen; ovim su se dovoljno često – dva-tri puta mesečno – mogli koristiti viši službenici Obkoma<sup>2</sup> sa suprugama, a takođe i saradnici spec-službi – po dvojica, ali bez supruga. Oni su sebi velikodušno određivali službena putovanja u CK Socijalističke partije Zapadnog Rivna i trošili dnevnicu na razonodu i suvenire, uz pojačanu ishranu u hotelskim sobama ribljim i mesnim konzervama koje su poneli sa sobom. Pazarili su u jeftinim supermarketima oko stadiona, kupujući odeću, obuću, parfeme i kasetofone za automobile. Neke ozbiljne štete oni nisu nanosili, a mesna vlada se takođe nije previše bavila ovim posetiocima, prihvatajući ih

1 Socijalističke Republike Ukrajine

2 Skr. za: Oblasni komitet partije





kao nezaobilazno zlo i usredsređujući svoju pažnju u prvom redu na zapadne turiste, koji su nadirali i nadirali, nastojeći da vide sopstvenim očima, fotografišu i dodirnu novi zid, koji je ponovo pregradio Evropu. Svetske turističke agencije razrađivale su nove maršrute, koje su se pružale od Berlina pravo u Rivne, a tek potom – a tek potom u Ljviv, Užgorod, Černjivce ili druge gradiće ZUR-a.<sup>3</sup> “Napred u prošlost” – pozivali su reklamni prospekti.

“Treba kupiti farmerice.” – zbog nečeg je pomislio Šlojma i sav se stresao od te neumesne ideje. – “Ma koje farmerice? Ti pet godina nisi video rodbinu, jer si slučajno zanoćio te fatalne letnje noći u gostima na Juvilejnom trgu.”

Ujutru je grad bio podeljen i trolejbusi više nisu saobraćali. Ništa nije saobraćalo, ne samo trolejbusi. Blokada je trajala više od dve godine, a posle su vas, “zapadne”, polako počeli puštati tamo, u istočni deo vašeg grada. Za sve to vreme ti si dobio dva kratka pisma od matere – presavijeni listovi iz sveske, zamrljani crnim pečatima cenzure. Ti ni približno sada ne možeš sebi da predstaviš kako oni tamo žive, šta rade i šta im treba.

Za to vreme Izabela i Maulvurf, još uvek žustro “šprehujući”, počеше najzad da se iz podzemne sale pomeraju ka izlazu. U njihovom razgovoru su povremeno iskršavali fragmenti na ukrajinskom – reči ili cele rečenice. Ali to je bio samo tekst iz pozorišnog komada – tekst Šlojme Ecirvana “Program emisija za prekosutra”, koji će večeras genij stvaralac Georg Maulvurf prikazati na sceni teatra, tu, iznad njihovih glava i gde će Izabela zaigrati glavnu ulogu – TV spikerke Olesje. Ovaj pozorišni komad Šlojma je, mada to od sebe nije očekivao, napisao prošle godine kad su tri njegove komedije, koje on sam nije nazivao drugačije do “pozorišni komadi za čitanje”, sa neočekivanim uspehom, ne prošle, nego protutnjale scenama Nemačke, Francuske i Holandije. Maulvurf je bio režiser jedne od tih komedija u minhenskom Kammerspiel-u, a upoznali su se kad je Šlojma doputovao na premijeru, i prvo veče su se napili i sprijateljili. Georg se živo interesovao za situaciju u oba dela Ukrajine a posebno u podeljenom gradu Rivnu, a kad se ukazala prva prilika, odmah je doputovao, ostavio u gradskom Savetu najbolji mogući utisak i, zahvaljujući svom zvučnom imenu, dobio mogućnost režiranja u Slobodnom teatru grada Rivne, kako se u to vreme već zvanično nazivao nekadašnji oblasni pozorišni muzej.

Dobivši pare za režiju od odeljenja za razvoj kulture u Zapadnom Rivnu, Maulvurf se, na opšte iznenađenje, zadovoljio ovdašnjim glumcima, istini za volju, žestoko ratujući i svađajući se sa njima. Jedino je izvođača glavne uloge doveo iz inostranstva. Izabelu, sa njenih nepunih trideset, već su poznavali u Evropi i malo van njenih granica, jer je uspela da učestvuje u dve-tri holivudske melodrame. Bulevarska izdanja, tipa novina “Večernje Rivne”, glasno su pratili njen dolazak u Zapadni sektor, ali u vreme priprema za proslavu pustili su glumicu na miru jer Izabela nije posećivala noćne klubove, nije davala izjave i nije imala ljubavnike. Ona je temeljno i usrdno prišla

<sup>3</sup> Zapadnoukrajinska Republika



savladavanju ukrajinskog jezika i već za mesec dana je govorila dovoljno dobro, čak sa lakim *poljskim*<sup>4</sup> akcentom.

Pošto je pozvala Šlojmu telefonom i saznala od Oksane da joj suprug nije kod kuće, ona je mogla Šlojminu suprugu da šokira ovakvim pitanjima: “A kude je on?” ili “Kad će bidne kući?”, sve dok Šlojma definitivno nije izgubio strpljenje i naložio Izabeli da ne majmuniše oponašajući žene koje su prodavale kupine na pijaci, već da sluša radio i TV spikere.

Buduću predstavu Maulvurf je razrađivao sa sebi svojstvenom pompeznošću. Za večeras su pozvani žurnalisti iz mnogih svetskih novinarskih udruženja i novinskih agencija. Ogromni reklamni panoi – big-bordi sa kudravom Izabelinom glavicom – privlačili su poglede građana gotovo na svakom raskršću Zapadnog Rivna. Kablovska televizija na svim svojim kanalima svakih pola časa emitovala je tridesetsekundne spotove dugoočekivanog remek-dela. Za Maulvurfa je ovo bila jedinstvena šansa – postavljanje spektakla mesnog autora u geografskoj tački na samoj ivici “pufer-zone”. Jer njegov tako glasovit i skandalozan imidž, brižljivo negovan tokom godina, u zadnje vreme počeo je gubiti na snazi. I eto sad, ovaj *enfant terrible*<sup>5</sup> zapadnoevropskog teatra glasno i otežano je disao probijajući se hodnikom u pravcu lifta. Na sredini hodnika, u blizini metalnih vrata sa staklenim prozorčićima, on se naglo zaustavio i okrenuo se ka Šlojmi svojim zacrvenelim licem. – Ta li mi mošeš tati cigaretu?

Šlojma je posegao u džep, otuda izvadio paklicu cigara i, otvorivši je, pružio gostujućem (pozvanom) režiseru. Ovaj je krenuo ka paklici svojim kratkim debeljušnim prstima i, pogužvavši nekoliko cigareta, ipak je uspeo da izvuče jednu od njih, izravna je i tutne sebi među usne. Izabela, koja je ovog puta išla ispred svih, već jer stigla da skrene iza ugla, u lift. U trenutku kada je Šlojma kresnuo upaljačem ispred Maulvurfovog nosa, iza ugla su se pojavile i uputile prema njima dve dugonoge prilike u sivo-zelenim uniformama. Šlojma je preko ramena Maulvurfa raspoznao crveno-bele širite na rukavima. Ovo su bili poljski vojnici ograničenog kontigenta OUN u Zapadnom Rivnu koji su, zajedno sa nemačkom jedinicom, ne zna se zašto, boravili u “ograđenom gradu” saglasno Trostranom ugovoru. Teško je bilo zamisliti koga i od čega su bile sposobne da brane ove nepune dve stotine dvadesetogodišnjih mladića, predvođenih sa desetak ne mnogo starijih oficira, za slučaj napada sa istoka ili sa neke druge strane. Ali, momci u uniformama nisu se mnogo opterećivali ovim pitanjem; provodili su slobodne večeri u pivnicama i kafićima duž keja na reci Ust, udvarajući se ovdašnjim devojkama i ponekad izazivajući tuče sa mesnim *poljiščucima*<sup>6</sup>-policajcima.

Njihovi oficiri su dozvole za izlazak u grad koristili na nešto višem nivou – u restoranima i na prijemima, koje je, s vremena na vreme, priređivala mesna

4 Poljsja: severozapadni region u Ukrajini

5 *Fran.* čudo od deteta.

6 Poljiščuk: stanovnik Poljsja



administracija. Upravo na takvom prijemu, na koji su ga pozvali sa Maulvurfom i Izabelom, Šlojma se upoznao sa majorom Peterom Zomerom plavokosim, gotovo belim Nemcem, poštovaocem nemačke poezije dvadesetog veka. Dobro cugnuvši, major je recitovao na balkonu “Die schöne Stadt”<sup>7</sup> Georga Trakla, recitovao je ni za koga, u večernje prostranstvo. Ecirvan je znao ovu pesmu u prevodu Timofija Gavrilova i prihvatio je polupijanim glasom:

I devojačke strepnje u kapijama  
Naziru života skute široke.  
Tremorno drhte usne ovlažene,  
A devojke čekaju u kapijama.

Posle je, zajedno sa majorom, bilo popijeno još nekoliko litara piva i dugo, gotovo do jutra, trajalo je opraštanje na klupi pod prozorima zgrade u kojoj je Šlojma stanovao, kad su i cigarete polako počele da gasnu, a uzajamno prijateljstvo raslo. Od tada je Zomer često telefonirao, zakazivao susrete u nekom kafeu, da se pohvali novim brojem nekog nemačkog poetskog žurnalčića u tiražu 200 ili 500 primeraka, upravo poslatog njemu od kuće, iz Novog Ulma, od majke penzionerke i nekadašnje učiteljice nemačke literature. “Hfala, Šlojma, ja sam feć pripalio-o”... prodrmao ga je za ruku Maulvurf. Upaljač u ruci se ugrijao i oprljio prste. “Samislio si se i kočiš naše trušenje. *Pardon.*<sup>8</sup> *Entschuldigung.*”<sup>9</sup>

Dve prilike u mundirima došle su se u neposrednu blizinu i sad su uljudno čekale, odmakavši se ka zidu, dajući režiseru i dramaturgu mogućnost da neometano prođu. U prolazu, kad su se već gotovo mimoišli s vojnicima, Šlojma je bacio pogled na lice jednog od njih, i vojnik je, susrevši se s njegovim pogledom, iznenada veselo namignuo Šlojmi, tako munjevito, da je to već sledećeg trenutka izgledalo kao neka optička obmana u slabo osvetljenom prostoru podzemnog hodnika.

Već u liftu, gledajući u svetleću dugmad koja su se vertikalno gasila jedno po jedno na panelu, Šlojma se iznova trgnuo ulovivši u glavi misao koja je zapela, kao refren: “Treba kupiti farmerice.”

A dok se kabina lifta penjala naviše, dole, u suterenu, prilike u sivo-zelenim uniformama, kao da su načinile nekoliko plesnih figura, zavrtle se na potpeticama i nestale u nevelikim čeličnim vratima, gotovo neprimetnim u sivom betonskom zidu. Stakleni prozorčić na vratima u polumraku suterena reflektovao je odblesak njihovih šlemova.

Tri para farmerica raznih veličina i boja već je bilo kupljeno i zajedno sa nekoliko plastičnih torbi s drugim nepotrebnim stvarima ubačeno u prtljažnik

7 *Nem.* divan grad

8 *Fran.* oprostite, izvinite

9 *Nem.* izvinjenje



zelenkaste “mazde”, iznajmljene u agenciji, u Zamkovoju ulici. Pre toga, bio je primoran da skokne do banke i potroši gotovo do poslednje jednu od dve službene gotovinske kartice – bankomati u Rivnu više od dvesta hrvni<sup>10</sup> odjednom nisu isplaćivali. Na autosekretarici kućnog telefona Šlojma je snimio novu i uzvišenu tiradu: “Trenutno sam odsutan. Otputovao sam u Istočni sektor. Vraćiću se kasno i odmah ću preslušati vaše poruke. Govorite, ili uključite faks posle zvučnog signala”. Preslušavši traku ponovo je uključio kasetofon u poziciju snimanja i, zbog nečega dodao: Sedamnaestog septembra dvehiljad....te godine”. Nešto mu je govorilo da će datum biti važan.

Naslagavši za Bonifacija do vrha “viskasa”, upravo nabavljenog na sniženju u tim istim prečvarnicama kod stadiona, gde je kupio farmerice i ostale poklone, Šlojma je nasuo u činiju sveže vode iz slavine i čak zamenio prostirku u korpi-stančiću. Bonifacije je sve ovo vreme sedeo na frižideru i široko otvorenih očiju blenuo u gospodara. Šlojma je seo na tabure usred kuhinje i pripalio cigaretu.

“Mene danas neće biti do uveče” – rekao je, gledajući u zelene mačkove oči. “Nikog se nemoj plašiti. Ali nikome se nemoj ni predavati.”

Pasoš za međunarodna putovanja ležao je gde i uvek – u ladici ispod obuće na gornjoj polici kredenca. Uzevši ga u ruke, Šlojma je mahinalno prelistao stranice – posle dvadesetak šengenskih viza i pečata lokalnih evropskih vlada o njihovom produženju, još oko tri stranice pasoša ostalo je čisto. Za pečat o ulasku i izlasku iz Rovnog moralo bi biti dovoljno. Neka neprijatna misao – predosećaj, ponovo je zatinjala u glavi, ne dobijajući, ipak, konkretan smisao. “Šta li mi se to noćas snilo?” Šlojma se pokušao skoncentrisati, ali se svest ponovo rasplinula.

Zaključavajući vrata na obe brave, bacio je pogled na “casio” – crni kristali pokazali su 9.32. Ima još pola časa za laki doručak u nekom od obližnjih kafea, a tada – na propusni punkt.

Već izašavši iz dvorišta, Šlojma je iznenada promenio svoje namere, prikočio blizu ulične tezge, kupio komad makovnjače i kafu u šoljici za jednokratnu upotrebu i sve to jednostavno konzumirao u automobilu, lagano žvaćući štrudlu i pijuckajući vruću, ali ne previše jaku kafu. U mislima je on već bio tamo, s one strane Zida, svaki dan viđenog, tako bliskog, prisutnog u životu grada i – nedostižnog. Tamo, u rodnom, i već par godina – tuđem gradu. Zar zaista – tuđem? Kakav je on sada? Oblasni centar SRU, zar on nije bio nešto slično u dane tvoga detinjstva, mladosti? Ali ne, naivno je misliti da se tamo sve ponovilo, povratilo tačno tako kako je bilo. Potpuno obnavljanje, čini se, ipak više nije moguće... Zapravo, mnogi su se čak i u novijoj istoriji trudili, ali je efekat bio blizak nuli.

Sa takvim mislima Šlojma je polako, u prvoj brzini, prišao nekolicini automobila koji su se postrojavali u red pred zelenom metalno-žičanom kapijom propusnog punkta №1. Ugasivši motor, izvukao je iz kutije još jednu

10 Ukrajinski novac



cigaretu i, navalivši se na naslon sedišta, zagledao se napred, tamo, gde je iza par desetina metara rivnenskog pločnika neuništivo stajao on. Zid.

On je nastao kratke letnje noći, kad se komandi vojske SRU najzad ogadilo pariranje položaja sa natovskim jedinicama, koje su u međuvremenu pojačale svoje redove oklopnim transporterima i mitraljezima. Propusne pozicije su već postojale, bila je i bodljikava ograda na mestu današnjeg Zida. Stanovnici opkoljenog zapadnog sektora (a vojska SRU, zaobišavši grad, već je stigla daleko, čak iza Klevnja) nisu se pretrgli da dočekaju hlebom i solju oslobodioce koji su tako neugodno nahrupili pravo u centar grada uz neopisivu buku. Bodljikava ograda opasivala je polovinu grada od Basovog Kuta do krivine reke Ust, nedaleko od železničke stanice. Iza ovog pojasa, u okolnim kolhoznim poljima, tu i tamo još su sačuvani rovovi, iz kojih su sevali jedan protiv drugog objektivima dvogleda belgijski vojnici, vojnici poljskog bataljona, koji je prispeo s one strane *Buga*<sup>11</sup> kao podrška Belgijancima, te – iza “linija fronta” – vojničici Armije SRU, momčići, “ribjata”<sup>12</sup> iz Luganske i Dnjipropeetrovske, Kirovogradske i Čerkaske oblasti.

**Oleksandar Irvanec** (24.1.1961, Lavov, Ukrajina) diplomirao je na Moskovskom književnom institutu. Jedan od osnivača poznatog književnog kružoka “Ba-Bu-Ba”. Piše pesme, novele, drame, romane, kolumne, novinske članke. Prevođen je na engleski, nemački, francuski, švedski, poljski, ruski, beloruski i hrvatski jezik.

Objavio je zbirke pesama: *Ognjište na kiši* (1987), *Senka velikog klasika* (1991), *Pesme poslednje decenije* (2001); dramske tekstove: *Re-cording* (1991) i *Mala drama o izdaji za jednu princezu*; roman *Rivne-Rovno* (2002).

Laureat je nagrade Fonda Helen-Ščerbanj-Lapika (SAD) 1995.

---

11 Reka Zapadni Bug, jednim svojim delom čini prirodnu (severozapadnu) granicu između Poljske i Ukrajine

12 *Rus.* ребята: момци



# — Slatka Dariusja

## Odlomak iz romana

Preveo s ukrajinskog **Jaroslav Korbilj**



— MIHAJLO MILI, da li biste večerali...

Tobože pita, a možda i moli, Matronka, glasom nalik na šuštanje lasice u senu, stojeći na tremu, sa do lakata podvijenim rukavima, bele kao sneg, čipkane košulje.

Pri zalazećim septembarskim zracima, njena mala glavica sa krunom čvrsto upletene kose, sličila je drugom suncu, koje se rađa među mirišljavim kruškama, nasutim po celom hodniku sve do prozora. Matronka se smeulji samo okruglim rupicama na obrazima dok grize medenu krušku, čime razdražuje ceo roj osa oko sebe.

— A šta ste, dušice draga, dobro skuvali? — podiže glavu od drva, ne ispuštajući sekiru iz ruku, čovek u prsluku okrenutom na naličje.

Brdo sveže nacepanih drva se beli i miriše isto tako čisto, kao čipkana košulja na ženi pri zalazećem suncu.

Izvesno vreme oboje ćute posmatrajući netremice jedno drugo — tako, kao da će svakog trenutka zagristi jedno drugo, kao tu žutotrbu prezrelu krušku, što iznenada pada iz ženinih ruku i kotrlja se do čoveka sa sekirom.

Malena žena se snebiva, kao da se stidi neke skrivene misli, a zatim se podboči:

— Umesila sam šačicu proje, ma takve — kao sunce žute, sama se smeje iz tepsije. Da sutrašnji dan tako dočekam, ako govorim neistinu! Ako ne verujete, dođite da se sami uverite! — veselo odgovara i nestaje u otvorenim vratima.

I tela dugog, poput motke, Mihajlo, kome ništa ne treba dvaput reći, nosi sekiru u drvljanik, mete korovačom stazicu od vajata do kuće, otreša pantalone od strugotina i piljevine — ide da večera.

Matronka već čeka pored širokog drvenog korita iza peći, sa vrčem tople vode i preko leđa prebačenim ručnikom.

— Mihajlo mili, zar vas nisam molila da ne cepate do kasno ta drva? — prekorno pita, pomažući čoveku da se razodene.

Mihajlo ćutke skida prsluk i košulju, naginje se, dopola razodenu, nad koritom, podmećući vrat pod mlaz vode. Glasno frkćući i smejući se, pljeska mokrim dlanom po ženinom obrazu:



– A što, da neće naškoditi?

– Ali vi ste, Mihajlo dragi, bez pojasa drva cepali, a vetar je bio jak, možete krsta prehladiti. A kome je to potrebno?!

Jedva dodirujući dlanom čovekova leđa, Matronka zbog nečeg zaustavlja drhteću ruku na velikom mladežu pod njegovom desnom lopaticom, kružeći kažiprstom. Zatim par puta brzo ljubi, a nakon toga trlja ramena smotuljkom mokre vune sa sapunom. Posle toga, Matronka se prihvata Mihajlovih grudi, šije, ruku – i trlja ih tako temeljno kao da čovekovo telo godinama nije videlo vodu.

Mihajlo, sa zaklopljenim očima, ćutke dopušta spretnim ženinim rukama da ga okreću, brišu, presvlače u čistu košulju, a zatim, zagladivši gustu Matronkinu kosu, tobože ljutito:

– Pa šta ste to, gazdaričice, kažete, skuvali?

– A vi probajte... – tobože se mršti Matronka, sklanjajući laneni ručnik sa kačamaka: žuta, kao sunce, mamaljuga, pušila se belim isparenjem.

Ništa Mihajlo tako ne voli posle teškog rada kao vruć kačamak s ovčijim sirom. Matronka drvenom kašikom skida vrh, stavlja u to udubljenje ovčiji sir, gotovo isto tako žut kao kačamak, ponovo ga pokriva, seda naspram čoveka – i oboje čekaju da se masni ovčiji sir rastopi, sve dotle dok se masnoća ne počne slivati kroz žute pore vruće mamaljuge.

Večeraju Mihajlo i Matronka uvek na isti način: sedeći jedno naspram drugog i oslanjajući se čelom jedno o drugo.

Gledano sa strane, može izgledati da oni ne žele, ili nemaju smelosti da se gledaju u oči, pa zbog toga tokom večere ne rastavljaju glave. Ali, isto tako, gledano sa strane, dobro se vidi i to kako njihove ruke, pomalo sramežljivo, hitro traže priliku da se dodirnu, a odmah zatim, isto tako hitro, kao opečene ili uhvaćene u nedelu, ruke bi im se razbežale po kolenima ili po stolnjaku.

Niko tuđ dosad nije video kako večeraju Mihajlo i Matronka, koji još pre mraka potpuno zamrače prozore i zaključaju dvorišnu kapiju, što ne radi niko u selu. A što ih niko nije video, nije zato što je ovaj mladi par škrt, negostoljubiv ili nesklon razgovoru sa drugima. Jednostavno, drugi ljudi zasad nisu hrlili kod njih u posete: krštenja nije bilo – nikog još nisu rodili, nikom pomen nisu pravili – niko, u njihovoj kući od dve osobe nije umirao, slave nisu slavili. I tako, žive za sebe kao dve pečurke ispod bukve – skriveno, kao da su mahovinom i četinarskim iglicama prekriveni.

A onda, kad je seoski filozof Tanasije Maksimjuk, posle njihovog venčanja, pred crkvom rekao: *Neka sada ovo dvoje pravi decu, a posle će se baviti poslom*, niko i nije dosađivao mladom paru. Savetovati se sa tako mladima takođe nije imalo potrebe pošto su njima samima bili potrebni saveti. Nikom ništa nisu pozajmljivali jer su se tek počeli kućiti. A što su posle venčanja, malo duže nego drugi, pomalo ošamućeni, kome se to ne dešava? Naročito ako mladoženja uzima devojkicu sa strane, a ne svoju, seosku, pa je razgleda sa svih strana, i danju i noću, kao uskršnje jaje šarano u tuđem selu.



“Tja-a-a... Sve prolazi. I to će proći” – oduva, tu nedavno, Tanasije dim iz lule – i dade definitivni odgovor na nema sleganja plećima devojaka, koje su zavidljivim pogledima pratile Mihajla i Matronku, kad su ovi dolazili na nedeljno bogoslužje: ona – sa neprestano, kao od srama, spuštenom glavom – bešumno je zauzimala svoje mesto, on – kao motka, štrčao je među muškarcima; ali njihove oči, ipak, kao da su bile vezane nekom nevidljivom niti i to je bilo tako očigledno, da su se, kod iskusnih, pre svega žena, od zavisti i neizostavnog čuđenja, nozdrve širile kao u krava pred teljenje.

Međutim, ljudska zavist nije smetala ovom dvoma.

Zasad...

...Matronku u selu zovu Mihajlovim čudom. Tačnije, Mihajlo je sam tako nazvao.

Mihajlo Ilašćuk je od detinjstva – potpuni siromah. Oca je prignječila taraba, kad mu je bilo dvanaest godina, a tri godine kasnije i Mihajlova mati je otišla u glinu zbog pustih bapskih jezika: seoske žene su pustile glas da kod sirote udovice noćuju oženjene gazde. I tako su se, u tišini, dogovorile dve najveće čeremošnjanske zavidnice, pa su izvele ženu u šumu, znajući da je niko neće tražiti, vezale je za bukvu – i tako je ostavile da preko noći ohladi svoju požudu. Udovicu su našli sutradan, dopola izgrizenu od vukova, ali za to niko nije odgovarao, jer niko to kidnapovanje nije video, mada je celo selo znalo ali selo nije išlo da svedoči, za pravdu se boriti nije nikome bilo stalo, slučaj je žandarmerija zataškala – pa je tako i krenuo maloletni Mihajlo služiti po kućama, hraniti gazdinske vaši, učiti raznim ručnim poslovima, i zarađivati sebi za život. Momčio se dugo, dok nije skuckao para za kakav-takav domazluk i najzad, našavši mrvicu iste takve, kao on, potpune sirotice, iz tuđeg sela, još je i za malu svadbu imao.

Možda zato što je siromah kao prst, a možda mu je takvu prirodu Gospod Bog podario, ali prema udavači Mihajlo je bio jako uljudan i čestit momak: devojke nije zavodio, snašama suknje nije zadizao, u udovičinim perinama se nije valjao. Bio je veoma nadaren za posao i malogovorljiv. Među svetom, jezik je se razvezao samo jednom – uz svadbenu “Huculku”, kad su njegovi i gosti s mladine strane dobrano popunili prostor za igru, a orkestar je svirao tako žestoko da je violinisti pukla struna na violini.

Pijan od radosti, Mihajlo je laganim pokretom posadio na dlan sićušnu – stasom njemu valjda do pojasa – mladu, za njihovo selo neobičnog imena Matronka, podigao je nad kovrdžavom glavom i okretao je oko sebe kao čigru, da je čak završtala, uplašivši se, starija deveruša, lomeći tanke devojačke ruke.

– Gosti! Dragi moji dobrodošli gosti, gledajte Mihajlovo čudo, divite se Mihajlovom čudu! Mihajlovo čudo gledajte! – na jednoj ruci ju je okretao nad glavama gostiju, poput veselog višebojnog cveta.

Glas mladoženje prekidao se u nastojanju da nadglasa muziku, tako da je bilo nejasno da li je on zaista pijan, ili je malo lud.





Jer desilo se u ovom selu i to da jedan mladoženja izgubi razum na svojoj sopstvenoj svadbi. Zbog toga su stari ljudi rekli: tome je krivo *dugo uzdržavanje od telesnog uživanja*, kao, nije trebalo čekati svadbu, već otići kod one koja sama daje – i ne bi čestit muškarac i njegova porodica imali problema i dan-danas...

A Matronka, da li od straha, ili od radosti, zaklopivši oči, obuhvati oko vrata svog mladoženju obema tankim rukama, kao dete oca, i u žestokom tempu “Huculke” obmotavale su se njene raznobojne trake oko Mihajla, kao omča – čak se javila bojazan da ga ne uguši.

Tako su i dovršili taj bezumni ples – samo njih dvoje: mladoženja, koji je glavom dosezao gotovo do neba, i mlada – svom svojom sićušnom figurom urasla u njegovo, od stalnog rada čvrsto mišićavo muško telo, rukama obavijena oko njegovog vrata i ošamućena od nenaviklosti, srama i onoga šta je čekalo iza dveri novog života, u tuđem selu, bez oca-majke – samu u milosti Gospoda i svog muža.

– Samo da to izađe na dobro, samo da je na dobro... – da li sa osudom, ili razumevanjem, klimale su glavama snahe i stare žene na klupama uza zidove svadbene kuće, kao da su gledale u neku, otvorenu samo za njih, a drugima nevidljivu knjigu sudbine, a možda su iz škrinja sopstvenog iskustva samo iskopavale nepogrešiva znanja o budućnosti dvoje mladih ljudi, gluvih u svojoj sreći, koji su se polako vraćali svesti posle “Huculke”.

– Na dobro! Na dobro! – odgovarao je Mihajlo u isto vreme svim gazdaricama sa zavirljivim a tužnim očima. – Na dobro, gazde, jer koliko je tog života? Komadićak. I na taj mali komadićak – gle čuda – privio je, od brzog ritma plesa zadihanu Matronku, na široke grudi, pa su tako stajali, kao splepljeni, nasred svadbenog podijuma, sve dok nisu zazvučali prvi akordi još jedne nezaobilazne svadbene melodije ovog kraja – velike svadbene “Hore”, po rumunski – “Hora-mare”.

Posle raskalašne, žestoke kao pijan čovek, i beskonačne kao pogrebna naricanja, “Huculke” sposobne da protrese dušu nimalo lošije od nečiste sile ili ponoćnog bluda, razvučeno-usporena, gotovo jecajuća melodija “Hora-mare” isto je što i nagli prestanak rada srca, skok na drugu stranu ovog sveta, ili kao prisilno traženje po mraku puta u raj i dobrovoljni izlazak iz pakla – istovremeno.

Ali nigde, niko i nikad vam neće objasniti zašto upravo tako zvuči ova veličanstvena muzika, koja potresa dušu iz temelja. Možda je onaj, koji je prvi u sebi otkrivenu melodiju preneo na strunu, iskusio sve što može da iskusi osoba emotivnog odnosa prema životu, jer je ubacivao te zvuke u ritam, kao u pazuhu: i radovao se, i plakao, ili, možda, samo uzdahnuo pošto se okupao u suzama... ili se oglašavao kricima, kao u pročišćujućoj vodi mraznog potoka.

Pa, ko ne zna šta za ljude s planina znači “Hora-mare”, tome nikad nećeš objasniti, čak ni najbiranijim rečima i bojama čudnu, ničim narušenu njenu suštinu, niti njen neulovljiv tragizam, kao što nikad nećeš uloviti tugu u vetrom većito ljuljanoj jelki na vrhu litice.



Ispočetka spora, reklo bi se, nenamerno lenja, sa svih strana prizivana, a dalje – sve žešća i žešća, ona te iznenada zapljusne, kao talas. “Hora-mare” proniče u čoveka neosetno – poput prijatnog slatkog otrova sna u milovanjem usnulu ženu – i prikrada se nevinoj duši, kao lasica pod kralje vime, i bolno rani, poput tupog noža koji naglo ulazi u telo, uz pucanje kože. A potom ova melodija-uljez zaplovi i razliva se po žilama nečujno – tako, kao što teče vlastita krv čoveka.

Najpre dva koraka ulevo, pa dva koraka udesno – i opet ulevo, i opet udesno... posle toga imaš pravo jednom da se okreneš, ali ne obavezno... i dalje ulevo... udesno... i dva tela, prirasla jedno uz drugo, mlade i mladoženje, njišu se kao klatno glomaznog zidnog časovnika – nemoćna da se odmaknu od tačno određenog mesta ili da promene pravac njihanja. Ova, u svom lukavstvu, bespoštedna muzika daje plesaču prvi znak... Ma, koji znak? Ona određuje pravac kojim će se odsad ovo dvoje kretati: samo sinhrono, samo s onim ko u ovom trenutku drži svojom rukom tvoje vrele dlanove; uvek i jedino zajedno, ne narušavajući tempo, ne tražeći drugog ritma, samo tako, kao u ovom strogom i veličanstvenom plesu – ne plesu, pre će biti, opštepoznatoj kletvi, ali kletvi bez reči, na doživotnu vernost ili i dobrovoljno ropstvo, uz to.

I opet dva koraka udesno... dva ulevo... uz široke i setne jecaje violine ili trube, sa kratkotrajnim, trenutnim zastojima i ponorima, kao pred otvorenom provalijom... Ne, ovo nije svadbeni ples – ovo je žestoka, neljudska poruka svevišnjih sila o nemogućnosti prestupanja linije, tebi unapred određene sudbine...

O, svadbena “Hora” zvuči, za toga ko je čuje, kao upozorenje, ma pre će biti – blagovremeni znak, a možda, čak i iskonska i pomalo nepravedna presuda, drhtavom od radosti, ljudskom srcu.

Možda bi bilo bolje ne plesati uz ovu tužnu, kao devojačka sudbina, i beskonačno oštru melodiju, kao neminovnost zamahnute sekire istorije nad svačijom glavom; možda je bolje stajati sa strane, poduprevši napetim telom ogradu ili drvo, i prosto slušati, i razmišljati... misliti o svemu – od samog postanka sveta, od Marije-Terezije, kako kažu u ovim planinama, i do danas, ali sam; možda je bolje nikad ne kušati taj, za sva vremena zadat i u bilo kojim uslovima nepromenljiv ritam: dva koraka ulevo, dva udesno... Jer ovi pokreti, usporeni od ovo dvoje plesača usred opustelog svadbenog podijuma – oni su takvi, verovatno, snažniji i od same zakletve pri venčanju, i snažniji od opojnosti noćnih zagrljaja. Ti ritmovi prodiru kroz pore pod samu kožu čak i debelokošca, uvlače se, kao promrzline, kao iver, duboko pod srce, a možda ih violina ubada ipak u sâmo srce – i ti se više nikad nećeš osloboditi tananog, gotovo nečujnog jecaja melodije, nećeš ga istisnuti iz sebe, kao srce čira, ni povratiti, niti istisnuti – osim ako umreš – tek tada ćeš se osloboditi magije ove muzike, kao magije istinskog čarobnjaka.

Pa čak na samrti, pričaju stari, nekim ljudima pričinjava se da čuju melodiju “Hora-mare”, jer kažu, upravo takvom očajničkom tugom, takvim korakom bez žurbe – dva ulevo – dva udesno, da ne iznenadi i ne isprepada čoveka svojom neočekivanošću – svoje prisustvo nagevštava bliska smrt.



...O Gospode milostivi... Mihajlo i Matronka su se upravo tako i kretali na opustelom svadbenom podijumu: dva koraka ulevo – dva udesno, ulevo – udesno... a potom su se samo ljuljali, priljubivši čela, i, činilo se, da ovi mladenci-sirotani žele unapred da prebrode ili izbegnu ono što ih čeka u budućnosti. A gosti, osobito viđenije žene, prekrile su svoja usta dlanovima, kao da su takođe nastojale prigušiti upozoravajuće krike o opasnostima koje u životu ne mimoilaze nikog i, očigledno, neće se usuditi zaobići ni ovaj par... Jer su tako, čudno i neobično za ovo selo, mladi napuštali podijum...

...ALI U OVOM selu odavno se niko nikom ne čudi, jer su u njemu videli svašta.

Govoriti – govorili su o svima pomalo, a čuditi se – nisu se čudili. Možeš misliti, velika stvar: doveo momak sa strane malo, hitro kao gušter, ali većito tiho i ćutljivo detence, koje ne da neće ružnu, ma nikakvu reč, osim “Kako ste?”, “Pomoz Bog!” i “Budite s Bogom!” nikom neće reći. Mogao je, istini za volju, uzeti i neku svoju, seosku, sa domazlukom i porodicom, ali već kako je Bog dao: i tuđim siromasima dobra sudbina pristaje. Samo da ne pusti jezik po selu kao blebetuša, i da se ne bavi vradžbinom – a ostalo... neka bude. Sirotan uz siroticu – možda će nekad dobre gazde biti.

Što je nekako čudna i neobična – to je, možda, i dobro: muža će držati uza se, a i sama će se svog sopstvenog, a ne tuđeg, držati. Jer, ono, i ovako se dešava: ne uspe devojka ni venac sa glave da skine, a već ukrsti očima zagledajući lica tuđih muškaraca, kao da nema svoga.

A ova stoji nasred dvorišta sa dlanovima složenim kao za očenaš – i gleda, gleda u Mihajla – strašno je to videti sa strane: čekaj, još će i pasti na kolena pred njim kao pred ikonom, još će i ruku, kao svešteniku, da mu ljubi.

A Mihajlo, ne podižući glave, cepa drva, i kad-ikad, nekako tako veselo zazviždi u dva prsta, kao da đavola sustiže posle prvih petlova, ili posle dugog rastanka neku ljubavnicu na seno poziva.

Matronka obriše belom keceljom znoj sa njegovog čela, dâ mu vode da se napije, i odleprša laganim korakom za svojim poslom. Čudo, pa to ti je! Bolesna, šta li je... Među sobom se na “vi” obraćaju.

To, istini za volju, u njihovom selu i nije neko čudo, kad bi ona jednostavno kazala “vi” kao sve ostale domaćice. A ona izgovara kao da to “vi” degustira i žvaće, i raspeglava, i premeće među zubima, kao slatku karamelu ili kupinu.

Pa muškarci za Matronkom čak ni ne cokću, kao za drugim kurvama ili lakim ženama. A zašto – niko ne može da kaže. Da li zbog stida, ili zbog straha, ili što im je žao tako sitne žene kojoj ni grudi baš nisu nešto, i koju bi pod sobom bilo lako zgnječiti, a kamoli stegnuti u zagrljaj. I kako ta nepričljiva motka – Mihajlo – izlazi s njom na kraj? Jer je to zaista nevesta koja bi mogla živeti, ako baš ne na muževom dlanu, ali pod pazuhom svakako, jedino što bi smetale kose: Matronka je imala tako bujnu i dugu kosu da je njome tri puta obavijala glavu, tako da su mladine venac deveruše tražile u njenoj kosi kao što bi tražile zrno maka među pasuljem.



Sklone pričanju, neveste su ih olajavale, kao, Mihajlo, sigurno, još joj se nije ni primakao, jer što bi se inače tako jako voleli, kao da su tek pred venčanjem? I dete joj još nije napravio...

Nije ništa drugo nego da mu ona *ne da*, a on, priprost, izmoliti ne može da ga žena do svoje smočnice pripustiti; već je mator – a blesav, ne zna kako da pride tom čudu; šteta što niko dosad nije naučio momka toj, ne baš komplikovanoj raboti, a u selu ima takvih koje bi to umele, kako i s koje strane čovek treba da pristupi nevesti, da se ona prilepi za njega zauvek, kao smolom zalepljena. Ili, moguće je i drugo: Mihajlo je potpuno nesposoban da dođe do tog ženskog izazova, pa drži svoju ženu kao devojkicu, da što duže ne bi starila, i ni sa kim neće da deli to blago, a ona, takođe, izgleda, nije za to da svoje blago okolo deli. A možda ni sama nije svesna kakvim bogomdanim bogatstvom raspolaže.

I tako, ili nešto drugačije, olajavale su međusobno čestite domaćice Mihajla i Matronku posle nedeljnog bogoslužjenja, poprilično se zadržavajući pod crkvenim zidovima i zagrevajući vrućim dupeškama glatke klupe ispred crkve, te podgrevajući vrućim jezicima bez kostiju svoja neumorna i od olajavanja potamnela usta.

...MATRONKA JE RODILA BEBU usred belog dana sredinom marta.

Selo je začuđeno pogledavalo prema njihovoj kući: niko Matronku nije video sa stomakom, ni sa kim se o porođaju nije savetovala, seosku babicu nisu zvali, a dete plače – čak se napolju čuje.

I kako je taj Mihajlo odradio porođaj?

I kako je sam pupčanu vrpцу sekao?

Kako god, ali takvu neobaveštenost seoske snaše nisu joj mogle oprostiti. Došlo je vreme da se Matronka uzme u jezičku obradu znatno ozbiljnije.

U selu poneke gazdinske devojkice ne mogu da sakriju od ljudskih očiju da su pre vremena ostale bremenite, iako su pojaseve obmotavale i široke plisirane suknje nosile, a normalna udata žena, pa još takva sitna da se ni ne zna gde se to dete u njoj smestilo, gotovo do Pokrova grad obilazila; svake nedelje je špartala pravo u crkvu; i cipele je sama sebi do samog kraja vezivala.

Ali, kučka, ni sa kim tajnu nije delila. Možda ni sa Mihajlom?!

*Rekla sam vam, kumice, sećate se, ima tome već neko vreme... A ko je mene slušao?! Rekla sam, gledajte, ljudi dobri, oni danju dete prave, jer kuću zaključanu usred letnjeg dana drže. Ko bi, recite mi, od čestitih domaćina danju vrata zaključavao pred ljudima, da tako dugo pravi jedno dete? Vidite, po mome je ispalo! Kako ko, ali vi, kumice, dobro znate: dete koje se rodi usred dana, usred dana je i pravljeno.*

*– Pa zar vam, Paraska, nije svejedno kad ko pravi decu? Ispada da su vaših svih desetoro usred noći i samo zimi napravljeni!*

– Ne, ali pomislite samo: žena se porađa, a niko u selu ne zna! Niko ne zna kad je ono delo urađeno, ko ga je uradio...

– A šta ste vi, kumice-dušice hteli, da im sveću držite ili da pokažete kako se deca prave?! Napravili su – kad su napravili, kad im je pošlo za rukom. To je njihova stvar. I treba da vas je sramota i na samu pomisao da dete nije Mihajlovo.

– Recite šta hoćete, Kalinko, ali gazduju oni dobro.

– Samo se ljudi klone.

– A šta će im ljudi? Ljudi samo zbrku u tuđim životima prave. Njima je, možda, bez ljudi dobro.

– Kako to, šta će im ljudi?! Radi kontrole.

– E-e-e, kumice-dušice... I ne bi to bilo ništa, da se rodio dečak. A ono devojčica... pa još danju, popodne... Niko to dete nije video; da nije bogalj... ko je još video da muž reže pupčanu vrpcu, kad ovde kod nas pola sela to može da radi. Ni Fuljačku nije zvao... ni susedu Mariku, a Marija se i sama nedavno prvi put porađala, pa ceo taj postupak dobro poznaje... Žena – prvorotkinja – to vam nije junica što se prvi put teli... pa i tada, oko junice, dvojica domaćina moraju da se brinu, a ovo šaka žene...

– Da je na dobro, kumice, sve to... da je na dobro... a ono, dete može biti nemo.

– Dabogda vam jezik prištevi osuli, Štefka, kakvu nesreću proričete! Zašto bi dete bilo nemo, kad i otac i mati nisu nemi?!

– Pa zato što ne sme udata žena da prikriva svoju trudnoću. Bremenitost za ženu koja ima venčanog muža – nije sramota. A Matronka je krila svoju bremenitost sve do samog porođaja.

– Gluposti pričate, Paraska. Gluposti! A šta, trebalo je da nasred sela razgoliti stomak, da svaka šuša zna da se ona najzad za dete pobrinula?!

– Gluposti – ne gluposti, ali tako me pokojna mati naučila, daj joj Bože carstvo nebesko.

...DA LI JE KO ZAISTA navraćao, ili pozavideo, ili je prosto došlo vreme sekiracije i u ovu kuću, ko zna. Ali se vreme radovanja za Mihajla i Matronku prekinulo, kao što se svojevremeno pokidala struna na Frickovoj violini upravo usred svadbene “Huculke” – kao da radost kod njih i nije noćivala nikad.

...A bilo je ovako.

Prohujalo je, vetrovima i cvetovima, dugo proleće. Po brdima i dolovima odjednom se prosulo leto, sa čestim kratkim pljuskovima, neizrecivom raskoši trava i plodova posle dugog perioda očekivanja roda i prinosa.



Vratila se svojim uobičajenim poslovima i Matronka – neprepoznatljivo se rascvetala posle porođaja, s neuobičajeno jedrim grudima i nešto prigušenim, ili, možda, primirenim sjajem u očima. Isto tako – kad treba oko deteta – savije kosu ukруг, uspava dete dojenjem, iznese javorovu kolevku na trem, prihvati se motičice, isto tako male kao što je i sama – i u baštu. Kopa – u sebi se čudno osmehuje, na trenutak zaklopivši oči kao da krije nešto skupoceno u samo njoj znanom skrovištu, potom se odjednom osvrne, da neko nije video tajnoviti osmeh – i ponovo za motičicu.

A predveče uzme dete na ruke, ljulja ga, istiha pevajući – i bliže kapiji se premešta: Mihajla iz nadnice očekuje. On je za posao glup: još uvek radi kod drugih. Drva cepa, temelje zida, stolariju majstoriše. U selu Mihajla uzimaju u najam često: i u ostavu ga se bez straha može pustiti, i da slaže neće slagati, i olajavati neće čak i kad bi ga molili, i neće sfušeriti, a i ne naplaćuje mnogo. A stolariju što je pravio – niko se s njim nije mogao takmičiti, otkad je umro Petar Cipcar – stolar i tesar za deset sela odjednom.

Pobijao je Mihajlo kolje tog leta na livadi čeremošnjanskog seoskog starešine Ilje Džurjaka – Iljaška, po seoskom, pa je kući silazio samo za nedelju. A žena je održavala domazluk. Domazluka nije bilo bogzna koliko, ali je ipak nešto bilo: kravâ, svinjâ, kokoši, tri ovce. Istina, zemlje nisu imali, osim one oko kuće i u voćnjaku, ali Mihajla su stisli poslovi, kao obruči bačvu, jer je imao nameru kupiti od mlinara Zarembe parče šume u Đavoljoj jami. On se već zagledao u tu skupocenu zelenu krpicu, koju je nekad sanjao.

A za sada, Matronka u svitanje istera celo stado preživara na ispašu na livade iznad Čeremoša – i do uveče nema brige. Predveče unese kolevku u kuću, sama brzo otrči do reke, dotera stoku, pomuze pevajući, zabravi vrata, ugasi lampu u kući – toliko su je i videli.

Ali jedne oblačne junske večeri, zapravo, već i dobrano noći, Tanasij Maksimjuk, koji je voleo ponekad između tuđih dvorišta napipavati put do tuđih snaša, primetio je da lampu u Mihajlovoj kući nekako čudno treperi, kao da više nema snage, a dečiji, nit plač, nit jecaj – već užasavajuće cviljenje, probija se napolje čak i kroz vrata u hodniku. Tanasije nije dugo razmišljao već je oštro dohvatio za kvaku na vratima i viknuo preko kućnog praga:

– Jeste li kod kuće domaćini?

Iz kuće mu niko nije odgovorio, samo je pod prozorom po taktu škripala i kao da je tiho jecala plaćem zaljuljana kolevka.

– Matronka! – zavirio je Tanasij u veliku dnevnu sobu, i u ostavu, zatim je žaračem ispipao prostorije i hodnik, opet zavirivao iza bačvi na tremu i ispod kućnih klupa: – Anatema te, snašo, gde si se dela, đavo da te nosi, što ti se dete od plača guši?!

Obišao je Tanasije domaćinstvo osvetljavano pobeelim mesecom: širom otvorena staja zjapila je tamom, neuobičajeno hladna i pusta, samo su se svinje komešale u ogradi, klepćući ušima i cvileći gladnim njuškama.

Probudeni iz sna, susedi su slegali ramenima: ceo dan je Matronka bila savijena u bašti, čak je motiku kod Marije donosila oštriti, pa je rekla da ide

stado sa livada da dotera, jer je zbog tog kopanja malo odocnila, a eto kiša se sprema, jadna mi glava, a ja sam, vidite, Marija, još ovde, a vi ste već i dete uspavali, i kravu pomuzli, pa je otišla u kuću, a od tada Marija je nije videla, jer se i sama zavukla u kuću za vremena...

Otišle su komšije s Tanasijem po livadama Matronku tražiti. Tumarali su sve do ponoći. Našli su nad nasipom u gomilu zbijene ovce, a ženu sa kravom nisu našli.

Šta su mogli da rade? Zaključali su kuću, dete je uzela Marija i položila u kolevku pored svog dečka. A zatim je selo utonulo u san, kao i do tada.

Ujutru su poslali poruku Mihajlu u planini.

Tako je počela nesreća.

**Марија Матиос** (19. 12. 1959, Розтоки, Буковинска област, Украјина). Пише поезију и прозу, и данас је најплоднији савремени украјински писац, са изразито индивидуалним стилем. Њена дела превођена су на многе језике.

Објавила је збирке песама: *Од траве и лишћа, Ватра на извору, Врт нестрљења, Десет дека ледене воде, Женска омча*; збирку приповедака *Живот је кратак* необичну књигу о кулинарству: *'Фуршет' Марије Матиос* и романе: *Нација, Слатка Дарусја*, (штампана у 50.000 примерака), *Булеварски роман, Мистер и мисис ЈУ у земљи Укра, Дневник изгубљене, Готово никад није обрнуто*. Носилац је низа књижевних награда, међу којима је најзначајнија Лауреат Националне премије Украјине "Тарас Шевченко" за роман *Слатка Дарусја*.



# — **Prevođenje i stvaranje kanona**

## **Beleške o recepciji italijanske književnosti na nemačkom govornom području**

*Prevela s nemačkog Aleksandra Bajzetov*

U daleko većoj meri nego što to inače pretpostavljamo, procesi recepcije zavise od gotovo objektivnih pretpostavki, koje prethode svakoj pojedinačnoj kritici. Iako književna kritika toga nije uvek svesna (ili ne želi da bude svesna), njen sud je vezan za faktore opšteg tipa. Verovatno najvažniji među svima njima jesu prevođenje (koje uvek podrazumeva i tumačenje)<sup>1</sup> i stvaranje kanona. Oba ova procesa već sama po sebi sadrže elemente kritike, i to sasvim nevezano sa specifičnošću pristupa, i oba su čvrsto, u stvari, na gotovo sistemski način međusobno povezana. O tome bih u ovim beleškama želeo da kažem nešto, i to na jednom primeru recepcije koji je veoma instruktivan upravo zato što je tako problematičan: naime, na primeru recepcije italijanske književnosti na nemačkom govornom području.

### I

Najpre bih želeo da ukažem na jedan izražen paradoks. On se tiče nečeg što je Oktavio Pas u jednom oštroumnom eseju nazvao “verom u prevod” (“la fe en la traducción”).<sup>2</sup> Kako tvrdi Pas, nadovezujući se, nesumnjivo, na Deridu i druge “poststrukturaliste”,<sup>3</sup> ta vera ima religiozni, tačnije, monoteistički osnov. Drugim rečima, prevodu verujemo dok god smo uvereni u to da postoji bog ili

1 Kao što se i, obrnuto, svako tumačenje može shvatiti kao neka vrsta prevođenja, kojim se manje ili više strani tekstovi prenose u okvir trenutno uobičajenih i priznatih diskursa. Tim svojstvima inače tipičnim za prevođenje može se, između ostalog, objasniti i to da književno-naučna analiza i tumačenje skoro neminovno ispravljaju i normalizuju svoj predmet, neretko i sasvim protivno deklarisanom nameri onog koji taj predmet tumači.

2 Upor. O. Paz, “Lectura y contemplación”, u: *Sombras de obras* (Barcelona, 1983), str. 13–46, ovde citirano sa str. 22.

3 Osim toga, Pas se izričito poziva na lingvistiku Bendžamina Lija Vorfa i na Vitgenštajnov pojam “jezičkih igara”; upor. isto, str. 37.



da postoji istina koji se mogu spoznati teološki odnosno filozofski i naučno i na kojima počiva sve što je označeno. To znači da je u epistemološkom okviru onog hrišćanskog univerzalizma koji se kasnije sekularizovao i (“evrocentrično”) manifestovao kao uverenje u univerzalnost čovekovog duha ili, sasvim sekularno, u čovekovu prirodu, postojalo optimistično uverenje u univerzalnu prevodivost. I obrnuto, vera u prevod mora nestati ako nestanu i principi takve univerzalnosti i jedinstva, a oni su od XVIII veka naovamo sve više ustupali mesto svesti o mnoštvu suštinski različitih kultura, pogleda na svet, epistemoloških sistema i tako dalje.

Iz ovog svakako ispravnog utiska mogao bi se izvesti zaključak da u ranijim književnim epohama prevodi ostaju nezapaženi zato što važe kao suštinski neproblematični, dok bi u moderni, s obzirom na njihov problematični, ako ne i aporijski karakter, morali imati status samostalnih književnih dostignuća. Ako monoteistička “vera u prevod” slabi, tim bi više prevodi koji uprkos tome nastaju morali izgledati kao “umetnička dela” u pravom smislu: kao književna dela *sui generis* koja treba sagledavati sa stanovišta njihove specifične književne odnosno tekstualne prirode i koja zavređuju pažljivu kritiku, i to ne samo takozvanu kritiku prevoda nego književnu kritiku uopšte.

Međutim, realnost savremenog književnog života ni izdaleka ne potvrđuje ono što bismo mogli očekivati ako se držimo duhovnoistorijskog stanovišta Oktavija Pasa – naprotiv, ona ga demantuje, i to na frapantan način.<sup>4</sup> U ranijim književnim epohama prevod možda i jeste mogao da ostane neprimetan, pošto filozofski jedva da je ikako i problematizovan, ali on je uprkos tome važio kao samosvojna književna vrsta: za takve slučajeve onda pribegavamo italijanskom pojmu “volgarizzamenti” ili francuskom “imitations”, a i jedan i drugi podrazumevaju da se autor “imitacije” ili “vulgarizacije” priznaje kao stvarni pisac.<sup>5</sup> Sasvim drugačije stvari stoje u savremenom književnom životu.

<sup>4</sup> Time se demantuju i svi (i te kako opravdani) noviji pokušaji da se za prevođenje obezbedi dostojno mesto među književnim žanrovima. Upor. npr. ubedljive argumente K. Maurer, “Književno prevođenje kao vid konstrukcije heteronomnog teksta” (“Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution”, u: *Poetica*, 8 (1976), str. 233–257). Prema klasifikaciji koju predlaže Maurer, književno prevođenje, “kao i parodija, pastiš, travestija, palinodija i drugi heteronomni žanrovi spadaju u veliku grupu ‘sekundarnih’ žanrova” (str. 256).

<sup>5</sup> Jürgen von Štackelberg s pravom naglašava to da kod humanističke *imitatio* “granice između prevođenja i pesništva ne mogu tačno da se odrede” (Jürgen von Stackelberg, “Übersetzung und Imitatio in der französischen Renaissance”, *arcadia*, 1 (1966), str. 167–173, ovde citirano sa str. 168). Čak ni pesnik šesnaestog veka poput Antonija Minturna ne pravi razliku između prevoda i *imitatio*; naime, Minturno u svojoj *L'arte poetica* preporučuje: “Nè direi già, che nell’imitare, ò nel traducere niente altro da quel, che negli antichi trovano, scrivessero, nè mutarne cosa alcuna potessero. Percioche molte cose in quei tempi eran dilettevoli à gli auditori, che all’età nostra niuna gratia terrieno: molte cose in quella favella aggradivano che in questa non sarien miga à grado.” (Niti bih rekao da su u imitaciji ili u prevodu nešto drugo od onoga što su kod starina našli napisali, niti da su išta u tome mogli da promene. Jer mnoge stvari u to doba behu zanimljive publici koje u naše vreme nisu nimalo privlačne: u mnogim stvarima su u tom pripovedanju uživali u kojima pak u ovom nikako ne mogu.)

Upor. A. Minturno, *L'arte poetica* (1564) (München, 1971), str. 114.



Teorijski bismo, naročito ako smo čitali Deridu ili Liotara, morali dramatičnije ono što nam se u krajnjoj liniji pokazuje kao nemogućnost prevođenja, a prevodioca slaviti kao modernog Sizifa *par excellence*, ili mu makar posvetiti najveću književno-kritičarsku pažnju. Međutim, u stvarnosti vidimo kako se književna bransa zdušno trudi da tekstualnu konzistentnost prevođenja kao fenomena što više skloni od očiju publike.<sup>6</sup>

To rutinsko prećutkivanje prevođenja kao spisateljskog čina jasno dolazi do izražaja već i u samom vizuelnom osmišljavanju omota i naslovne strane. Na njima se, po pravilu, kao kakav apsolutistički monarh ističe autor izvornog teksta, dok se autor realnog teksta, dakle, upravo prevodilac, na omotu ne pojavljuje uopšte, a na naslovnoj strani u najboljem slučaju kao ime odštampano sitnim slovima. On sa stanovišta teksta očigledno ispunjava funkciju koja književnu branšu pomalo zbunjuje, i to je zbunjuje tim više što se ona sama odlučnije okreće modernizaciji i modernim medijima (kao da ne želi da se medijska priroda njenih objekata uopšte i vidi). Naravno, mogli bismo reći da je rutinsko prećutkivanje na omotu i naslovnoj strani samo formalna stvar koju zapravo nameće tržište:<sup>7</sup> čitaoci traže čuvenog romansijera Garsiju Markesa, a ne nešto manje čuvenog prevodioca i autora teksta Majer-Klasona. No, kod recenzija u novinama, ali i naučnim radovima, rutinsko prećutkivanje prevođenja dostiže zaista skandalozne razmere. Bilo bi zanimljivo da se metodima “empirijske” nauke o književnosti (koje ni sam ne poznajem dobro) ispita u koliko se prikaza, procentualno, prevod kao činjenica uopšte pominje, a tamo gde se pominje, koliki značaj autor prikaza u svojoj argumentaciji pridaje prevođenju. Kako god da je, primećujem da se u nemačkim prikazima neretko s velikim oduševljenjem hvali humor nekog engleskog esejiste ili maštovit jezik nekog latinoameričkog pripovedača a da se čitaocu ni jednom jedinom rečju ne kaže ko je autor koji taj tekst piše na nemačkom jeziku (dakle, prevodilac) i koji je zapravo odgovoran za sav taj humor i maštovit jezik.

Kad kažem da je skandalozno kako se prevođenje kao spisateljska radnja prećutkuje, uopšte u prvoj liniji ne mislim na esnafske interese prevodilaca. Više me, i to odavno, iritira i kao filologa zastrašuje odsustvo svesti o tekstualnoj prirodi književnosti koje time dolazi do izražaja. Time što prikrivamo činjenicu da je neki tekst prevod protivrečimo svim naprednim stavovima novije nauke o književnosti. Što je svest o tekstualnoj prirodi književnosti izoštrenija, to bi jasnija morala biti i svest o fenomenu prevođenja i svoj njegovoj dramatičnoj kompleksnosti. Konačno, ta izoštrena svest

6 Vidi opravdano jadanje Burkhartha Krebera, “Iz radionice književnog prevodioca” (Burkhardt Kroeber, “Aus der Werkstatt des literarischen Übersetzers”, u: *Werkstattberichte. Literarische Übersetzer bei der Arbeit (I)*, prir. V. Roloff, Tübingen, 1991, str. 15–21, ovde citirano sa str. 15).

7 O ovim aspektima, koji se u naučnim raspravama o problematici prevođenja uglavnom zanemaruju, s prijatnom konkretnošću govori Traugott Kenig u eseju o problemima prevođenja na primeru novog prevoda Sartrovog *Bića i ništavila* (Traugott König, “Übersetzungsprobleme am Beispiel der neuen Übersetzung von Sartres *L'Être et le Néant*”, u: *Werkstattberichte*, str. 79–87, ovde citirano sa str. 79f).

neophodna je i iz jednog drugog razloga: koliko god tvrdili da je prevođenje u krajnoj liniji nemoguće, moramo priznati i da se bez njega u krajnjoj liniji ne može. Ako želimo da steknemo predstavu o onom što se od Getea naovamo preporučuje kao “svetska književnost”, pre ili kasnije shvatićemo da smo upućeni ne samo na prevode nego i na čitav jedan kanon dela koji je u književni sistem u kom se nalazimo tek putem prevoda i mogao stići i tek putem prevoda i mogao nastati. Naime, posmatrano sa stanovišta recepcije, prevodi nam ne stavljaju na raspolaganje samo pojedinačne tekstove: oni učestvuju i u obrazovanju kanona u čijem ćemo okviru (i u čijim granicama) potom razumevati i tumačiti te tekstove.

## II

Da bismo mogli da procenimo ulogu koju prevodi igraju u stvaranju kanona najpre moramo da pojasnimo da prevođenje nije samo prenošenje teksta iz jednog jezika u drugi. Često tekst treba preneti iz jedne epohe u drugu ili iz jedne istorijske situacije u drugu. No, tu je i još jedna manje zapažena okolnost, koja se zanemaruje možda i iz ideoloških razloga: naime, u različitim jezicima i različitim istorijskim situacijama postoje i različite poetike i različiti diskursi, uslovljeni tim poetikama. Prevođenje se odvija u uvek novim i suštinski različitim polaznim okvirima, koji uvek zavise od stepena bliskosti između teksta koji se prevodi i književnog sistema za koji se on prevodi i u koji ga treba integrisati. Možda je taj stepen bliskosti visok, pa se tekst prenosi u istoj epohi i između književnosti koje pripadaju istoj porodici jezika (na primer, romanskoj) i imaju slične stilske i žanrovske strukture. A možda je, obrnuto, bliskost mala, možda se tekst prevodi s jezika koji nije srodan (na primer, ima sasvim drugačiju sintaksu) i koji ima nama malo poznate žanrove i stilove. Kod prevoda s jezika razvijenih azijskih kultura podrazumevamo da je stepen srodnosti nizak. Međutim, nešto slično može nam se dogoditi i s evropskim kulturama, i to daleko izrazitije nego što bismo to mogli pretpostaviti, kao kod prevoda iz italijanske književnosti (jezika) u nemačku.

Problemi u prevođenju koji proističu iz očigledne semiotičke udaljenosti italijanske i nemačke književnosti dobro se mogu ilustrovati prevodima *Oslobođenog Jerusalima* Torkvata Tasa, dakle, pokušajima da se jedan izrazito klasični, a to će reći kanonizovani tekst italijanske književnosti prenese u nemačku.<sup>8</sup> Tu sam naišao na dve jednako impresivne (i jednako problematične) krajnosti u kojima se izražavaju suštinski različite mogućnosti poetike prevođenja. Na jednoj strani je prevod Johana Dideriha Griza, objavljen između 1800. i 1803. godine kao *Torkvata Tasa Oslobođeni Jerusalim*. Griz se, nadahnut romantičarstvom, trudi da sačini što verniji

<sup>8</sup> Upor. moj tekst o problemima s epskim stihom (U. Schulz-Buschhaus, “Schwierigkeiten mit der Versepik (vor allem Torquato Tassos)”, in: *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, prired. R. Kleczewski i B. König (Tübingen, 1990), str. 27–40).



prevod, a naročito da veoma tačno prenese i posebni stih italijanskog teksta, *ottava* rimu, strofu od osam stihova. Međutim, u nemačkoj književnosti stanca od osam stihova ima malo preteča (mogle bi se pomenuti stanice koje je Vilhelm Hajnze upotrebio u romanu *Laidion*), a Griz je verovatno shvatio da mu predstoji zadatak da za svoj *Oslobođeni Jerusolim* u stancama tek stvori formu u nemačkom jeziku. To nije bio lak zadatak, ako ništa drugo, onda zbog banalne ali značajne činjenice da nemački jezik ima manje mogućnosti za rimovanje nego što ih ima italijanski. Utoliko je Grizov prevod na kraju ispao tekst visokog formalnog, i naročito stihotvoračkog umeća u kom je nemački jezik takoreći “italijanizovan” kako bi se postigla što gušća rima. No, tu italijanizaciju Griz je platio neizbežnim semantičkim iskrivljenjima, a konačno i jednako neizbežnom opasnošću nehote komike, što je nemačkom čitaocu teško moglo dočarati sav Tasov žar i patos.

Na drugoj strani imamo prevod koji je Emil Štajger objavio 1978. godine pod naslovom *Oslobođenje Jerusolima*. Štajger je, delom i pod utiskom Grizovog *Oslobođenog Jerusolima*, odlučio da se ne trudi da ostane veran Tasovom stihu, tako problematičnom u nemačkom, već da ovaj ep prenese u nestihovanom *blankversu*, koji je kanonizovani medijum nemačke klasike. Zahvaljujući tome, Štajger kod semantičkih pitanja može da bude precizniji, a može da izbegne i povremeno komične nedoslednosti kakvih ima u stihovanom prevodu. Tako nam je Štajger na nemačkom dao veoma odmerenog Tasa, koji je očigledno prošao kroz Geteovu i Šilerovu školu, pa zato jedva da i ima ičeg zajedničkog s baroknim Tasom druge polovine XVI veka. Dobili smo jedan zavidno uspeo tekst na nemačkom, ali kad ga čitamo, imamo utisak da on zapravo i ne potiče od Tasa nego od Vinčenca Montija ili nekog drugog savremenika vajmarske klasike.

Ove dve krajnosti prevodilačkih poetika, kakve se manifestuju u Grizovom i Štajgerovom prevodu, otprilike odgovaraju onoj čuvenoj opoziciji prevoda koji počuduje i prevoda koji “odomaćuje” strani tekst, kako je to veoma jasno formulisao Šlajermaher. Ja smatram da je onaj principijelni izbor o kom Šlajermaher govori u eseju “O različitim metodima prevođenja”<sup>9</sup> i dalje aktuelan, zbog čega ću ga, koliko god on poznat bio, još jednom citirati. Naime, Šlajermaher kaže: “Ili će prevodilac, koliko god može, ostaviti pisca na miru a povesti mu čitaoca u susret, ili će pak ostaviti čitaoca na miru, koliko god može, i povesti mu pisca u susret”, i potom dodaje da se “ova dva puta međusobno toliko razlikuju da treba ići samo jednim, i to što doslednije, jer njihovo mešanje mora dati krajnje nepouzdan rezultat”.<sup>10</sup> U duhu ove

9 O naučno-istorijskom značaju ovog eseja govori i K. Maurer (“Die literarische Übersetzung”, citirano u napomeni 4), str. 243ff, ili E. Kopen (“Die literarische Übersetzung”, u: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, prir. M. Schmeling, Wiesbaden, 1981, str. 125–156, ovde citirano sa str. 148: “Teorija prevođenja XX veka nije odmakla dalje od ovog Šlajermaherovog zaključka, ali ga jeste preuzela i formulisala u raznim originalnim verzijama – Benjamin, Ortega i Gaset”).

10 Vgl. F. Schleiermacher, *Sämtliche Werke*. Dritte Abtheilung, Zweiter Band (Berlin, 1838), str. 218. – Ovde citirano prema prevodu A. Bajazetov, Rad, Beograd 2003.

Šlajermaherove distinkcije, Griz se očigledno trudio da svog čitaoca pokrene prema Tasu, delom i tako što ga je izložio jednom neobičnom književnom obliku, stanci od osam stihova: njegov *Oslobođeni Jerusalem* zaista je primer za prevod koji svesno počuduje i ne odomaćuje. Štajger je pak svog čitaoca uglavnom ostavio na miru, ali je zato pisca Tasa takoreći unapredio u ideal nemačkog klasika, pa smo dobili prevod koji odlučno odomaćuje i ne počuduje.

Na ovom mestu možda bi trebalo ukratko izložiti šta je pozadina i šta su posledice Šlajermaherove tipologije prevoda. Uostalom, Šlajermaher nju i ne razrađuje kao čistu tipologiju za isključivo akademske potrebe, već ona ima ulogu u njegovom ličnom prevodilačkom programu. Drugim rečima, u Šlajermaherovom tipološkom izboru implicirano je i (koliko god diskretno izrečeno) zalaganje za počudujuće prevođenje, dakle, za ono koje čitaoca pokreće prema piscu. Povod takvom izboru je, naravno, prevod Platona, kojim je Šlajermaher pokušao da napusti tradiciju onog prevođenja koje odomaćuje, onih “belles infidèles” uobičajenih u francuskoj klasici, pa čak i u XVIII veku.<sup>11</sup> U tome se, osim poetoloških, naziru i izvesni kulturno-politički razlozi, na primer, kad Šlajermaher naglašava da “ovaj metod prevođenja ne može da bude podjednako uspešan u svakom jeziku, nego samo u jezicima koji nisu odveć sputani teškim okovima klasičnog izraza, zbog kojih se sve što je izvan njega čini nedostojnim”.<sup>12</sup> Prema tom kriterijumu, jezik koji je dovoljno elastičan i pogodan da ispunji taj kriterijum počudenja jeste nemački, pogodniji za prevođenje od francuskog, koji je očigledno “odveć sputan teškim okovima klasičnog izraza”. To znači da na tip prevodilačke poetike i te kako mogu da utiču politički faktori. Pod njima možemo podrazumevati neku vrstu imperijalne politike prevođenja, kakva je postojala u klasicizmu ili u prosvetiteljstvu i koja polazi od nesporne superiornosti sopstvene kulture (književnosti, jezika). No, postoji i politika prevođenja koja zagovara skromnost po pitanju sopstvene kulture i koja ima želju da usvajanjem stranog sama postane bogatija i da se, tako obogaćena, emancipuje i oslobodi hegemonijalne zavisnosti. Čini mi se da je ovo potonje veoma karakteristično za ljubav koju su nemačka klasika i romantika gajile prema prevođenju; ideju “svetske književnosti” i helenofilnog neohumanizma one koriste kao model suprotan francuskoj klasici i njenoj usredsređenosti na jedan jedini centar.<sup>13</sup>

11 O ranijoj fazi ovog tipa prevođenja piše R. Ziber (R. Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, 1968). Knjiga Žorža Munena iz 1955. godine ima ovaj pojam u naslovu (Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Paris, 1955), ali se više bavi prevladavanjem klasičnog načina prevođenja posle madam Dasije, Rivarola i naročito Šatobrijana.

12 Upor. F. Schleiermacher, *Sämtliche Werke* (citirano u napomeni 10), str. 228.

13 O ovom poetološko-političkom kontekstu pišu A. Hojsen (A. Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich – Freiburg i. Br., 1969, str. 66ff. i 158ff.) i K. Videman (C. Wiedemann, “Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage”, u: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, prir. W. Voßkamp, Stuttgart – Weimar, 1993, str. 541–569, naročito str. 558ff).



### III

Poređenjem Grizovog i Štajgerovog prevoda Tasa još nešto izlazi na videlo, naime, jedna odlika italijanske književnosti zbog koje je njeno prevođenje na nemački principijelno otežano. Mislim tu na značaj koji se u italijanskoj književnosti pridaje formalnoj uobličeniosti i na to što je ona, daleko više od drugih romanskih i zapadnoevropskih književnosti, pre svega književnost stiha. Prevod na nemački, osim toga, otežava i to što unutar italijanske književnosti naporedno postoji više jezika (latinski, volgare-lingua, volgare-dialetto, makaronski latinski jednog Teofila Folenga, *stile fidenziano* Kamila Skrofe i tako dalje), kao i izrazita sklonost komično-burlesknom govoru, što je, opet, povezano s formalnom uobličeniosti i naporednim postojanjem više jezika.<sup>14</sup> To znači da je italijanskoj književnosti svojstvena izvesna gotovo filološka usmerenost na forme i jezike zbog koje ovi često imaju tematski značaj. Koliko znam, u nemačkoj književnosti, čija je istorijska tradicija daleko kraća, teško da postoji išta analogno tome.

Verovatno se zato kanon italijanske književnosti kakvim ga vidimo preko nemačkih prevoda bitno razlikuje od kanona kakav đaci u Italiji znaju iz svojih veoma obimnih istorija književnosti i antologija: iz nemačkog kanona italijanske književnosti gotovo je sasvim isključeno ono što se ne može prilagoditi analognim nemačkim tekstovima ili govorima.<sup>15</sup> To, na primer, važi za velike epove u stihu, Ariostove i Tasove. Istina, nemačko pesništvo i kritika u doba romantizma zdušno su radili na njima, ali ni kritičari ni prevodioci nisu uspeali da *Besnog Orlando* ili *Oslobodeni Jerusalem* zaista odomaće u Nemačkoj: očigledno na nemačkom nisu postojali jezički i pesnički oblici koji bi mogli da asimiluju ove epove a da im ne oduzmu ono što im je svojstveno. Nešto slično važi za gotovo sve velikane italijanskog stiha, čak i za Petrarku: on je, doduše, uvek bio povod novim prevodima koji bi oćaravali znalce, ali je u nemačkoj književnoj svesti ipak slabo prisutan. (Dante je tu izuzetak.) Razlog tome mogla bi biti upravo forma soneta. Ona zahteva znatnu virtuoznost, ali takvi tekstovi su upravo zato ostali relativno strani glavnim strujanjima novije nemačke književnosti, naroćito lirike.

Na takav naćin još su više recipirani kasniji velikani. Ko još u Nemačkoj zna, na primer, za satirićno-poućnu poemu *Il Giorno* (Dan) Đuzepea Parinija,

---

14 Već po tome kako je kratak (i to opravdano kratak) pregled koji daje Bernhard Kenig (Bernhard König, "Die komische und satirische Versdichtung Italiens in deutscher Übersetzung", u: *Italienische Literatur*, citirano u napomeni 8, str. 9–10) vidimo koliko se upravo komićno-burleskni govor opire prevođenju.

15 Između ostalog i zbog te nemogućnosti asimilovanja italijanska književnost jeste tako slabo zastupljena u onom kanonu *Biblioteke od sto knjiga* koju je krajem sedamdesetih objavio hamburški nedeljnik *Zeit* i koja je, sasvim razumljivo, morala sablazniti italijansku književnu kritiku. O zbunjenim reakćijama piše Janoš Ris (János Riesz, "Zur Stellung der italienischen Literatur im Rahmen eines 'Weltliteratur'-Kanons – Aus deutscher und italienischer Sicht", u: *Italienisch in Schule und Hochschule*, upor. W. N. Mair i H. Meter, Tübingen, 1984, str. 183–197).



jednu od formalno najprefinjenijih u čitavoj evropskoj književnosti? Ili ko zna Alfijerijeve tragedije ili čak Foskolove pesme? Štaviše, čak i na polju pripovedanja izoštrena svest o jeziku i formi pre je ometala širenje italijanskih romana nego što mu je pogodovala – inače bi Manconijevi *I Promessi sposi* (Verenici) ili Vergina *I Malavoglia* (Porodica Malvolja) u Nemačkoj morali biti poznatiji i popularniji nego što to jesu. Uza svu čežnju Nemaca za Italijom, koja se u SR Nemačkoj krajem osamdesetih manifestovala čak i u nazivu jedne popularne političke frakcije,\* italijanska književnost s tim jedva da ima ikakve veze: ona prosto nije predmet neke naročite germanske želje. Naravno, ta nezainteresovanost svakako ima veze i s odnosima moći koji vladaju u domenu kulturne komunikacije, a koji se rado prikrivaju; međutim, bilo bi nerealno prevideti da između činjenica i očekivanja italijanske i nemačke književnosti postoje ozbiljne razlike, ili makar razlike veće od onih koje postoje između nemačke i anglo-američke književnosti.

Što se tiče kanona italijanske književnosti koji važi i u Nemačkoj, možemo pretpostaviti da ti malobrojni pisci koji spadaju u njega nisu bili naročito teški za prevođenje. Dante tu, kao što je već rečeno, predstavlja izuzetak, koji zbog epohalnog značaja i upravo nesavladive neobičnosti *Božanstvene komedije* teško da može da se meri i sa čim. Inače su u nemački kanon italijanske književnosti zaista ušli pre svega prozni pisci. Ako prođemo malo kroz vekove, naići ćemo, na primer, na Bokačov *Dekameron*, na Makijavelijeve spise, na autobiografiju Benvenuta Čelinija, na pesme Mikelandela Buonarotija (publici zanimljive zbog likovnih dela njihovog autora), na nekoliko Goldonijevih komedija (u kojima nemački čitaoci i režiseri često traže elemente komedije *dell' arte* iako Goldoni upravo od nje i pokušava da se distancira), a od klasika moderne na Pirandela i Zveva. Sve u svemu, to i nije loš kanon, ali on je jednostran, i on se znatno razlikuje od predstave koju sama italijanska književnost ima o sebi.

Naravno, moglo bi se reći da razlika između lako prevodive prozne književnosti i književnosti u stihu, koja se daleko više opire prevođenju, nije karakteristična samo za Italiju. Ako pogledamo nemački kanon francuske književnosti, možda ćemo doći do sličnog zaključka. Međutim, u odnosima italijanske i nemačke književnosti simptomatično je to da je ova razlika bila jednako značajna i u XIX veku, i to upravo u domenu savremene italijanske književnosti. Štaviše, rekao bih čak da je ona sada još izraženija, zato što stičem utisak da kod sve savremene književnosti kategorija prevodivosti nije nešto što se tekstu dodaje naknadno nego je kao poetološki moment već utkana u sam tekst. Mislim čak da se prevodivost kao poetološki momenat konstituisanja teksta na sličan način prikriva kao što se i u savremenom književnom životu činjenica prevođenja više zanemaruje nego što nailazi na živo interesovanje. A možda se književna

---

\* “Toskanska frakcija” je podrugljivi naziv koji je štampa dala jednoj grupi političara i intelektualaca, mahom levičarske orijentacije, koji su letovali u Toskani. – *Prim. prev.*



produkcija poslednjih nekoliko decenija upravo po tom momentu bitno razlikuje od književne produkcije u ranijim epohama. Naime, možda se danas upravo narativni tekstovi pišu tako da ili svesno isključuju mogućnost prevođenja ili pak u svoju implicitnu poetiku pokušavaju da integrišu deklarativnu prevodivost.<sup>16</sup>

Međutim, kod ovakve dihotomije nužno se javljaju nedoslednosti i paradoksi. Oni su pre svega posledica sukoba normi koji izbija između ciljeva prevodivosti i avangardistične inovativnosti, u najširem smislu reči. Ako u projekt avangarde spada poetika autonomije označivača, kao i, na drugom nivou, diferencijalizacija jezika, onda se tekst koji uspe da primeni takvu poetiku neminovno opire prevođenju, i to upravo u meri u kojoj je uspeo. Za takav odnos simptomatično je, na primer, to da su od svih tekstova avangarde na međunarodnom nivou u stvari bili poznati samo manifesti i programski spisi, dok tekstovi koje su oni najavljivali čak ni u akademskoj nauci o književnosti nisu imali istinskog odjeka: uporedimo samo Marinetijeve manifeste futurizma s njegovim *parole in libertà*, ili uporedimo programe grupe *Tel-Quel* s njihovim tekstovima. Ako označivač programski pokušava da se emancipuje od označenog i od reference, prevođenje postaje nemoguće – ostaje u najboljem slučaju mogućnost da se primeni isti postupak i da tekst koji nastane na taj način služi kako omaž “prevedenom” tekstu.<sup>17</sup> S tim na umu verovatno treba posmatrati i to što su nekadašnji avangardisti često s produkcije teksta prelazili na produkciju romana. Književna karijera Umberta Eka, nekadašnjeg teoretičara Grupe 63, mogla bi biti najupečatljiviji primer za to, a za francuski bismo mogli navesti (doduše, manje uspešnog) Filipa Solera, koji se pomirio s “čitljivošću”, a ona uvek podrazumeva i prevodivost.<sup>18</sup>

Tako onda i u najnovijoj italijanskoj književnosti i dalje postoji jedan specifični prevodilački kanon koji se bitno razlikuje od domaćeg kanona koji gaji italijanska književna kritika. U taj prevodilački kanon, naravno, spadaju pisci koji se nadovezuju na tradiciju realističkog i psihološkog romana kakav je nastao u XIX veku. Mislim tu na Brankatija ili Moraviju, dakle, na pisce koji su se relativno lako mogli uklopiti u, uslovno govoreći, internacionalnu poetiku romana, a i ubedljivi uspeh *Geparda* Tomazija di Lampeduze dobrim se delom može objasniti time što on nastavlja pripovedačku tradiciju koja, bar sa stanovišta formalnih odlika, može da važi kao internacionalna. Slični faktori možda su uticali i na makar privremeni Pavezeov i Vitorinijev uspeh: oni su,

---

16 Pri tom se ta sračunata prevodivost po pravilu odnosi i na avangardistički povratak na one ustaljene žanrove zabavnog pripovedanja koji su sa stanovišta stroge avangarde nedopustivi; upor. U. Schulz-Buschhaus, “Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul ‘Moderno’ e sul ‘Postmoderno’”, u: *Problemi*, 101 (1995), str. 4–15.

17 O omažu kao varijanti prevođenja, kao načinu da se oda priznanje jednom strogo uzet neprevodivom tekstu v. K. Maurer, “Die literarische Übersetzung” (citirano u napomeni 4), str. 251ff.

18 Pored Ekove čuvene *Postille a Il nome della rosa* (Milano, 1983), tu su još i Solerove sarkastične reči u intervjuu s Hovkijem Abdelamirom, *Improvisations* (Paris, 1991), str. 175f. i dalje.





naime, na nemačkom govornom području bili interesantni dokle god se njihova sklonost američkim uzorima podudarala sa sklonostima nemačke posleratne književnosti:<sup>19</sup> očigledno je u obe kulturne sfere postojala zajednička potreba za svakodnevnim tonom koji, makar na prvi pogled, deluje nekknjiževno, a koji istovremeno sugerise i mogućnost simboličkog, ako ne i mitskog produbljenja. Na sličan način je i Dino Bucati profitirao od toga što je nemački horizont očekivanja bio određen Kafkom, pa su se Bucatijeve pripovetke mogle uklopiti u Kafkinu poetiku kao njen, u izvesnom smislu, komunikativniji i nešto ležerniji izraz.

Kod svih tih primera za velike uspehe u prevođenju i recepciji presudno je, čini mi se, to što su se italijanski tekstovi bez problema mogli integrisati u sistem književnosti na nemačkom jeziku, bilo zato što su se oni, kao kod Bucatija, podudarali s nečim što je specifično za književnost na nemačkom, bilo zato što su se, kao kod Moravije, držali izrazito internacionalne poetike romana. Ako pogledamo kako se književna razmena između italijanskog i nemačkog jezika razvijala u međuvremenu, naći ćemo još potvrda za ovaj zaključak, na primer, u ulozi Itala Kalvina ili, u novije vreme, Umberta Eka. Za oba ova pisca mogli bismo reći da oni ne ispunjavaju neka specifično nemačka očekivanja (kako je to, mada na drugačiji način, svojevremeno bio slučaj s Pavezeom ili Bucatijem), ali njihova dela ipak u bitnoj meri imaju slične poetike odnosno spadaju u strujanja koja postoje na međunarodnom nivou. Drugačije rečeno, ona se nemačkom čitaocu mogu predočiti zato što se odlikuju prevodivošću koja se već dokazala u Parizu ili Njujorku, pa tako imaju i prestiž kakav im u Nemačkoj mogu dati samo kulturno hegemonijalne *linguae francae* poput francuskog i naročito engleskog. Delom zahvaljujući međunarodnom prestižu takvi tekstovi se onda i prevode s naročitim brižnošću i marom. Tako nastaje i ono što bismo mogli nazvati *circulus virtuosus* ili *circulus fortunatus*, srećno začarani krug međunarodnog uspeha. Tekst koji je unapred sačinjen kao prevodiv u tom krugu biva nagrađen i većim realnim prevodilačkim angažmanom, pošto od samog početka važi kao značajan tekst koji zbog svetskog renomea i jeste dostojan prevođenja. Kalvino bi mogao biti dobar primer za to. Što je Kalvinov međunarodni renome više rastao (dodao bih i: s pravom), to su bolji bivali i prevodi njegovih dela na nemački; pomenuću samo prevod *Ako jedne zimske noći...* koji je sačinio Burkhard Kreber i koji smatram modernim uzorom za prevod kao književni žanr.<sup>20</sup>

19 Upor. V. Kapp, "Der historische Standort der neueren italienischen Literatur und das derzeitige deutsche Italienbild", u: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 32 (1982), str. 60–73, ovde citirano sa str. S. 61f. Kap Vitorinijevu bliskost nemačkoj posleratnoj književnosti objašnjava zajedničkim motivom suočavanja s fašizmom i obračuna s njim.

20 Upor. I. Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, aus dem Italienischen von B. Kroeber, München, 1983. Uzgred, u Kreberovom izveštaju iz radionice (citiranom u napomeni 6) vidimo da su se u Francuskoj i u SAD ovim Kalvinovim romanom bavili jednako izvrsni autori (Danijela Salenav i Fransoa Val odnosno Vilijem Viver).



## IV

Sasvim drugačije stvari stoje kod onog suprotnog književnog tipa, u čijoj poetici sračunata ili makar samo nezanemarena prevodivost ne igra nikakvu ulogu, ili igra tek neznatnu. To su pre svega tekstovi usmereni na sam jezik, tekstovi u kojima se pažnja usmerava pre na označivača nego na označeno ili na referencu u stvarnosti. Takvi tekstovi naročito u akademskoj kritici povremeno mogu da steknu veliku slavu, ali uspešnost njihovog prevoda ostaje skromna, i to tako mora biti. Pogledajmo samo istoriju uticaja francuskog novog romana, ili naročito novog novog romana, koji su, dok su bili na vrhuncu, bili glavna tema na odsecima za romanistiku u Nemačkoj, ali čiji prevodi nikad nisu postali bestseler. To u još većoj meri važi za italijansku književnost s avangardističkim ili uopšte eksperimentatorskim ambicijama na polju jezika. Naročito je u slučaju italijanske avangarde uzrok tome, čini mi se, to što ona ima tako mnogo pretpostavki, dakle, to što se u njoj neprestano prave kritičke aluzije na diskurse jedne književne tradicije koja je obimnija od ma koje druge evropske književne tradicije. Otud u Italiji postoji kanon moderne književnosti koji je tek u naznakama ušao u prevodilački kanon, sasvim drugačije konstituisan. U njega spadaju pisci poput Manganelija ili Melerbe, Sangvinetijev *Capriccio italiano* (Italijanski kapričo) i Arbasinova *Fratelli d'Italia* (Italijanska braća), ali i, upravo kao prototip, roman *Horcynus Orca* Sicilijanca Stefana d'Ariga. Uzgred, u taj kanon donekle bi se mogli uračunati i Pazolinijevi romani *Ragazzi di vita* (Mladi uličari) ili *Una vita violenta* (Silovit život), a nije slučajno ni to što znatna slava koju Pazolini uživa u Nemačkoj ne počiva toliko na njegovim književnim tekstovima koliko na njegovim filmovima, kao i na herojskoj militantnosti njegovih eseja, koji, kao što je poznato, imaju mnoge zajedničke motive s Adornovom i Horkhajmerovom *Dijalektikom prosvetiteljstva*. Iza ovog kanona jedne u širem smislu avangardne pripovedačke proze naziremo lik Karla Emilija Gade, u međuvremenu gotovo mitologizovanog rodonačelnika, a čini se da je upravo Gada u Nemačkoj ostao relativno nepoznat, makar u poređenju s položajem koji ima u italijanskoj književnoj kritici.<sup>21</sup>

To je tim neobičnije, ali i indikativnije što je Gada bio povod jednom od, kako smatram, najznačajnijih prevodilačkih dostignuća u domenu prevođenja s italijanskog na nemački: mislim sad na prevod romana *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Gadna zbrka u ulici Merulana) Toni Kinlehner.<sup>22</sup> Ja

21 Slično zaključuje i Folker Kap 1982. godine: "Posle Zveva kod nas ne uspeva da se afirmišu ni drugi veliki učitelj novije italijanske književnosti, Karlo Emilio Gada"; upor. V. Kapp, "Der historische Standort" (citirano u napomeni 19), str. 62. Za razliku od Zveva, u Gadinom slučaju malo se toga promenilo od 1982. godine, i pored sveg pohvalnog truda s kojim su se za njega zalagali poznavaoi italijanske književnosti poput Gustava Zajbta ili Maksa Grosea, kritičara u *Frankfurter Allgemeine Zeitungu*.

22 I Helene Hart govori o "izvanrednom i s pravom nagrađenom prevodilačkom postignuću" gospođe Kinlehner (Helene Harth, "Der italienische Roman zwischen 1935 und 1955 und seine Rezeption in deutschen Übersetzungen", u: *Italianische Literatur*, citirano u napomeni 8), str. 155–170, ovde citirano sa str. 162.



bih rekao da je ovaj prevod tako značajan pre svega zato što kod njega vidimo šta se sve može postići relativno slobodnim prevodom koji odomaćuje, koji, ograničavajući sebe mudro, od samog početka odustaje od ambicije da udovolji izvanrednoj jezičkoj kompleksnosti originala. Toni Kinlehner sačinila je tekst koji vredi čitati kao samosvojan nemački tekst i koji je kao takav zaista fascinantan. Međutim, njegova draž jeste draž sasvim drugačije vrste od one kojom se odlikuje Gadin roman. Tako prevod na nemački, na primer, pre svega nudi mogućnost tečnog čitanja, pošto je pripovedački ton u njemu, i pored svih baroknih preterivanja, u krajnjoj liniji ipak ravnomeran, pa su elementi napetosti kriminalističke radnje tim efektniji, a povremeno čak i efektniji nego u izvornom tekstu.<sup>23</sup> Ono čega u prevodu Kinlehnerove pak nema (i čega, kako ja mislim, ne može ni biti) jeste nešto što je presudno, ali ujedno i neprevodivo, a to je jezička polifonija Gadinog stila. Ona nastaje tako što zločin u jednoj stambenoj zgradi u Rimu pokreće detektivsku istragu, ali njome ne otpočinje samo analiza “rimskih misterija” u doba fašizma nego pre svega otkriva čitav jedan pandemonijum različitih jezika i mentaliteta.

U toj mešavini jezika i stilova koja se razvija u Gadinom romanu ima nekoliko presudnih elemenata: italijanski, kog se drži pripovedački ton i malobrojni likovi u romanu, rimski, kojim se služi većina likova u romanu i koji deluje kao hor u kakvoj antičkoj tragediji, zatim dijalekt koji se koleba između Napulja i domaćeg Molizea i na kojem se vodi unutrašnji monolog detektiva Čiča Ingravala, venecijanski grofice Menegaci i konačno bezmalo cifrane pozajmice iz različitih terminoloških oblasti, koji se svaki čas javljaju u pripovedačkom govoru, naročito bezbrojni grecizmi: “incompatibilità gamica” (“gamische Unvereinbarkeit der beiden Gemüter”, gametska nespojivost dveju naravi),<sup>24</sup> “incontri demici” (“geburtensfördernde Begegnungen”, susreti koji pogoduju rađanju),<sup>25</sup> “sensazioni fagiche” (“Magensensationen”, stomadni osećaji).<sup>26</sup> Za ovaj roman konstitutivno je to što ovi različiti jezici ne stoje više naprosto naporedno, jedan pored drugog (onako kako je to, na primer, bilo u realističkom ili naturalističkom romanu), već se preklapaju, postižući tako simfonijski efekat. To znači da ovde, prema uzoru koji je prvi isprobao Đovani Verga u romanu *I Malavoglia*, govor likova stalno prodire u pripovedački ton, u kom se ti različiti jezici smenjuju specifičnim ritmom, a on ima i svoje dublje

23 Gadinu povremeno sasvim neprozirne radnje u ovom romanu možda je najbolje rezimirao Italo Kalvino, koji je u dodatku scenariju za film *Il palazzo degli ori* (Torino, 1983) koncizno izneo zamišljeno rešenje ove krimi-zagonetke; upor. I. Calvino, “Carlo Emilio Gadda, *Il Pasticciaccio*”, u: *Perché leggere i classici* (Milano, 1991), str. 248–257, ovde citirano sa str. 255ff.

24 Upor. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Milano, 1970), str. 14, i *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana*, s italijanskog prevela T. Kienlechner (München, 1979), str. 12. Prevod fragmenata tekstova na italijanskom uradila je Elizabeta Vasiljević. (Prim. prev.)

25 Upor. *Quer pasticciaccio* (citirano u napomeni 23), str. 15, i *Die gräßliche Bescherung* (citirano u napomeni 23), str. 12.

26 Upor. *Quer pasticciaccio* (citirano u napomeni 23), str. 22, i *Die gräßliche Bescherung* (citirano u napomeni 23), str. 18.



značenje. Kakve semiotičke funkcije može da ima ova višejezičnost teksta dobro se vidi na primeru jedne faze saslušanja kojem Ingravalo, bez ikakvog osnova, podvrgava sumnjivog službenika ministarstva Anđelopija:

Je heftiger Ingravallo sich seinerseits in das zwischen Tiber und Biferno gebräuchliche Folklore stürzte, je heftiger er ihm mit Dialektausdrücken zu Leib rückte, um so tiefer zog der andere sich wie eine Schnecke zurück ins schützende Schneckenhaus der offiziellen Terminologie.<sup>27</sup>

(Što je sam Ingravalo žešće uranjao u folklor uobičajen između Tibra i Biferna, što je žešće pokušavao da mu doskoči dijalekatskim izrazima, to se dublje onaj drugi kao puž povlačio u kućicu zvanične terminologije.)

Tim prevodom uglavnom su skicirani uslovi komunikacije, ali u nemačkoj verziji oni su rezimirani i pojašnjeni, dok se u originalu manje komentariše a više prikazuje:

Più Ingravallo si buttava al folklore, tra Tevere e Biferno, più lo pizzicava dicendo pizzicarlo e guaglione, più lui si ritraeva come una lumaca in guscio nel sussiego della terminologia ufficiale.<sup>28</sup>

(Što je više Ingravalo pribegavao folkloru, uobičajenom između Tibra i Biferna, što ga je više podbadao govoreći *špecerajista* i *picek*, to se ovaj poput puža sve više povlačio u kućicu uštogljenosti zvanične terminologije.)

Indikativan je i jezik velike Ingravalove mizogine tirade u četvrtom poglavlju, kad bude objavljen Lilijanin testament.<sup>29</sup> Za tu tiradu karakteristično je to što ona, kako biva vatrenija, sve više iz “književnog” italijanskog zapada u napuljski (odnosno molizanski), pa se tako kroz slojeve svesti onoga ko je nosilac unutrašnjeg monologa otkriva jedan dubok arhaični sloj koji se krajnje haotično (i u jednom suštinskom smislu realistično) meša s pojmovima svojstvenim novijem antropološkom diskursu.

Od svega toga u nemačkoj verziji romana jedva da se išta može osetiti, ali to se nikako ne može pripisati nekompetentnosti prevodioca već objektivnim aporijama. Različiti jezici Gadinog teksta ne bi se na nemački mogli preneti koliko-toliko analognim dijalektima, s jedne strane zato što nemački dijalekti ne poseduju onaj stepen književne jezgovitosti kakav je svojstven italijanskim (a oni su, strogo uzev, zapravo posebni književni jezici s bogatom tradicijom), a s druge zato što bi se u nemačkim dijalektima izgubio onaj prustovski magični sjaj rimskih imena, koji bitno doprinosi jezičkoj atmosferi čitavog

---

27 *Die gräßliche Bescherung* (citirano u napomeni 23), str. 35.

28 *Quer pasticciaccio* (citirano u napomeni 23), str. 43.

29 Upor. *Quer pasticciaccio* (citirano u napomeni 23), str. 124ff. Uznemirujući problem očigledne mizoginije i Kalvina je doveo u nepraviliku (Calvino, citirano u napomeni 22, str. 253: “Il tradizionale antifemminismo che riduce la donna alla funzione procreativa è espresso con molta crudezza: per flaubertiana registrazione delle ‘idées reçues’ o perché anche l’autore lo condivide?” (Tradicionalni antifeminizam koji svodi ženu na prokreativnu funkciju izražen je vrlo brutalno: da li zbog floborovskog beleženja “idees reçues” ili zato što autor deli takvo mišljenje?)

teksta. Imena rimskih ulica, trgova, crkvi nisu samo topografski podaci: oni su sastavni deo poetično-evokativnog diskursa koji na sugestivan način priziva jedan mitski grad u kom bi nemački dijalekti, na primer bavarski ili severnonemački, bili nezamislivi. Stoga bih pohvalu skromnosti ovog prevoda, koji je virtuzan uprkos toj skromnosti i koji zna gde su mu granice, želeo da zaključim principijelnim zalaganjem za slobodno prevođenje koje odomaćuje tekst. Kao što je poznato, ono u teoriji prevođenja ima prilično loš ugled,<sup>30</sup> delom i zbog kulturno-imperijalističke prošlosti prevodilačke prakse sedamnaestog veka i zbog Šlajermaherovog otpora prema ovakvim “belles infidèles”. Međutim, takav metod prevođenja ima i svojih dobrih strana, tačnije rečeno, on ih može imati ako nije odabran iz odsustva svesti o prevodilačkim problemima nego iz saznanja da je “verno” prevođenje nemoguće. Tada bismo mogli prihvatiti elementarno pravilo da su dobri prevodi mogući tek kad shvatimo koje konkretne okolnosti prate nemogućnost prevođenja.

**Izvornik:** Ulrich Schulz-Buschhaus, *Übersetzung und Kanonbildung*,  
<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-067-214/bdef:TEI/get/>

**Ulrich Šulc-Bušhaus** (Ulrich Schulz-Buschhaus, 1941–2000) austrijski romanist i književni teoretičar, autor niza značajnih studija o italijanskoj, francuskoj i španskoj književnosti. Predavao je na univerzitetima u Hamburgu, Triru i Klagenfurtu.

---

30 Paradni primer za to je sud Ervina Kopena: on u pritisku koji izdavači vrše kad zahtevaju metod prevođenja kojim se tekst asimiluje i odomaćuje vidi (prilično jednostrano, uzgred) koren sveg trenutnog prevodilačkog zla (upor. E. Koppen, “Die literarische Übersetzung”, citirano u napomeni 9, str. 152f).



# – Prevođenje Gogoljevih *Mrtvih duša*

## Neka pitanja istorizma u prevodilaštvu

Rad Stanke Glišićeve u oblasti prevođenja, bogat i temeljan, čvrsto je uklopljen i značajan u našoj prevodilačkoj, dakle i kulturnoj istoriji. Pokušaćemo da pored bibliografije označimo i neke momente iz njene bogate prevodilačke radne biografije. Zato sužavamo fokus našeg interesovanja, prvo, oko same ličnosti Stanke Glišićeve (Gradac kod Valjeva, 1857–1942),<sup>1</sup> a drugo, oko Gogoljevih *Mrtvih duša*, u čijem je prevodilačkom nastanku kod nas ona uzela vidnog učešća.

Prevodilački rad St. Glišićeva započinje 1890. godine prevodom sa francuskog Alivijevog *Sna*, i od tog polaznog podatka, do izlaznog, *Pozorišne igre za decu*<sup>2</sup> imamo razdoblje od četrdeset godina ispunjeno prevodilačkom razvojnom linijom različitog interesovanja, ritma i učestalosti.

Ostavićemo po strani prevode sa francuskog jezika<sup>3</sup> manjih pozorišnih komada, dijaloga i monologa, kojima je ona ostala verna do kraja svog bavljenja prevođenjem, pa ćemo pokušati da pratimo Stanku Glišićevu kao prevodioca sa ruskog jezika.

“Nabavim sva Turgenjevljeva, Čehovljeva i Gogoljeva dela, nekoliko knjiga Koroljenkovih i Potapenkovih, pa opet udri čitaj i zaviruj u rečnike. Kad sam se usudila da i sa ruskog prevodim ne sećam se, a ne sećam se ni koji mi je bio prvi prevod; a prevodila sam sve gore pomenute pisce”, piše ona.

Ponudićemo bibliografiju<sup>4</sup> njenih prevoda sa ruskog jezika, koja je ponekad nepotpuna u prvom redu u datovanju. Osim ovoga, zna se da je saradivala u

1 Stanka Glišićeva, *Moje uspomene*, Beograd, 1933, SKZ.

2 *Pozorišne igre za decu* – prevela i za srpsku decu udesila Stanka Glišićeva, Beograd, 1929.

3 Mopasan, L. Alevi, Dode, A. Bodo, Ksanrof, A. Lavdan, Mišel Proven.

4 1) Hamsun Knut, *Pan*, sa ruskog, 1912; 2) Turgenjev Ivan S., *Prva ljubav*, 1912, Bgd.; 3) Turgenjev Ivan S., *Faust*, 1922, Bgd.; 4) Turgenjev Ivan S., *Zavetine*, SKZ; 5) Turgenjev Ivan S., *Dva prijatelja, Dosta je, Dopisivanje*, s. an.; 6) Potapenko Ignjatij N., *Mito – neobično sredstvo*, II izd. 1921; 7) Gogolj Nikola V., *Mrtve Duše*, 1921, SKZ, Zabavnik; 8) Potapenko Ignjatij N., *Priče iz studentskog života*, “Venac”; 9) Koroljenko Vladimir G., *Izabrane pripovetke*, SKZ, 1925; 10) Tolstoj Lav Nikolajevič, *Rat i mir; Prepad; Seča šume; Sevastopolj u decembru; Sevastopolj u avgustu 1955; Kavaski zarobljenik*.

“Otadžbini”, “Dubrovniku”, “Srđu”, “Vencu”, “Srpskom književnom glasniku”, “Štampi”, “Srbiji”, “Borbi”, “Tribunu” i dr., da nije primala honorare, da se nije potpisivala, nego da je ispod svojih prevoda stavljala tri zvezdice. Ovo je, pored ostalog, proisticalo i iz njene skromne želje da se “ne pročuje”.

“Prvi put sam se potpisala kad je moj prevod *Pana* izašao u posebnoj knjizi, i to stoga što knjižar g. Cvijanović nije hteo da ga izda bez potpisa prevodioca”. – Ova bi nam činjenica bila relevantna i za druga sagledavanja; ne samo za gledanje same Glišićeve na njeno mesto i ulogu kao prevodioca i autora u svojoj kulturnoj sredini, nego i za uočavanje svih onih činilaca koji su doprinosili laganom, ali sigurnom usponu afirmisanja prevodilaštva kod nas. Konkretno: štampara. Značajno je što je u novije vreme dr Lj. Durković svojim radovima o štamparima povukao jedan činjenični niz i time pružio mogućnost za tumačenje ovih dinamičnih faktora, koji su bili od presudnog značaja za razvoj prevodilaštva kao posebnog fenomena, gledano sa kulturološke platforme.

Posle ovakve ponuđene bibliografske informacije, očigledno je da je najefikasniji, udarni period u objavljivanju prevoda St. Glišićeve sa ruskog jezika bio početak dvadesetih godina ovog veka. Tad učestalo izlaze njena najveća prevodilačka ostvarenja, koja i po autorima originala, i po izboru njihovih dela za prevođenje, spadaju u vrhove ruske klasične književnosti. Jedna dekada njene pritajenosti, polazeći od prvog prevoda St. Glišićeve sa ruskog jezika, koji joj je poslužio kao posrednik sa norveškim piscem K. Hamsunom, dozvoljava nam da shvatimo to desetogodišnje razdoblje kao vreme obukovanja, učvršćivanja i sazrevanja Stanke Glišićeve za sve one velike poduhvate kojih se kasnije latila.

Pojava, u našoj sredini, ruskih i ukrajinskih pisaca takvog formata kao što su Gogolj, Tolstoj i Turgenjev, ili Koroljenko, sa ovim njihovim prevedenim delima, svedoči da je St. Glišićeva, osim znanstva, imala i sigurnu estetsku intuiciju za literarni kvalitet originala i da je umela da napravi dobar izbor. Treba istaći da je njen brat Milovan Glišić, i sâm poznati prevodilac sa ruskog, a još poznatiji kao srpski književnik, po našem mišljenju, izvršio kompletan uticaj na njen idejno-estetski profil. Da, taj njen brat “...koji je za svoga života bio jedina radost i sreća, a posle smrti, tako reći, svetinja postao”, kako to ona sama beleži.

Milovan Glišić je umro 1908; Stanka Glišićeva tek 1921. objavljuje Gogoljeve *Mrtve duše*, koje je on započeo, a ona završila. Ona je saradnica svoga brata Milovana i na prevodu *Rata i mira*, mada je neobično i zagonetno što nigde ne pominje svoj prevodilački rad na Tolstojevim delima. Na primer: ona je potpisnica prevoda *Kavkaskog zarobljenika*, zajedno sa Zorkom Velimirović, isto tako poznatim tadašnjim prevodiocem sa ruskog jezika, ali nam ni o toj saradnji ništa ne govori.

\* \* \*



GODINA 1921.

Zadržavamo se na jednom bibliografskom podatku: *Nikola V. Gogolj, Mrtve duše*, s ruskog preveli *Milovan Đ. Glišić* i *Stanka Glišićeva*, Beograd, Štamparija "Mlada Srbija", Uskočka 6a, 1921.

U ovoj vrednoj knjizi, pri kraju šeste glave – posle rečenice: "Uvek vičete nizašto!" – stoji znak i dole je dato objašnjenje: "Dovde je preveo moj brat – Milovan Đ. Glišić. Stanka Glišićeva."

Interesuje nas geneza prevođenja *Mrtvih duša* kod nas, pa ćemo retrospektivno sagledati još jedan naslov: *Čičikovljevi događaji ili Mrtve duše*, roman *Nikole V. Gogolja*, preveli Ljubomir Miljković i Milovan Đ. Glišić, u Beogradu 1872.

O ovom prvom prevodu saznajemo iz nekoliko izvora. Još je Jovan Skerlić, pišući o Milovanu Glišiću,<sup>5</sup> 1905. primetio: "On je svoje pojedine romane prevodio po dva i po tri puta: sa svojim đačkim prevodom *Mrtvih duša* toliko je ostao nezadovoljan da kada bi imao nekih zališnih para, on bi po antikvarnicama kupovao stare primerke i bacao ih na lomaču". – O tom Glišićevom nezadovoljstvu svojim prvim prevodom govori nam i Stanka Glišićeva. Ona iznosi da je M. Glišić, kao pomoćnik bibliotekara, pronašao neko rusko izdanje *Mrtvih duša* sa zanimljivim ilustracijama, pa je ponudio SKZ da ih izda u njegovom novom prevodu. – "U to vreme Zadruga nije mogla da učini tako veliki izdatak, pa su mu rekli da *Mrtve duše* ostavi za bolja vremena, a neka prevede Tolstojev *Rat i mir*", piše ona.

Dalje, St. Glišićeva govori o svom učešću na prevodu tog Gogoljevog romana: "Kad je moj brat umro ja sam u njegovim zaostavštinama našla taj početak prevoda *Mrtvih duša*, pa sam se još pre rata ogledala da ih prevedem. Kad sam posle rata prevela tri glave zamolila sam g. R. Košutića da me primi i sasluša moj prevod. Kad sam svršila čitanje, g. Košutić mi je rekao da je prevod dobar i da mogu i dalje prevoditi."

Osim ovog svedočenja o nastajanju drugog prevoda, obavezno ćemo pomenuti i istaći vrlo informativnu, preciznu i studioznu kritiku Jovana J. Babića,<sup>6</sup> koja je došla skoro posle pedeset godina postojanja prvog prevoda *Mrtvih duša*, i to pred samo pojavljivanje drugog.

Jovan Babić daje pregled rada Milovana Glišića i deli ga na dva razvojna perioda; zatim pravi ozbiljnu analizu prvog prevoda *Mrtvih duša*, rada iz njegovog prvog prevodilačkog perioda, polazeći od čitave skale zahteva za umetnički prevod: leksičkih, sintaksičkih, stilsko-poetskih itd. Prebacuje mu neadekvatan rečenički sklop, posrbljavanje, izostavljanje čitavih rečenica i pasusa, unošenje mase ruskih i tuđih reči. – "Moglo bi se reći da je ovaj prevod samo izvod iz originala, kostur njegov, "Mrtve duše u minijaturi"... Ovakav kakav je Glišićev prevod *Mrtvih duša* ostaje kao crna mrlja na njegovom prevodilačkom radu". "...Milovan Glišić, sav u duhu i idejama onoga doba, umeo je osetiti i shvatiti potrebu i ukus ondašnje šire čitalačke publike i pružiti joj lepu, tendencioznu, gotovo revolucionarnu literaturu..."

<sup>5</sup> Jovan Skerlić, *Pisci i knjige*, knj. III, str. 57, 1964.

<sup>6</sup> "Misao", sv. 5, 1. IX 1920, str. 1233.



kaže J. Babić, čiji je ogled značajan i po tome što je, utvrdivši opšte postavke Glišićevog prevodilačkog dela, poslužio kao polazište za sve kasnije autore koji su ocenjivali Glišića kao prevodioca.

Međutim, J. Babić ne naslućuje da Stanka Glišićeva, u tišini, u pravom trenutku, obavlja veliki kulturnoistorijski rad – završava i priprema za štampu drugi prevod *Mrtvih duša*; tako je Babićeva pretpostavka da je Milovan Glišić odustao bio od rada na *Mrtvim dušama* zbog pojavljivanja 1900. vrlo dobrog Velikanovićevog prevoda u Zagrebu – potpuno demantovana.

\* \* \*

Posmatrajući operativni rad Stanke Glišićeve na drugom, novom prevodu *Mrtvih duša* kod nas, nismo mogli tačno da utvrdimo tekst originala po kome je ona radila (mada smatramo da je to od posebne važnosti), ali pretpostavljamo sledeće: to je moglo biti samo jedno od ova četiri ruska izdanja koja su u to doba kružila među našim obrazovanim čitaocima, ili je pak radila po onoj knjizi sa ilustracijama, koja je tako zadivila Milovana Glišića:

1) Гоголь Н. В.: *Полное собрание сочинений* в 10. томах, Берлин, “Слово”, 1921. 2) Гоголь Н. В.: *Сочинения*, Москва 1889. Изд. кн. мат. Думнова Текстъ свѣрентъ съ собственоручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Николаемъ Тихонрововымъ. 10 изд. 3) *Сочинения Н. В. Гоголя*, СПб, изд. А. Ф. Маркса 1901, ред. Тихонрова. 4) *Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя*, изд. II Москва, изд. его насаѣдников, типографія Н. И. Гагенъ, 1880.

Spremni smo, pre svega, da pretpostavimo da je to bilo izdanje Думнова (2). Zašto baš ono?

Na novi prevod *Mrtvih duša*, pored ostalih, vrlo je brzo reagovao “Srpski književni glasnik”<sup>7</sup>. U hronici ovog časopisa, izvestan X (i pored studioznih bibliotekarskih radova na dešifrovanju pseudonima autora po našim časopisima, X iz ovog perioda još uvek nije otkriven), koji potpisuje belešku o ovom prevodu, kaže: “Ali to nije više ono staro delo. Za podlogu ovog izdanja uzet je ovog puta potpuni, od cenzure neokrnjeni tekst, i dodat mu je drugi, na žalost samo fragmentarno očuvani deo, da čitalac dobije sve što je Gogolj hteo i dao svojim romanom.” – Mislimo da je baš izdanje Думнова sugerisalo ovakvo mišljenje autoru navedenih redova. Međutim, verujemo da je X i lično mogao imati uvid u tekst originala po kome je Glišićeva radila, što bi bilo vrlo relevantno za nas ako bismo hteli da prodremo u najsloženije probleme poetike njenog prevođenja; ali isto tako smo skloni tvrđenju da je X bio u zabludi što se tiče konačne integralnosti teksta ovoga romana.

Navešćemo, od mnogih, samo jednog savremenog autora<sup>8</sup> koji upućuje na danas opšteprihvaćeno mišljenje stvoreno na osnovu radova sovjetske

<sup>7</sup> “Srpski književni glasnik”, knj. V, 1922, str. 157.

<sup>8</sup> Сербский Г. П. *Авторские недосмотры автоцензура в первом томе “Мёртвых душ” Гоголя, стр. 366.*



naučnoistraživačke ekipe u oblasti Gogoljeve tekstologije: "... Međutim, bilo bi pogrešno misliti da su posle objavljivanja kompletnih sabranih dela N. V. Gogolja, u izdanju AN SSSR (1937–1952), Gogoljevi rukopisi u potpunosti istraženi i da su dosad utvrđeni konačni tekstovi pišćevih dela. U štampi se pojavilo dosta kritičkih primedaba upućenih tom izdanju, pa su sastavljači morali priznati 1962, na simpozijumu o Gogolju, da i danas postoji mnogo – "nejasnih i protivrečnih pitanja Gogoljeve tekstologije, koja, sve do današnjih dana, predstavlja predmet polemika i naučnih diskusija".

Dalje: "U takva pitanja treba ubrojati i definitivan tekst prvog toma *Mrtvih duša* koji je predložila redakcija VI toma akademijuskog izdanja."

Nećemo se ovim pitanjem sad podrobnije baviti; želeli smo samo da istaknemo istančanu svest za tekstološke zahteve i očekivanja ondašnje naše kulturne sredine.

Ako pomenemo da je onaj izvesni X prilikom registrovanja novog prevoda izjavio da su Glišići radili "sa njima svojstvenom savesnošću", možemo to shvatiti kao skroman odraz mišljenja o njihovom prevodilačkom postupku i kao prvi korak za buduće prikaze i kritike ovog prevoda. Zato ćemo pokušati da povučemo jednu liniju prikaza, ponekad sa elementima studioznije kritike, na novi prevod *Mrtvih duša* Milovana i Stanke Glišić, što će nam omogućiti da se upoznamo delimično, dakle i sa jednim vidom, recepcionih efekata iz onog doba.

"Venac" je čak pre SKZ registrovao iz pera Jevgenija Zaharova sledeće redove:<sup>9</sup> "...Prevod ostavlja neobično dobar utisak. Duh dela je potpuno pogođen. Na taj način pruženo je srpskim čitaocima kritičko izdanje najvećeg Gogoljevog dela."

Vinaver je u literarnim zahtevima rafiniraniji,<sup>10</sup> pa je i u sudu oštiji i izričtiji: "Borba sa mrtvim kalupima jezika i pobeda nad okorelošću i stvrdnutošću jezika jeste najbitnija odlika Gogoljeva. Govor u izlaganju mu je živ, moćan, zvučan, žilav, smeo, čudnovato zapletavan i uproščavan. Toga ima malo u prevodu. Prevod je što se tiče obične uglađenosti dobar, jasan, korektan, često rađen sa najvećim trudom da se dođe do srpskog ekvivalenta. Nedostaje mu bogatstvo stilova originala. Prevod je suviše zamorno objektivn, kao umerena poslepodnevna svetlost, jasan, homogen. Tako je propala talasava draž grčevitog Gogolja, koji, uglačan, postaje neinteresantan. Jer, ponavljamo, ovaj prevod je do sitnica savesno rađen, ali su Gogoljevi izrazi ublažavani. Nemamo u njemu onog najbitnijeg: Gogoljeve jezične subjektivnosti. Poduhvatiti se prevoda *Mrtvih duša* jeste podvig najveće i sablažnjive smelosti."

Nećemo ulaziti u tumačenja nekih Vinaverovih, nama neprihvatljivih shvatanja koja se tiču prevođenja proznog poetskog teksta i koja bi ulazila u poseban činjenični niz razvoja poetike prevođenja u nas, nego ćemo, krećući se linijom

9 "Venac", 1921, knj. VII, str. 611.

10 "Misao", 1922, knj. VIII, str. 239.



prikaza i kritike, navesti još neke izvore iz nešto kasnijeg perioda koji nam bacaju svetlost na prihvatanje prevodilačkog rezultata Stanke Glišićeve.

Povodom proslave četrdesetogodišnjice prosvetnog rada St. Glišićeve koju je organizovao feministički časopis “Ženski pokret” 1925, glavna urednica, Vera Jovanović, beleži:<sup>11</sup>

“G. Pavle Popović, rektor Univerziteta, pozdravlja g-đicu Stanku Glišićevu u ime Književne Zadruga čiji je ona saradnik, i u ime društva za Srpski jezik i Književnost, čiji je ona član. U svom govoru g. profesor se zadržava na književnom radu g-đice Glišićeve, ističući njen rad na prevodnoj književnosti. G. Popović napominje da g. Košutić, koji odlično poznaje ruski jezik, smatra da su prevodi g-đice Stanke Glišićeve bolji od njenog brata Milovana Glišića...”

U istom broju ovog časopisa objavljen je rad Darinke Stojanović, inače sastavljača antologije pesama i profesorke, koja ovom prilikom daje delimičnu bibliografiju prevoda St. Glišićeve, i vrši analizu nekih od njih, upoređujući ih sa prevodima Antonija Hadžića; pa dalje, govoreći o njenom prevodu *Mrtvih duša*, daje nesumnjivo hiperboličnu i naivnu ocenu: “Kada se uzme u obzir delo koje po svojoj psihološkoj analizi spada u najteža, pa prema tome i vrlo teška za prevođenje, onda se ovaj prevod g-đice Stanke Glišić može staviti u red najsavršenije prevedenih dela što ih je ikada ikoja prevodna književnost dala.”

Idući dalje linijom kritičkog prikaza ovog prevoda, reći ćemo da se on prvi pojavio u našoj kulturno-literarnoj javnosti sa novim pozitivnim tumačenjima, ocenama, prikazima, *ergo* i sa novim značenjem.

Beležimo još neka mišljenja koja su kasnije izrečena i koja uglavnom ne bi bila u punom sazvučju sa do sada navođenim ocenama.

Povodom izdanja Gogoljevih *Mrtvih duša* 1946. godine u Državno-izdavačkom zavodu, iz neobjašnjivih razloga, potpuno zaobilazeći Stanku Glišićevu, Velibor Gligorić je pisao:<sup>12</sup> “...Prevod M. Glišića dugo je važio kao odličan i besprekoran. Nije se izgleda uzimao original u ruke i poredio prevod sa originalom. Glišić je prilično slobodno prevodio Gogoljeve “Mrtve duše”, dajući toj slobodi i karakter svoje proze. Trudio se da Gogolja približi svojoj čitalačkoj publici, pa je finije nijanse Gogoljevog duha hteo da učini očiglednijim, uprošćenijim. Tamo gde je snaga a naročito dubina duha u nagoveštajima, naslućivanjima, Glišić je objašnjavao seoskim jezikom svoje proze, završavao misao slobodno svojim stilom, zaokrugljivao. Ali njegov jezik je još uvek tu bio veoma lep, sočan i izražajan. Redaktor dela dr. Miraš Kićović izvršio je znatne korekture prevoda.”

\* \* \*

<sup>11</sup> “Ženski pokret”, sv. 5, 15. maj, god. V (1925).

<sup>12</sup> “Književnost”, 1946, sv. 4, str. 599.



Stop. Moramo se za trenutak zaustaviti, i zamisliti. Da li je slučajnost ili zakonitost što je posle više decenija drugi prevod, u početku uglavnom dobro ocenjivan, ipak doživeo novu redakciju? Da li su u pitanju samo subjektivni faktori, tj. prevodilačko znanje, umeće i talenat Milovana i Stanke Glišić, ili razloge treba tražiti šire: u objektivno lingvističko-literarnoj i kulturološkoj stvarnosti. U tumačenju opredeljujemo se za ovo drugo, pošto je naše mišljenje da se ova stvarnost projicira na stvaraoce, u ovom slučaju Glišiće, pa samim tim određuje i ravni njihovih kreacija.

Ističemo posebno tri relevantna momenta:

Problem opšteg nivoa naučnog, pa, dakle i umetničkog rusističkog obrazovanja kod nas u vreme kad su Glišićevi delali. – Znamo da je primitivno gledanje “sprdaj se srpski, eto ti ruski” preovlađivalo među srpskim intelektualcima sve do istorijskog zaokreta Radovana Košutića, koji je prvi svojim studentima otkrivao naučno prilaženje ruskom jeziku i naučno prilaženje prevodenju sa ruskog jezika. Pomenuto nerazvijeno mišljenje srećemo kod većine prevodilaca sa ruskog jezika, tako da su prevodi iz tadašnjih drugih, većih, neslovenskih sfera bili mnogo kvalitetniji, jer im se prilazilo ozbiljnije, te su kao umetnički faktori imali trajniju sudbinu u našoj kulturi.

Dobrim delom zbog ovakve nerazvijenosti, postavio se oštro problem prevodenja književnog dela nastalog u jednoj sasvim drukčijoj formaciji sa gledišta kulturno-istorijsko-društvene situacije; ili, konkretno: kako premostiti hod od jednog drugog viđenja sveta iz razvijenog feudalnog ruskog društva prve polovine XIX veka, sa svim postojećim kulturološkim odlikama nivoa te svesti; kako, iz jednog drugog takvog jezičkog sistema, dovesti umetničko kazivanje do našeg književnog jezika onoga doba?

Uvažavajući načelo istoričnosti – dakle, načelo kretanja, razvoja i progressa, a posebno gledano, znači, i lingvističko-literarnog bića – suočavamo se sa problemom *zastarevanja* prevoda, pošto je za prevedeno delo, za razliku od originalnog, zahtev *norma savremenog književnog jezika*, sa svim postojećim prozodijskim, morfološkim i sintaksičkim odlikama, uključujući tu i neke moguće preuzete anahrone jezičke faktore koji imaju isključivo stilističku funkciju, pa samim tim funkcionišu i u umetničkim normama određenog vremena.

Znači, kad god nam naše literarno-lingvističko osećanje i instinkt najave nezadovoljstvo postojećim prevodom klasičnog dela iz minulih epoha, sa njemu svojstvenim, imanentnim, trajnim estetskim vrednostima, pa makar da je bilo nekad i valjano prevedeno, tj. da smo imali umetnički prevod, ipak se treba poduhvatiti novog prevoda, savlađivati ponovo uvećanu vremensku distancu, pa onda to delo protumačiti i ponovo umetnički kreirati za novog, savremenog čitaoca.

Ovo nikako ne znači da pojedini stari prevodi sami po sebi ne mogu predstavljati estetski doživljaj za savremenog čitaoca; međutim, za ta se

doživljavanja uključuju kriterijumi druge vrste: obojenost nostalgijom i sentimentalnošću.<sup>13</sup>

Ova digresija – izazvana činjenicom da naš čitalac 1946. godine čita *Mrtve duše* u ponovljenim izdanjima, isključivo pod redakcijom – prekinula je za trenutak našu nit pregleda značajnijih prikaza i kritika onog drugog, novog prevoda ovog romana kod nas, pa ćemo je sada i završiti, navođenjem mišljenja Milice Milidragović:<sup>14</sup> “Za drugi prevod *Mrtvih duša* naša prevodna književnost treba da zahvali Stanki Glišićevoj, njenom upornom i savjesnom radu”.

Baš zbog principa istoričnosti, današnja kritika prevoda od koga nas deli punih šezdeset godina bila bi neprihvatljiva, pošto su naše norme neprimerljive za ondašnja prevodilačka ostvarenja.

\* \* \*

Određujući od početka okvir ovog beleženja o Stanki Glišićevoj, došli smo u određene granice. Međutim, ako bismo želeli da utvrdimo pređeni, razvojni put Stanke Glišićeve od polazne tačke pa do njenog integralnog bogatog stvaralačkog prevodilačkog opusa, morali bismo da se, osim kvantitativnih jedinica, pozabavimo i njenim estetsko-teorijskim pogledima i poetikom kao komponentom opšteg stanja teorijske misli o književnom prevodu kod nas;<sup>15</sup> morali bismo Stanku Glišićevu da posmatramo u kontekstu, u strukturi, sad već sinhronijski, sa drugim prevodiocima ruske književnosti iz njenog vremena koji imaju posebnu vrednost; npr., morali bismo je staviti u korelaciju sa stvaralaštvom Zorke Velimirović, ili Jovana Maksimovića. Znači, prvo kompletirati jedinice o njima, pa tek onda, na osnovu analiza njihovih pojedinačnih prevodilačkih rezultata, hvatati sintezne, hijerarhijske, dinamične faktore koji bi bili relevantni za neka opštija sagledavanja mesta, uloge i značenja prevodioca pojedinca, kao i njihovog zajedničkog učešća u istoriji književnog prevodilaštva kod nas. Čini nam se da bismo pri takvoj metodologiji mogli jedino da određujemo, svakako uslovno, mesto pojedinca u istoriji.

Jedno je nesumnjivo: Stanka Glišićeva je u svim razmatranjima značajna i draga ličnost našeg prevodilaštva, i sva buduća sistematska istorijsko-prevodilačka odmeravanja i klasificiranja moraju računati sa vidnim i stabilnim mestom za nju.

**Mira Lalić**, jedan od naših najistaknutijih prevodilaca s ruskog jezika, nosilac je nagrade “Miloš N. Đurić” (A. Solženjicin, *Pripovetke*) i nagrade za životno delo. Među najvažnijim prevodima Mire Lalić nalaze se dela Tolstoja, Gogolja, Berdajeva, Remizova, Zamjatina, Solženjicina.

13 Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Beograd, 1978, str. 11.

14 Filozofski fakultet u Sarajevu, “Radovi”, V, 1968–1969.

15 M. Sibinović, *Teorijska misao o prevodenju kod Srba do početka XX v. Original i prevod*, Beograd, 1979. str. 72.



# – Историја и игре са реченицом

## Два превода романа *Harmonia Caelestis* Петера Естерхазија

Роман *Harmonia Caelestis* мађарског романисијера Петера Естерхазија (Esterházy Péter) објављен је скоро истовремено у Загребу и у Новом Саду, у два различита превода, у преводу на хрватски Ксеније Детони<sup>1</sup> и у преводу на српски Сава Бабића.<sup>2</sup> Ова два издања истог романа у преводима на два међусобно блиска, али ипак различита језика, пружају прилику да се суочимо са неколико проблема превођења, поготову што је Естерхазијев роман сав писан у постмодерном маниру, на обрисима такозване текстовне књижевности, препун директних или скривених цитата, пун алузија и парафраза, пун мобилних стилистичких и реторичких знакова који потичу из различитих области стваралаштва, од математике – Естерхази је по образовању математичар – до поезије, од историјских реминисценција до географских појмова, од старих до нових текстовних извора што за читаоца представља извесну тешкоћу да разуме оригинал; свакако представља тешкоћу али и изазов за преводиоца. У немачком издању овог романа у прилогу је наведено укупно 184 наслова извора (Verzeichnis der “Gasttexte”) са напоменом да је ово набрајање “гостујућих текстова” непотпуно, то јест 184 наслова је само “између осталих”.<sup>3</sup>

Уз то, посебну тешкоћу за преводиоца представља сам жанр Естерхазијевог романа. *Harmonia Caelestis* је истовремено историјски и породични роман. Историја Естерхазијевог породице, једне од најстаријих и најпознатијих мађарских аристократских породица је у великој мери и мађарска историја. Према томе, у њему се преплићу с једне стране породична традиција, а са друге стране историја државе, јер су оне веома блиске, а у неким ситуацијама се и поистовећују. У контексту

1 Péter Esterházy: *Harmonia caelestis*. С мађарског превела Xenia Detoni. “Фрактура”, Загреб, 2004.

2 Петер Естерхази: *Harmonia caelestis*. Превео Сава Бабић. “Прометеј”, Нови Сад, 2005.

3 In “*Harmonia Caelestis*” finden sich Zitate in wortwörtlichen oder in verzerrt Form unter anderen von – и онда следи набрајање аутора, некад аутора и наслова појединих текстова од којих потичу дословни цитати, или преобликовани цитати.

Естерхазиијевог романа налази се, дакле, мађарска историја са свим својим бунама, заверама, значајним, или мање значајним променама, ратовима и често бестидним примирјима, са значајним или мање значајним историјским личностима, краљевима, принчевима, министрима и првим министрима. А ту је наравно и породично окружење Естерхазиијевих, њихова послуга у замковима, њихови коњушари и собарице, кувари и Kochијаша. Сви они чине изузетну лепезу најразличитијих ликова, а истовремено и најразличитије судбине. Уз све те ликове, потекли они макар из високог друштва, макар из нижег сталежа, били они далеки или блиски рођаци Естерхазиијевих, били знани или безимени пратиоци Естерхазиијевих увек су део једне магичне приче. Магичне приче која се ствара разноликошћу језичких (реторичких и стилистичких) имитација, као што су имитације форме, стила и фигура. Сви ти ликови у магичним причама, у њеним деловима или на њеним рубовима, носе са собом своје сопствене приче од којих се ствара невербална, али свакако постојећа “велика” прича, што је заправо сам Естерхазиијев роман *Harmonia Caelestis*. Утолико је Естерхазиијев роман у својој завршној (“невербалној уобличености”) у контрадикцији са постмодерном заменом “великих” прича “малим” причама. Те приче су некад у целости испрличане, некад су само назначене, а понекад су сажимане у детаље, у фрагменте, у остатке некад давно испрличаних, или доживљених прича. Битно је, међутим, да су оне увек делови неких “других”, “страних” и “туђих” целина преузетих у роман из разних извора, из архивске грађе, породичних легенди, књижевности, или уопште из уметности, из сликарства, а пре свега из музике, јер и сам наслов романа алудира на музичко дело једнога од Естерхазиијевих предака.

Роман је иначе подељен у фрагменте: први део садржи 371, а други део 201 фрагмент. Та фрагментарност целе романескне структуре упућује на књижевно врло вешто склапање делова ове структуре у једну целину која текстовно не постоји, односно, у једну виртуелну целину која се не чита, већ се естетички и културолошки доживљава. Ови фрагменти романа су често међусобно супротстављени, они не произилазе једни из других, не представљају нити континуитет у времену, нити су просторно повезани. Сваки фрагмент је целина за себе, али је истовремено и део неиспрличане целине која је Естерхазиијев роман. То не произилази само из чињенице да Естерхазии не прати ни временски континуитет породичне историје, ни континуитет “велике” историје, то јест историје државе, нити произилази из преломљених, на делове распарчаних прича, већ најпре произилази из Естерхазиијевог разумевања књижевности као језика у целини. Није извор Естерхазиијевог романа стварна историја породице Естерхазии, нити је то мађарска историја испрличана из перспективе Естерхазиијевих, већ је извор у целини језик који Естерхазии користи као фундаментално знање о прошлости. Прошлост, како је доживљавамо у највећој мери, постоји као вербална конструкција. И сама историја је говорни акт, није ништа друго до селективно коришћење граматичког облика прошлог времена – записао је



Штајнер у својој знаменитој књизи *После Вавилона*.<sup>4</sup> Из овога произлази и основни преводиочев проблем, који чека решење. Како прићи делу које је сво утопљено у језик, које и не познаје друге до пре свега грамагичке мотиве, које је у целини претворено у нешто потпуно осебујно, у језик који у потпуности припада самоме писцу и који се не може описати, нити дешифровати уобичајеним поступцима дескриптивне грамагике. Зато се у преводу мора ослонити на “трансформативност знака”. Наиме, истим стварима и појавама различити језици дају иста значења, али се та значења разликују у појединим језицима зависно од многих историјских и културолошких чињеница, а разликују се и по томе које им се традиционалне вредности додају. Разлика се читава и на фонетском нивоу речи којима се ствари и појаве именују. Ту је преводилац суочен са проблемом непрестаног упоређивања речи разних језика са истим значењем. То значи да је романескни језик Естерхазијев на један сасвим специфичан начин “други”, чак би се могло рећи и “страни” језик у односу на стандардни мађарски, али исто тако и у односу на колоквијални мађарски. Преводиочев проблем није у простом разумевању значења, већ је у томе да ли је успео тај “други” језик писца да разуме. Често се дешава да Естерхазијеве језичке форме, његови језички обрти, прелазе у колоквијални, свакодневни говор. Дешава се то скоро исто толико пута колико пута сам Естерхази преузима фразе и устаљене језичке форме из свакодневног живота. Зато се Естерхазијевом делу може прићи пре свега са стране, или из смера језика. Његова прозна поетика је у ствари идентична са његовим размишљањем о језику. То је и пут којим преводилац може да приђе Естерхазијевом романескном делу. При томе је основни критеријум да превод буде у препознатљивој мери као што је и оригинал, “други” или “страни” језик у односу на сопствени језик. Теоријску основу за овакав поступак даје наведено Штејнерово дело кад на примеру Хелдерлиновог превода *Антигоне* на немачки тврди да превод у односу на сопствени језик треба да буде стран, односно да је за превод од егзистенцијалног значаја да остане “други”.<sup>5</sup> Слично је говорио и један од најзначајнијих савремених преводилаца француске и шпанске, делом и немачке поезије на мађарски, Ђерђ Шомљо (Somlyó György) у свом есеју *Преводиочев парадокс*. По томе сам превод треба нужно да садржи чињеницу да није оригинал, већ да је превод.<sup>6</sup> И то треба јасно да покаже. Дакле, како постићи да превод Естерхазијевог романа *Harmonia Caelestis* буде нужно обележен као превод а да истовремено стане што је могуће ближе језичкој “другости” самог оригинала у односу на сопствени језик. Уз тешкоћу коју представљају цитати, квазичитати, алузије, имитације и парафразе са којима се преводилац суочава превodeћи Естерхазијево дело, ова језичка “еквилибристика” избија у први план при оцењивању превода.

4 George Steiner: *Babel után*. Nyelv és fordítás. Corvina, Budapest, 2005. (Наслов оригинала: George Steiner: *After Babel*. Oxford University Press, 1992) 27. стр.

5 George Steiner: op. cit. 58. стр.

6 Somlyó György: *Másutt*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979. 13. стр.





Зато вреди бацити поглед на пут којим је Естерхази стигао до свеколике сложености свог историјског и породичног романа *Harmonia Caelestis*, поготову што је овај роман препун и самоцитата из ранијих Естерхазијевих романа следом којим је настао и његов последњи; сложена романескна “конструкција”.

Сматра се да у свом богатом литерарном опусу Петер Естерхази има три значајна, како се обично каже, главна дела, а то су:

*Производни роман* који је објављен 1979. године. У поднаслову романа стоји да је то “мали” роман, а у ствари је обимно дело састављено од две целине. Први део је заиста кратак роман, на који се ослања други део, који је вишеструко обимнији, а састављен је од фуснота и белешки, коментара и интерпретација везаних за први део. Први део је, дакле – под знацима навода – заиста “производни”, значи “озбиљни” кратки роман, а други део је – опет под знацима навода – низ духовитих, биографских и аутобиографских коментара, интерпретација и белешки везаних посредно или непосредно за сам текст првог дела. Овај поступак се може означити као специфични облик интертекста, што је само делимично тачно, то јест тачно је само утолико, уколико се коментари у белешкама односе на туђе текстове и уколико се први део романа у довољној мери отуђује од аутора. У сваком случају, распоред текста *Производног романа*, као и његов однос према језику, представљају препознатљив постмодерни поступак, па се Естерхазијево целокупно књижевно дело после објављивања овог романа везује за постмодерну, ма шта тај израз значио. Препознатљиви и скривени цитати туђих и сопствених текстова, цитати без знакова навода и без навођења изворног текста, дакле, цитати донекле преправљени за потребе сопственог текста – цео роман је написан по принципу “текст у тексту” – уистину значе пре свега продор у традицију, у књижевну, језичку и историјску традицију, затим значе проширење линеарног приповедног поступка на дисконтинуитет, што у нарацији наравно дозвољава велику слободу у баратању историјским и животним искуствима.

Ово одустајање од линеарног и ослањање на дисконтинуитет у нарацији у пуном сјају ће се појавити у великој књижевној, текстовној и језичкој композицији какав је Естерхазијев *Увод у лепу књижевност* (1986). Књига великог формата и на више од седамсто страница садржи раније објављене романи, сада повезане у лабаву целину; садржи затим стилске имитације, збирку анегдота, садржи визуелне поступке у маниру авангарде и неоавангарде: посебност књиге је њена типографија. Уложено је много труда да се текст проширује и изван штампане странице према визуелном како би књижевни, прозни дискурс попримио неке од одлика ликовног обликовања. Наравно, у овом, с правом се може рећи значајном литерарном подухвату, који је довео до снажних потреса у савременој мађарској књижевности, доминантно место опет заузимају лако, али најчешће ипак тешко препознатљиви цитати из дела Естерхазију драгих, или пак мање драгих аутора – њихова имена у књизи су набројана по



абecedном реду на укупно шест великих страница. Сви су они, некад са пуним цитатом, али најчешће са само покојом речју, или само у знаку подсећања, имитације и алузија, присутни у текстовној структури *Увода у лепу књижевност*. Управо због тога се може рећи да ова књига Петера Естерхазија у потпуности остварује идеал постмодерне текстовне књижевности. На основу тога је у мађарској књижевнокритичкој терминологији настао појам текст-литература или текстовна књижевност (*szövegirodalom*). Не треба међутим заборавити на то да су ови текстови, ове специфичне текстовне операције, и ово комплексно и велико здање од романа настали у седамдесетим и осамдесетим годинама прошлога века, у годинама када је иронични, гротескни, апсурдни, често алегоријски говор једино могућ говор у режиму мекане цензуре, па стога иза Естерхазијевог бављења текстом, што ће рећи, иза његовог постмодерног језичког поступка ваља препознати говор о историјском, а врло често и о политичком искуству. Поновним читањем овог обимног дела Петера Естерхазија лако је открити и ова, својевремено скривена, али ипак препознатљива значења његове текстовне литературе. Естерхази је држао јасну дистанцу према режиму у којем је живео, и његову литературу, његову “лепу књижевност” створену из те критичке дистанце, није задесила судбина других дисидентских писаца – да се њихово својевремено хваљено дисидентско дело до данас, после промена режима, делимично или потпуно испразнило. Напротив, ново време додало је нова значења Естерхазијевом делу.

А треће главно дело Петера Естерхазија је *Harmonia Caelestis*, предмет овог разматрања. Роман, као и рани *Производни роман* састављен је од два дела. У првој књизи су “нумерисани пасуси из живота породице Естерхази”, а у другом су исто тако нумерисане исповести “једне породице Естерхази”. Естерхази је дуги низ година радио на овом роману, јер се суочио, с једне стране, с теоријским и практичним проблемом историјског романа, па је морао да реши загонетку: да ли је историјски роман могућ у постмодерно доба, или ово доба, живећи, како кажу, у постисторијском времену, губи интерес за историју па тако и за историјски роман; с друге стране, суочио се и с проблемом генерацијског, односно породичног романа. Естерхази је ове проблеме оставио теоријски отвореним, није тежио њиховом решавању већ их је уписао у сам текст романа остављајући по страни, с правом, питање типологије жанра. На тај начин је себи створио простор како за бављење реченицом, што он сматра пишчевим главним задатком – писац размишља у именицама и глаголима, а не у народу и нацији, тврди он – тако и историјом своје породице, као и историјом Мађарске у протеклим вековима. Знамо, Естерхази потиче из историјске породице, и он, као и свако други, живи у породичној традицији, у породичним предањима, митовима и легендама, којима је у роману *Harmonia Caelestis* дао адекватне језичке и жанровске облике усредсређујући се на фрагменте, јер се нарација у дисконтинуитету и не може остварити изван фрагментарног говора. Главни лик романа је “мој отац”, који је на сасвим



специфичан начин “ванвременски” лик јер се подједнако природно појављује у свим прошлим временима, као и у садашњости. Зато он и нема име, што писцу даје слободу да се шета по вековима, а да истовремено буде сасвим оновремен.

Због многих стилистичких и реторичких фигура и обрта, због њихове снажне мобилности у делу Петера Естерхазија, због његовог сасвим особеног – цитатног – односа како према књижевној, тако и према историјској традицији, због низа семантички веома оптерећених игара речима, а пре свега због сасвим изузетне Естерхазијевог реченице – тешко га је преводити. Због тога је потребно казати неколико речи о начину настајања, о поетици и реторици, као и о начину деловања Естерхазијевог реченице на читаоца. Реченица је уистину у темељу његове поетике. На њој се гради цела његова романескна конструкција. И то је тако од првих његових новела и од првог великог романа. Може се с правом рећи да је разумевање Естерхазијевог дела могуће кроз познавање његове сасвим специфичне синтаксе која је граматичка, али истовремено и поетичка категорија.

Зато сваки приказ Естерхазијевог дела треба започети приказом његове реченице. По њој се може препознати ко је, и какав је он писац. Његове књиге, романи, приповетке, драме, есеји и чланци, то су његови основни жанрови – састављене су првенствено од реченица. Какве реченице пише Петер Естерхази? Естерхази пише наравно “мађарске” реченице, што није неважна околност, јер би могао да пише и сложене и просте, дугачке и кратке, па чак и полудугачке реченице. Мађарска реченица Петера Естерхазија није ни дугачка, ни сложена, ни кратка, ни једноставна реченица. Наравно, има међу њима и кратких и дугачких и оних средње дужине, простих и сложених, али оне нису због тога Естерхазијевог, већ су Естерхазијевог због тога што су “мађарске”. Сад би требало казати због чега су Естерхазијевог кратке и дугачке и полукратке реченице по себи “мађарске”. Никако због тога што су писане на мађарском и по мање или више познатим правилима мађарске синтаксе која је, иначе, позната по томе што дозвољава много одступања од правила. Поводећи се “дозвољеним” неправилностима мађарске синтаксе, Естерхази се непрекидно супротставља тим ионако лабавим правилима, како и граматичким, тако и синтаксичким законитостима. Док пише своје књиге, више пута је то нагласио, али је видљиво и по његовим текстовима, он се непрестано бави реченицама. Проширује их и сужава, прекраја и саставља, започиње и прекида, често их брише сводећи их на један, неретко и нејезички знак. Читајући Естерхазија увек треба посебну пажњу посветити његовој реченици, јер је у њу уписана поетика нарације овога писца. Његова реченица је писана “руком” и знаци те “руке” су уписане у њу, као што су године уписане на човековом лицу. У једном свом есеју записао је једну дугачку реченицу о томе како као писац ради на реченици. “...настојим да разбесним реченицу, да је наљућим, излуђујем је, разјарујем, прежаљујем, узнемиравам реченицу, нервирам је,



поткресујем, живим је и животарим је, станујем у њој, радим на њој, теглим је на грбачи, преламам је, радим.”<sup>7</sup> Овој реченици, којој сам превео (слободно) само завршни део, Естерхази додаје и следеће: “У ствари је и ово једна реченица, убога мађарска реченица.” То је заправо коментар сопствене реченице, самоцитат, којих су препуна Естерхазијева дела. Естерхазијева реченица је заправо једна непрекидна језичка игра која разара устаљене језичке форме, устаљене фразе и изреке, а истовремено гради један други језик, гради једну сопствену и по свему обновљену синтаксу. Игра се речима, премешта их са једног на други крај реченице, пребацује их из једне реченице у другу, стварајући на тај начин семантичку вишеслојност реченице, и стварајући истовремено услове за њено естетичко дејство. При томе, непрекидно скреће пажњу на то да је то “мађарска” реченица којој се мора прићи не само из правца мађарске граматике, лексике и семантике, већ и из правца мађарске историје. Историја, без обзира на то да ли се ради о давној прошлости, или о јучерашњем дану, увек је уткана у ове језичке игре. По томе је Естерхазијева реченица “убога мађарска реченица” а не, или бар не првенствено по томе што је створена (руком) на темељима мађарског језика.

Преводилац, суочен са Естерхазијевом реченицом, суочен је истовремено и са историјом и са поетиком. Наиме, та реченица се не гради од речи чија су значења евидентирана у речницима, већ се гради од њихових нових значења чија се изворишта могу пронаћи како у наративним поступцима, тако и у историји, како у самој игри са речима тако и у историји језика која је уткана у језичку свест читаоца, јер је у том литерарном поступку много тога препуштено управо читаоцу. Он је један од играча са посебном улогом у Естерхазијевим играма са речима. Један од таквих читалаца је и преводилац, који са својим преводом постаје учесник тих језичких игара. Стога за њега није од пресудног значаја дословно разумевање и преношење оригинала у другу језичку културу и историју, већ је од много већег значаја како је успео, ако је успео, да на преводу примењује исте или сличне наративне и граматичке поступке које је могао уочити приликом упознавања са оригиналом.

Има Петер Естерхази, поред других, и две парадигматичне реченице. Једном се завршава *Увод у лепу књижевност*, а другом започиње *Harmonia Caelestis*. Прва гласи овако: “Све ћу то написати и тачније”, а друга, у преводу Ксеније Детони: “Проклето је тешко лагати а да човек при том не зна што је истина”, те у преводу Саве Бабића: “Ужасно је тешко лагати ако човек не зна истину”. Прва реченица је изазовна, иронична и самоиронична. Ироничну ноту поприма због места на којем се појављује. Она је на крају веома обимнога дела у којем је испричано хиљаду прича, у којем је све усредсређено на дефинитиван говор о предмету о којем је реч, о животу и смрти, о емоцијама и мислима, о дану

7 Esterházy Péter: *Egy kék haris*. Будимпешта, 1996, 177–178. стр.



и ноћи, и као да је све казано што је било у намеравано да се каже, и тада долази завршна реченица која тврди да се све то може испричати и тачније, да ће аутор (или наратор) све то испричати још једном, али тада већ тачније. Да ли то значи да је све што је испричано у обимноме роману, у свим романима и причама утканим у једну романескну целину, у ствари само покушај да се приближи некој могућој истини казивања, али то још увек није то чему је приповедач (наратор) тежио. Иронија тако прекрива целу конструкцију романа *Увод у лепу књижевност*. Али даје одговор и на питање чему тај (квази)теоријски наслов једном књижевном делу. Значење наслова проистиче управо из ове ироничне и самоироничне завршне реченице: читав подухват, читав покушај да се сачини роман од више романа, па и сам роман почива на претпоставци да се све то може још тачније или боље испричати. Али иронични “судар” наслова и завршне реченице казује и то да се непрекидно прича једна те иста прича, прича о смрти, која се никад не може дефинитивно испричати, односно која се увек може и боље испричати. У оваквом разумевању тог “судара” може се трагати и за разлозима непрекинутог низа цитатности у делу Петера Естерхазија. Цитатност његовог дела се не мора увек разумети из правца постмодерног књижевног поступка, већ се може разумети и као сама суштина пишчевог разумевања света; она је облик којим он изражава своје искуство света.

Другу парадигматичну реченицу, пошто располажемо са два њена превода, вреди навести и у оригиналу: “Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”, назначава ауторов поглед на историју, у ствари одбацује могућност да се исправно проговори о историји, о њеним дешавањима и о њеним правцима. Започети роман који се може сврстати у жанр историјског и породичног (генерацијског) романа тврдњом да је тешко лагати кад се не познаје истина (историја) – све релативизује, релативизује све реченице и њена значења од којих је роман саткан. Такав почетак романа је у ствари тврдња да је говор о историји и о породици заправо лутање, то је говор језичке авантуре, то је говор трагања, а не уједно и “истинити” говор. Нема истине, има само неизвесног говора о њој, говори нам почетна реченица Естерхазијевог романа, која је уједно и цитат, очити пример “текста у тексту”. Ту реченицу је изговорио један од “мојих очева”, изговорио је у лице “цара Леополда” и потом је “у галопу одлетио у танкоћутни опис крајолика из XVII. столећа” у преводу Ксеније Детони, односно “одјездио у сентиментални опис пејзажа из XVII столећа” у преводу Саве Бабића. Нема поузданог историјског документа који би потврдио ову ситуацију. Цар Леополд је историјска личност, “мој отац” је такође историјска личност, он је један од давних безимених предака, а да ли су речи, односно цела реченица која је (можда) изговорена – овде се тврди да је заиста изговорена, то потврђује и чињеница да њом започиње роман – да ли су оне уједно и историјска чињеница, или су фикција, то питање је остављено по страни, оно је сувишно у односу на то да је и сама ситуација, сусрет цара Леополда и



“мог оца”, у ствари фиктивна, па самим тим и речи изговорене приликом тог сусрета улазе у зону фиктивности.

Како ту сложеност, тај сусрет историје и фикције, преточити у други језик и пронаћи му место у другој (страној) култури и историји? То је основно питање за преводиоца. Питање које постаје тим сложеније ако се поближе погледа значење реченице у оригиналу. Оригинал започиње са речима “kutya nehéz” што дословно значи “пасје (или кереће) је тешко”, ову слику и један и други преводилац избегава, па Детони каже “проклето је тешко”, а Бабић “ужасно је тешко”. И један и други превод као да избегавају дословно превођење, али при томе се губи сликовитост оригинала; у оригиналу је тим наглашеније што се та формулација често користи у фразама и изрекама као израз за тешкоћу. Ту извесну архаичност почетних речи нагласиће делимично архаични, али свакако дијалекатски израз “ösmeri” у оригиналу, што наравно превод не може да пренесе из једноставног разлога јер се ту ради само о замени почетног самогласника у речи (ö уместо уобичајеног i), али та гласовна замена даје посебан тон реченици која ће бити поновљена у описаној ситуацији између цара Леополда и “мога оца”. Важнија је међутим разлика између превода Ксеније Детони и Саве Бабића у томе што Ксенија Детони говори распричаније уводећи реч “притом” чега нема у Бабићевом преводу. Реч “ha” (уколико) Детони преводи са “притом”, а Бабић верније оригиналу са “ако”. Зато је Бабићев превод сажетији, а и једноставнији од превода Ксеније Детони, па и од оригинала. Наиме, у склопу реченице оригинала има неког снебивања. Као да реченица није тврдња већ је више слутња. Наиме, даје наслутити потоње догађаје који се могу сматрати сталном језичком игром са чињеницама како историјским, тако и егзистенцијалним.

Та игра се тачно уочава у завршном делу цитираног другог фрагмента. Други фрагмент је, по својој структури, барокна реченица, са много уметака, са коришћењем реченичних знакова који повезују, али и раздвајају поједине делова реченице да би се дошло до двотачке после које долазе речи “мога оца” цару Леополду. Значај те двотачке, која уводи необележен цитат речи “мога оца” преводиоци су учили па и употребили. То значи да су пристали на Естерхазијеву језичку игру са цитирањем. Цитат се наиме у оригиналу прекрива чињеницом да није у знацима навода, мада су посреду речи “мога оца”, већ је у целини уклопљен у реченицу. Тако ће се аутор и у даљем тексту свога романа односити према цитату. Најчешће ће избећи директно навођење, међутим, у граматичком склопу реченице употребиће директне речи. Тако се цитат речи “мога оца”, али и многобројни цитати туђих текстова доводе у један отворен семантички простор у којем читалац, макар и не препознао цитат, може доживети естетички утицај текста. Име коња на којем ће “мој отац” “одјездити” односно “одлетити” је исто и у једном и у другом језику: “Зеленко”, што је сасвим у духу оригинала (Zöldfikár), јер није дослован превод, али ће задржати први део мађарске сложенице (zöld – зелен).



Питање је, међутим, да ли је истовремено сачуван архаични, помало узвишени призивак у имену коња у оригиналном тексту. Несумњиво је међутим да је и један и други превод користио за коња име необичнијег призвука што ствара ону атмосферу “танкоћутно” односно “сентименталног” што произилази из саме ситуације одласка у далеко столеће. Добро је што је у Бабићевом преводу употребљена реч “столеће” уместо уобичајене речи “век”, јер се тим поступком указује на барокни “пејзаж” односно “крајолик”. Наглашена сликовност завршетка другог фрагмента исто се може сматрати цитатом. Ту се наиме “цитира” нека од познатих или тек фиктивних слика из доба сентиментализма са далеком перспективом у коју одлази коњаник...

Сава Бабић је написао својеврсни дневник превођења Естерхазијевог романа. “Започет превод у августу 2000. и окончан такође августа 2001. године у Рибашевини”.<sup>8</sup> Наравно – о томе дневник преводиоца и говори – највише тешкоћа је имао управо са реченицом Петера Естерхазија, затим са проблемом препознавања или непрепознавања цитата или цитираних пасуса. Имао је тешкоћа наравно и са одбором речи из аристократског вокабулара Естерхазијевог породице. Како пронаћи одговарајућу реч за изразе који су се употребљавали за означавање делова покућства, одеће, накита итд. у аристократским срединама када те речи нису уобичајене ни у свакодневном мађарском говору. При томе се преводилац најчешће приклања описном поступку, што унеколико мења структуру оригинала, али не противречи значењу. При томе ће преводилац често прибећи и проширењу речника оригинала, што је знак да преводилац није овладао само језиком оригинала, већ је овладао и културом из које потиче оригинал, те је проналазио кодове који воде не према дословном, већ према креативном преводу. Ту преводилац употребљава широку лепезу културолошких кодова, који произилазе из целокупне културе појединих језика. Треба знати како која реч, на који начин одзвања у култури оригинала и како та иста реч одзвања у култури циљног језика. Вероватно је дослован превод најслабији превод, али из тога не произилази да је потпуно слободан превод уједно и добар превод. Некад је немогуће избећи дословност, а некад се мора сасвим слободно односити према оригиналу.

Два превода Естерхазијевог романа *Harmonia Caelestis* разликују се не само по познатим разликама између српског и хрватског језика, већ се разликују и по томе што је Бабићев превод слободнији и оригиналнији, а превод Ксеније Детони вернији оригиналу, мада ни један ни други превод не тежи изразитој дословности. То је несумњиво посебан квалитет и једног и другог превода. На тај начин се они односе и према цитатности Естерхазијевог романа. Ни један ни други превод не тежи препознавању свих директних или индиректних цитата у роману *Harmonia Caelestis*,

<sup>8</sup> Сава Бабић: *Хармонија и дисхармонија Петера Естерхазија*. “Прометеј”, Нови Сад, 2007. 53. стр.



што вероватно и није могуће, али се на појединим местима назиру цитати. Сава Бабић је у свом дневнику преводиоца забележио и следеће: “С обзиром на грађу романа, да ли би нашим читаоцима могао некако осигурати приступ делу? Рецимо, кратка повест породице Естерхази? А онда је то заправо историја Мађарске, па и шире. Да ли су за овај роман потребна таква знања? Да ли је, на пример, за други део романа потребно, због поглавља под знаком навода, да читалац зна да је деда Мориц Естерхази био председник владе 1917. године? Ако се тако посматрају ствари, престajeмо да будемо читаоци романа и бавимо се другим стварима које, истина, могу да нас оптерећују, али уопште не морају да нас интересују. Роман је ипак роман.”<sup>9</sup> Вероватно је преводилац у принципу у праву, али је питање да ли је у праву у односу на Естерхазијев роман. Поготову што је историја ипак главни играч овог романа, али на један сасвим специфичан начин. Роман наине не иде у правцу разумевања историјских догађаја, нити је он интерпретација давнашњих или ближих дешавања у Мађарској, “па и шире”, већ заиста тежи ка томе да буде роман, са свим карактеристикама фикционалног говора. Међутим, управо тај говор није могућ без ослонаца у историји. Читалац је по свему судећи ипак донекле ускраћен, ако не познаје, или ако се и не интересује за саму прошлост са свим њеним знаним или незнатим дешавањима. Сама цитатност с којом су преводиоци овог дела били суочени има своје корене у историји. Уколико се баш не обраћа пажња на овај домен текста онда ће се он у свести читаоца појавити сасвим поједностављено и огољено. А у коликој мери је и сам превод као чин разумевања уткан у Естерхазијево дело – треба такође нагласити. Он непрекидно преводи унутар истог језика. Преводи историјске чињенице, саму историју, али и културу на језик романа. Фрагменти и првог и другог дела романа *Harmonia Caelestis* се могу сматрати фрагментарним преводом сцена и дешавања из историје и предања породице Естерхази, према томе, уколико се ипак нешто зна из историје, уколико се ипак обраћа пажња на изворе појединих цитата у делу Петера Естерхазија, макар да су они скривени, више се може приближити и самоме роману као роману. Речи Саве Бабића: “Роман је ипак роман” не губе ништа од свог значења уколико се више зна о изворима и искуствима које садржи историја Мађарске, или чињеница да је “Мориц Естерхази био председник владе 1717. године”.

То питање се може и шире поставити. Да ли је заиста неопходно за разумевање Естерхазијевог романа, али и целокупног његовог литерарног опуса, “препознавање” свих адаптација, алузија, имитација итд. утканих у овај роман? Вероватно је то делимично потребно, јер су оне у целини “одговорне” за естетички “учинак” оригинала. Наравно, пошто превод подлеже првенствено културолошким критеријумима а тек потом естетским, јер пуни естетски доживљај даје само књижевно дело писано

<sup>9</sup> Сава Бабић: *op. cit.* 57–58. стр.





и читано на матерњем језику, а сам превод пружа првенствено информацију о оригиналу по тврђењу историчара и теоретичара књижевности Михаља Сегеди Масака (Szegedy-Maszák Mihály)<sup>10</sup> онда реторички и стилистички, то јест језички поступци примењивани у оригиналу не могу бити у целини запостављени. Превод заиста има првенствено културолошки значај и у том смислу је неопходан и изузетан креативни чин у садашњој фази компаратистике, коју – по Зорану Константиновићу – сматрамо “њеном културолошком фазом”.<sup>11</sup>

**Janoš Banjai** (Bányai János, 1939), прозаиста, критичар, уредник, универзитетски професор. Двоструки је добитник Хидове награде за књижевност (1995, 1998), а 1998. изабран је за члана Мађарске академије књижевности и уметности. Објавио збирку новела *Álarc felett a nyári nap* (Летње сунце над маском, 1961) и роман *Sírlódás* (Трење, 1969), те петнаестак књига студија, есеја и критика.

---

<sup>10</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003. 24. и 25. стр.

<sup>11</sup> Зоран Константиновић: *Компаративно виђење српске књижевности*. “Светови”, Нови Сад, 1993.



## – Dugo umiranje Greama Grina

Uvođenje novog pisca u kulturu jezika na koji se prevodi nesumnjivo je jedan od naznačajnijih aspekata prevodilačkog rada. Ima, međutim, slučajeva u kojima se takvo uvođenje u kulturu pretvara u *izvođenje* nedužnog pisca – ne samo iz kulture, već i iz književnosti, počesto i iz oblasti zdravog razuma. Takav postupak likvidacije pisca već i s jednim lošim prevodom može imati trajne posledice: loš prevod o piscu stvara pogrešnu sliku, čije je ispravljanje mukotrpan i neizvestan, a uz to i slabo isplativ posao. Tako i neki veliki pisci u pojedinim kulturama ostaju čudno nedorečeni, tužno osrednji, ili čudovišno preobraženi u nešto što nikada nisu bili, niti pokušali da budu. Jedan od takvih je Gream Grin (1904–1991): nasilje nad njegovim delima u srpskim prevodima traje već decenijama, bez mnogo izgleda da bi u doglednoj budućnosti moglo biti prekinuto.

Jedan od najvećih stilista engleskog romana u prošlom veku, Gream Grin je bio i pisac kome je ogromna popularnost njegovih dela često smetala da u kritičkoj recepciji bude vrednovan na pravi način. Ta se popularnost zasnivala, i još se uvek zasniva, ponajpre na Grinovoj sposobnosti da ispriča uzbudljivu priču, koja neodoljivo pleni pažnju čitaoca, da bi ga kroz naoko laganu i popularnu žanrovsku matricu kriminalističkog, špijunskog ili ljubavnog romana provela kroz onu vrstu intelektualnog i emotivnog doživljaja kakav ume da stvori samo istinska i neporeciva umetnost pripovedanja. U njegovoj rodnoj zemlji, kritičari i ostali profesionalni čitaoci od kojih obično zavisi mesto pisca u istoriji književnosti, Grina su kao velikog pisca otkrili prilično kasno: za njegovog života, tek su mu malobrojni priznavali takav status – pišćeva smrt, kao što to obično biva, mnogostruko je uvećala broj blagonaklonih kritičara. Englezi, dakle, polako shvataju ko je i kakav je pisac bio Gream Grin; ovdašnjim čitaocima, onima koji se s ovim autorom susreću u prevodima na srpski jezik, tako nešto verovatno nikada neće poći za rukom. Jer, počev od šezdesetih godina prošlog veka, s njegovim se delima susrećemo gotovo isključivo u krajnje problematičnim prevodima, poteklim mahom iz radionice jednog prevodioca. Ime tog prevodioca ovde će namerno biti prećutano, pošto osnovni cilj ovog teksta nije kritika prevodilačkog rada, već kritika lenjih i neodgovornih izdavača.



Jer, ovdašnji izdavači, kada je reč o novim izdanjima ranije objavljivanih dela, po pravilu (uz retke časne izuzetke) posežu za postojećim prevodima, bez suvišnog zalaženja u pitanja njihovog kvaliteta: ono što su čitaoci jednom prihvatili, prihvaćće ponovo – logika je koja se umesto estetskim i literarnim kriterijumima rukovodi isključivo pragmatičnim i komercijalnim načelima. Prevodilačko zlostavljanje pisaca u takvim slučajevima, dakle, ne samo da ostaje nekažnjeno, već biva dodatno potvrđeno kao vredna i korisna kulturna misija.

Tako se i stradanje Greama Grina u srpskoj prevodnoj književnosti nedavno nastavilo objavljivanjem dva njegova romana *Kraj ljubavne priče* i *Mirni Amerikanac*, oba pod okriljem izdavačke kuće IPS Media iz Beograda. Za ovu priliku, pozabavićemo se prvim od ova dva romana, kao neprijatno ilustrativnim primerom situacije u kojoj se izdavanje dela jednog pisca pretvara u izdaju.

Verovatno bi kao nepotrebno cepidlačenje delovao komentar o zelenim cipelama na koricama knjige, i ne manje nakaznim žutim slovima kojima je ispisan naslov. Zato nećemo o tome. Pomenutim žutim slovima, međutim, ispisan su reči koje s naslovom originala uspostavljaju tek neodređenu asocijativnu vezu. *The Affair* iz naslova originala u srpskom je izdanju postalo *ljubavna priča*, najverovatnije na temelju nečije maglovite ideje da takav naslov pojačava komercijalni potencijal štampanog proizvoda. Pri tom reč *affair* u engleskom jeziku označava ljubavnu vezu prožetu neprijatnim konotacijama bračnog neverstva, tajnovitosti i nužne vremenske ograničenosti – ono što se u srpskom jeziku ponekad označava terminom *avantura* ili, jednostavno, *veza*. Zbog toga bi naslov *Kraj jedne veze* svakako bio verniji originalu i pri tom bolje odražavao suštinu romana, u kome je reč upravo o vezi sredovečnog pripovedača Morisa Bendriksa s udatom ženom Sarom Majls, ostvarenoj u turobnom okruženju ratnog i poratnog Londona i okončanoj na krajnje neočekivan, ali prikladno sumoran način. Naslov *Kraj ljubavne priče*, međutim, u neraskidivoj sprezi s onim šljaštećim zelenim cipelama na naslovnoj strani, nagoveštava romantičnu razbibrigu, možda pomalo melanholičnu, ali u svakom slučaju ni izbliza onako bremenitu teškim i mučnim emocijama izneverenog ljubavnika, kakvim se odlikuje Bendriksova priповest (u najvećoj meri i isповest) u jednom od najneobičnijih, ali i najsnažnijih Grinovih romana.

Promućurniji izdavači, dakle, znaju da čitaoci ne vole “teške” knjige. Biće da je upravo iz tog razloga ovaj roman u svom srpskom izdanju ostao bez epigrafa, koji govori o patnji kao ključu za otvaranje najskrivenijih predela ljudskog srca. Izdavaču se piščevi razlozi da romanu dâ baš ovakav epigraf, nisu učinili dovoljno dobrim, pa je on (epigraf, a ne pisac – piscu će se to dogoditi nešto kasnije) jednostavno izbrisan. No zato je, u velikodušnoj demonstraciji poštovanja prema autoru romana, ipak ostavljena posveta – najverovatnije zato što (za razliku od zlosrećnog epigrafa) ničim ne narušava horizont očekivanja uspostavljen naslovom *Kraj ljubavne priče*.



Nažalost, to je otprilike i poslednji gest poštovanja prema piscu u ovoj inkarnaciji njegovog romana. Zaslugom prevoda, ali još više zaslugom onih koji bi prevodom trebalo da se pozabave pre no što on dospe do čitalaca, ta je inkarnacija ovde pretvorena u tužnog, nakaznog mutanta, koji se s nostalgijom priseća svog nekadašnjeg obličja. Pre konkretnih primera koji bi trebalo da potkrepe ovakvu tvrdnju, neophodna je i jedna načelna napomena o vrednovanju književnih prevoda. Vrednost prevoda, naime, ne treba procenjivati prebrojavanjem nepreciznosti, omaški i pogrešaka sakupljenih pedantnim istraživačkim radom na knjizi. Takvih pogrešaka, naravno, ne sme da bude previše, ali je njihovo ograničeno prisustvo dopustivo i oprostivo, ako prevod funkcioniše kao celina, ako na pravi način prenosi duh i smisao izvornog dela. Podjednako je nekorektno i otkidati iz te celine pojedine rečenice i onda ih tako usamljene zlostavljati izmišljanjem boljih varijanti prevoda. Ono što je u jednom kontekstu dobar prevod jedne rečenice, u drugom može biti potpuno pogrešan, i obrnuto. Zbog toga će ova kritika prevoda romana *Kraj ljubavne priče* biti usredsređena na jedan kontinuirani segment tog prevoda, tačnije na prvih nekoliko stranica, kao na uzorak koji bi trebalo da pokaže većinu najznačajnijih osobina ovog prevodilačko-izdavačkog poduhvata. Upravo iz tog razloga, možda bi makar prvi pasus valjalo razmotriti u celini. U originalu, taj pasus izgleda ovako:

*A story has no beginning or end: arbitrarily one chooses that moment of experience from which to look back or from which to look ahead. I say "one chooses" with the inaccurate pride of professional writer who – when he has been seriously noted at all – has been praised for his technical ability, but I do in fact of my own will choose that black wet January night on the Common, in 1946, the sight of Henry Miles slanting across the wide river of rain, or did these images choose me? It is convenient, it is correct according to the rules of my craft to begin just there, but if I had believed in a God, I could also have believed in a hand, plucking at my elbow, a suggestion, "Speak to him: he hasn't seen you yet.*

A evo istog odeljka u jednom, ne samo mogućem, nego i objavljenom prevodu na srpski jezik:

*Pripovetka nema ni početka ni kraja: čovek svojevolejno bira onaj trenutak doživljaja od koga će se osvrnuti unazad i od koga će pogledati unapred. Kad kažem "čovek bira" s nemarnim ponosom profesionalnog pisca kog su – kad se sasvim proslavio – hvalili zbog njegove veštine pisanja, ali ja ću, zapravo, svojom voljom odabrati tu tamnu, kišovitu januarsku noć na Komonu, 1946. godine, kad sam ugledao Henrija Majlsa kako se nakrivio gazeći preko široke reke. A možda su te slike i prilike odabrale mene? Lepo je i ispravno, prema pravilima mog zanata,*



*početi baš tamo, ali da sam tada verovao u Boga, isto tako sam mogao verovati u jednu ruku u blizini koja me je gurkala i nagovarala: "Oslovi ga, još te nije video."*

Čuvena prva rečenica romana tiče se priče u najopštijem smislu, kao moćnog samostalnog entiteta, čije postojanje i oblik ne zavise od volje pripovedača, još manje od volje bilo koga od njenih protagonista. Takvim, uveliko postmodernističkim stavom, Grin se predstavlja kao pisac koji nije konzervativni realista kakvim su ga dugo proglašavali zlonamerni kritičari. Prevodilac je, pretpostavljamo, u ovom slučaju dobronameran, ali je u prevodu prve rečenice pisac predstavljen kao ambiciozni, a nevešti teoretičar književnosti, ili nemušti književni kritičar. *Pripovetka nema ni početka ni kraja* – koja pripovetka? Čitalac bi s punim pravom mogao očekivati da sazna o kojoj je to pripovesti reč na početku romana; odgovor, međutim, neće dobiti – baš kao ni mnoge druge odgovore do kojih će čitalac izvornog teksta dospeti relativno lako. Bilo je dovoljno, u ovom slučaju, uvesti makar množinu – *pripovetke* – koja bi donekle smanjila pometnju upućivanjem na to da nije reč o jednoj određenoj pripovesti. A najbolje bi bilo, kao i u mnogim drugim slučajevima prevodilačkih omaški, najjednostavnije rešenje: *Priče nemaju ni početka ni kraja*. Takav prevod upućuje na priču u onom generičkom smislu koji podrazumeva izvorni tekst.

Nevolje ove priče, međutim, tu tek počinju. U produžetku iste rečenice saznajemo da čovek "*svojevoljno bira onaj trenutak doživljaja...*" od koga će njegova priča početi. Pre svega, nije reč o *doživljaju* (pošto bi u tom slučaju uz reč *experience* svakako stajao neodređeni član *an*), već o *iskustvu* u znatno opštijem smislu, kao skupu događaja koji čine život: stoga je *moment of experience* moglo biti prevedeno i kao *trenutak iskustva*, ili kao *životni trenutak*, ili, najjednostavnije, samo *trenutak*. No, kako god taj trenutak bio preveden, svakako nije reč o trenutku koji se odabira *svojevoljno*, dakle svesno i promišljeno, već upravo suprotno – *proizvoljno* i *nasumično*. Tek se takvim prevodom izraza *arbitrarily* ističe ranije spomenuta nezavisnost priče, kao i kontrast sa racionalnim i svesnim izborom koji će u narednoj rečenici – ističući svoj status profesionalnog pisca – načiniti pripovedač. Taj će mu izbor u prevodu biti uveliko otežan. Najpre će njegov *neodređeni* (ili možda pre *nesigurni*) *ponos* (*inaccurate pride*), postati *nemarni ponos*, a onda će se njegova fina autoironija malom prevodilačkom čarolijom pretvoriti u napadnu razmetljivost: *when he has been seriously noted at all*, naime, znači *onda kada bi mu uopšte posvetili ozbiljnu pažnju*, a nipošto *kad se sasvim proslavio*.

Iz prevoda se odista i ne vidi zbog čega bi takvom piscu trebalo posvetiti ozbiljnu pažnju. U prevodu, Henri Majls – kao neko ko je bez opreme krenuo u ribolov, ili kao Isus Hrist – gazi *preko široke reke* (*wide river of rain*), umesto da se *probija kroz bujicu kiše*, a *slike*, *prizori* (*images*) u istoj rečenici, neznano zašto postaju *slike i prilike* (sintagma "slika i prilika" koja upućuje na nekakvu sličnost, ovde sasvim nepotrebno zamagljuje značenje,



pretvarajući upečatljivu deskriptivnu sliku u istinsku nepriliku.) Takve se neprilike na stranicama koje slede umnožavaju nemilosrdnom matematičkom progresijom: od netačnih, preko rogozbatnih i nakaradnih, pa do jednostavno nespretnih rešenja – prevod romana *Kraj jedne ljubavi* bogata je riznica svih vrsta prevodilačkih grešaka, tamni vilajet u koji lektorska, redaktorska ili urednička noga po svoj prilici nikada nije kročila. Lektora i korektora, uostalom, u impresumu knjige i nema – potpisan je samo urednik.

Tako ćemo saznati da pripovedač živi u iznajmljenoj *višenamenskoj sobi* (uz *bed-sitting room* bi kao prevodni ekvivalent verovatno bolje pristajalo *garsonjera*), i to u *uspomenama iz prošlosti drugih ljudi*, pri čemu *among the relics of other people's furniture* znači samo to da je pomenuta *višenamenska soba* opremljena ostacima tuđeg, ko zna čijeg nameštaja. Ako u tom nameštaju i ima nekakvih uspomena, pisac nam o tome ništa nije rekao. Prevodilac jeste. Ubrzo potom, razmišljanje pripovedača o vlastitom imenu preneto nam je na sledeći način: *Nije ni trebalo da me krste, jer me svi moji prijatelji nazivaju prilično izveštačenim imenom Moris, koje su mi moji školovani roditelji dali*. Ovo bi trebalo da bude prevod rečenice *I am a man known by his surname – I might never have been christened for all the use my friends make of the rather affected Maurice my literary parents gave me*. Prijatelji ga, dakle – to je smisao ove rečenice – nikada ne oslovljavaju izveštačenim imenom Moris, te on zbog toga smatra da mu je to ime sasvim suvišno. Prevodilac mu, međutim, očito ne dopušta da ga se tako lako odrekne.

Pored ovakvih pogrešaka, koje u potpunosti izneveravaju smisao izvornog teksta, pojedina nespretna i nakazna rešenja deluju kao prilično bezazlena ogrešenja. Kao, na primer, ono u rečenici: *Ako mržnja nije previše krupan izraz da se primeni na ijedno ljudsko biće*, gde gruba doslovnost ubija svu lepotu piščevog naizgled škrtog, a tako osobeno upečatljivog stila. (*If hate is not too large a term to use in relation to any human being* moglo bi se prevesti i ovako: “Ukoliko uopšte smemo da upotrebimo reč mržnja kada govorimo o drugim ljudima”). Zanimljiva je i rečenica u kojoj saznajemo da je predsoblje bilo puno *stranih šešira i kaputa* (*stranger's hats and coats*) pošto je *čovjek na prvom spratu imao u gostima prijatelje* (*the man on the second floor has friends in*). Tu sada i nije toliko važno pitanje zbog čega je *second floor* postalo *prvi sprat*, koliko je provokativna zagonetka kako je pripovedač jednim pogledom uspeo da zaključi da šeširi i kaputi u predsoblju potiču iz stranih zemalja, kao i pitanje zbog čega naglašava da je stanar s drugog (ili možda ipak s prvog) sprata, imao u gostima prijatelje. Da li obično u goste prima neprijatelje, i da li se oni od prijatelja razlikuju po tome što dolaze u kaputima domaće proizvodnje, te se po tome ovako lako prepoznaju? A reč je, jednostavno, o tome, da je u predsoblju bilo puno kaputa i šešira zato što je čovek sa prvog sprata imao goste. Za nepotrebna pojednostavljenja kojima pribegava na pojedinim mestima, prevodilac se u drugim delovima teksta iskupljuje tako što bez razloga zapetljava i opterećuje prevod balastom potpuno suvišnih reči. Na sličan način tragikomični su i



dijalozi, prepuni neprirodnih i na trenutke neshvatljivo izveštačenih replika tipa: *Oh, želeo sam malo da prošetam na vazduhu (Oh, I wanted a bit of air)*, ili *Ništa ne bih imao protiv jednog viskija (I wouldn't mind a whisky)*.

I tako dalje. Dalja analiza prevoda verovatno bi delovala kao nepotrebno izživljavanje. Pri tom, ponovimo, primeri u ovom tekstu potiču s prve tri stranice romana. Preostalih sto devedeset pet nudi sasvim sličan čitalački doživljaj, i to nije teško proveriti: knjiga se – delom valjda i zato što se uštedelo na honorarima za lektora i korektora – prodaje po vrlo pristupačnoj ceni. A naslov zvuči tako holivudski neodoljivo.

**Zoran Paunović**, redovni profesor engleske književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu i Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Sa engleskog jezika prevodio je dela, pored ostalih, Vladimira Nabokova, Džejmsa Džojlsa, Dona DeLila, Džozefa Konrada, Vilijama Trevora i Džulijana Barnsa. Autor knjiga *Gutači blede vatre (Američki roman Vladimira Nabokova)*, 1977, i *Istorija, fikcija mit (Eseji iz angloameričke književnosti)*, 2006.



## – Деценија Орхана Памука

Можда би се то могло назвати љубављу на први поглед, али када сам 2002. године прочитала прву код нас преведену књигу Орхана Памука (*Бела шврђава*, издање “Геопоетике”, превео са турског Иван Пановић), знала сам да је то тек први сусрет са једним од писаца који ће, посрећи ли се издавачу, преводиоцима, целокупној несигурној и несистематичној машинерији *преведене књижевности* у овој непредвидљивој држави, постати *мој* писац у наредним годинама. Морало је да се догоди много тога доброг, “Геопоетици” и ко зна коме све не, да би уследио низ Памукових књига веома добро преведених на наш језик (нешто се ту мало пореметило са *Цвeтeћe бeгом и њeговим синовима*, али углавном стога што сам из нестрпљивости купила босанскохерцеговачко издање које се појавило који месец пре овдашњег, и било аљкаво урађено), те да би тај низ, у савршеном ритму објављивања какав се ретко догађа и у богатијим и темељнијим културама када је дело било којег и било чијег писца у питању, остварио и превазишао мој првобитни, интуитивни осећај сусрета са *својим* писцем на дуге стазе.

Да су стазе не само дуге него и веома добре, потврдила ми је лична историја са *Новим живојом* Орхана Памука (опет у Пановићевом преводу, наравно опет у издању Геопоетике, 2004. године). Да би се уопште разумело шта у овом, новом контексту називам “личном историјом”, морам се послужити својим белешкама из тог времена. А те белешке, са мог тада шестог по реду једномесечног путовања у Турску, са жељом да што више видим и разумем а не да дангубим на морима, изгледају овако:

“Не само да сваки потез у животу изазива следећи, него сваки који смо намеравали учинити а нисмо изазива потребу за исправком прошлог. Намеравала сам, наиме, спремајући се за пут у Турску понети нетом објављен на српски језик роман Орхана Памука *Нови живоји*, немајући појма о чему је у роману реч и знајући једну једину Памукову књигу пре ове. Пошто замисао нисам остварила, она ми се вратила као благо кајање и жесток изазов. А ни то се не би догодило да недавно нисам објавила текст “Садашњост у безвремену”, који и сада потписујем, али са сазнањем да би био другачији након читања Орхана Памука. Читај Турке ако хоћеш да мислиш о Турској, прекоревам себе иако знам да пратим нит која моје српске саговорнике углавном не занима. Јер су пуни предрасуда.



Ниједна земља није идилична и свака има и својих и туђих проблема. Површан читалац на основу свих мојих путовања по Турској може закључити да је идеализујем, да је посматрам споља јер се земља у којој дуго не живиш и не може посматрати изнутра, да претерујем тврдећи како се наслаге различитих цивилизација, култура и вера тамо не конфронтирају већ узајамно прожимају уз завидно разумевање, поштовање и толеранцију. Шта ако се изван ових кетманских особина крију сасвим другачије идеје и амбиције, ако Турска не заборавља своје империјалне снове, ако негује специфичне верске фанатике који стрпљиво чекају време када ће та маса досегнути критичну тачку и показати своје право лице?

Наравно да опрезан човек, поучен томовима различитих историја, свугде и у свему може да разматра и овакве могућности. Особито наш човек, вековима подучаван и заклињан да не верује Турцима, Латинима, а у новија времена ни Немцима, Енглезима, Русима, Американцима..., ма шта то значило. Мање је наивно живети у перманентној атмосфери *хладног раја*, јер такве *врџи рај* скоро па и не изненади. Дочекају га тобоже спремни и приправни да одаберу 'праву страну' и 'праведну опцију'.

На сваком путовању постоје најмање два начина гледања света у којем сте се обрели: један је да широм отворених очију видите оно што видите, а други да кроз призму знања и предрасуда и страхова видите оно што желите или очекујете да видите. Ми смо склони да на путовањима гледамо на овај други начин, а истовремено жељни да нас други посматрају на онај први начин. Није баш логично, зар не? Није ли исправније гледати друге на исти начин на који бисмо волели да други гледају нас?"

Овај рукавац у размишљању, који на први поглед нема директне везе с темом, лајтмотивски ми се враћа у сусрету са сваком новом Памуковом књигом, јер свака јесте нови, недвосмисленији, усредсређенији и самосвеснији угао гледања на Турску и њен веома специфичан положај у односу на велику тему односа између Истока и Запада. Памук спада у оне изузетне писце и мислиоце који упорно проветравају властити дом и душу, не бежећи ни од најпонорнијих и најнапорнијих питања каква стално преиспитивање оваквог терета намеће. Ма око чега завртео своју раскошну моћ приповедања, Памук заправо показује како је неупитно припадање нацији, вери, полу, идеји, идеологији бесмислена и опасна љуштурса у којој труне живот појединца којим безобзирно манипулишу групе такође изманипулисаних појединаца који припадају ширим групама такође...

Појединац, неупитно припадајући било чему или коме, сам ствара прву од безброј омчи које се, хоћеш-нећеш, егзекуторски уздижу до некаквих врхова власти, моћи, (при)силе, терора и злочина, реформи и контрареформи, да би се оне, те опче, све опет вратиле доле, буквалне или софистициране, међу безбројне и анонимне појединце, да они буду



целати или жртве, убице, самоубице, издајници, патриоте, верници, атеисти, националисти, проевропејци или *pro et contra* ко зна кога или чега. Памук пише романе о људима који живе *живој нагомак несреће*, у турским приликама и неприликама, у вечним и било где постојећим приликама и неприликама, о чему и писци других националности данас и те како имају шта да кажу. И казују, знам, а и када не знам онда верујем, очекујући у свом језичком и сваком другом резервату преводиоце и издаваче који ће потврдити оваква, најприроднија могућна сазнања.

Различитост Памукових књига огледа се у избору теме, времена у које ће бити смештена прича, књижевном приступу (док је “Истанбул” прича о граду и успоменама на детињство у њему, *Цевдеј беџ и његови синови* су типичан историјски, породични роман, а *Зовем се црвено* прави романсијерски бисер смештен у прошлост моћног царства с краја шеснаестог века, у којем су се минијатуристи такмичили у опреми раскошних књига које су величале славу империје, владара, али и традиционалних уметничких заната). Суверено познавање и савршено разумевање турске историје и проблема савремене Турске, духа и стања нације, менталитета и обичаја, политичке и идеолошке ситуације, верских и културних специфичности, социолошких и психолошких потреса проузрокованих дубоком и суровом Ататурковом реформом, чине Памукова дела незаобилазним сведочанством о свим порамма турске стварности и разлозима због којих је она нужно таква каква јесте. Памукови романи су у шехерезадинске приче уткане неизбежне, непремостиве, трагичне константе турског бића које себе доживљава оптерећено комплексом ниже вредности у једним, а више вредности у другим релацијама према Западу, бића у чији је идентитет па самим тим и интегритет разорно засекала реформа која је од Турака истовремено тражила да више не буду Турци а да се поносе тиме што су Турци. Промена писма, језика, мноштва закона који задиру у све области друштвеног, јавног и приватног, породичног битисања, стила живота, начина одевања, разграничавање секуларне државе од верске заједнице које је у појединцима распоућивало душу, савест, морал и захтевало или двоструки живот или личну жртву у одбрани или нападу на јединство живота, све су то питања којима се Памук лајтмотивски враћа из књиге у књигу. Враћа им се са невероватним интензитетом *љубави и мучнине*, разапет између рационалног поштовања и интелектуалног прихватања одређених западних вредности и неразлучиве смесе рационалног и ирационалног поштовања према средини из које је потекао, нежности и бриге према властитом народу. Враћа им се са неизмерном сетом, тугом, болом, све чешће и са грижом савести и стидом што је одрастао и школован у средини која је лакше пребродила барем формалну, спољну европеизацију уверена у напредак који доноси модернизација државе и приближавање западним вредностима. Ако се у младости стидео заосталости, сиромаштва, незнања, бесперспективности своје земље и народа, сада се у романсијерском



расплитању разлога и узрока за *живој нагомак несреће* који сматра типичним за Турску, као и последица таквога живота, светски славан писац и нобеловац стида и тога стида и каје што га је негда осећао.

У две последње године (а од мене је тражено да у њима одаберем по мени најзначајније преведене књиге и о њима пишем, о што сам се у досадашњем току текста донекле оглушила напросто зато што сматрам да је континуитет у превођењу и објављивању књига Орхана Памука за мене оводоценијски феномен), објављена су два изузетна Памукова романа: *Снег* у преводу Ивана Пановића (2007) и *Црна књига* у преводу Мирјане Маринковић (2008). Реч је о две у великој мери комплементарне књиге које средишњу Памукову тему о друштвеним и политичким превирањима у Турској, и низу појединаца који учествују у тој драми видећи је на различите, веома изнијансиране, неретко дијаметрално супротстављене начине, презентују у изузетном књижевном облику као бескрајну причу у причи, реалну и у најлуђој фикцији и маштовиту и у најсуровијој реалности.

Радња *Снега* се догађа у далекој провинцијској забити градића Карса, на граници Турске са Јерменијом, у вртлогу узаврелих националистичких, политичких, верских страсти, очи локалних избора од којих много очекују политички исламисти али и секуларисти на чијој је страни власт и сила. Главни јунак Ка стиже у Карс да би за истанбулске новине писао о изборима, али и о учесталим самоубиствима девојака марамашаца, које се боре да студирају покривене, што им секуларна власт забрањује. Рођен у Истанбулу, одрастао и школован у прозападњачком духу, песник који је у младости из политичких разлога напустио Турску и настанио се у Немачкој, Ка долази у Карс са теретом стида и гриже савести, несигуран у себе и уморан од празнине и самоће са којом се суочио живећи на Западу, збуњен сазнањем да није равнодушан према пријатељици из младости, лепој Свили, и да му прави мотив за путовање у недођију није посао нити саосећање са сиротим сународницима већ помисао да би могао Свилу одвести у Немачку и да би га то усрећило. У снегом окованом Карсу, у три дана револуционарног терора и убиства на позоришној представи коју преноси телевизија, усред крваве драме коју Каршани подносе прилично мирно и фаталистички, Кау се после дуго времена јављају читаве савршене песме и осећај да би могао постати верник, као и да је први пут у животу срећан упркос хаосу који га окружује.

У безизлазу и трагедији без катарзе, оптужујући свој народ за суровост, глупост, кукавичлук и удвориштво властима, али и Запад за бахатост, површност и неразумевање, понижавање сиромашних и неуређених држава, Памук налази снагу и за поетичност, хумор, спрегу и пародирање различитих жанрова, иронију и самоиронију.

Личност главног јунака, у чија је схватања, биографију и сензибилитет унео доста аутобиографског, Памук у највећем делу романа минимално дистанцира од себе, да би поткрај романа увео себе у причу, као



релативно познатог писца који трага за детаљима Каовог живота у Немачкој и тродневног, фаталног боравка у Карсу, а понајвише за збирком песама *Снег* која је морала нестати да би настао роман. Претпостављам да се Памукова танана анализа турских противречности, као и свако трагање за болним истинама, данас међу бројним припадницима његовог народа доживљава као издаја, надменост и одрођеност од сопствених корена као што то у затвореним, патријархалним и анахроним срединама иначе бива. Памук је немилосрдан и према Кау и према себи, свестан да тај тип људи не може бити вољен нити разумеван у народу којем припада, али му та немилосрдност даје морално право да буде исти према свима и да не прећуткује индивидуалне и масовне злочине почињене у име секуларне државе или фундаменталиста, званичне и опозиционе политике, храбрих фанатика и опрезних кукавица, патриота и издајника. Преживели нису невини, а наивни су прве жртве у сваком таласу злочина. Ни потлачене, изманипулисане, злостављане жене нису искључиво жртве већ актери емотивног усложњавања трагедија које свесно или несвесно мотивишу. Дубоко незадовољство животом и снажна чежња за срећу коју сви поимају магловито, несигурни у себе и друге усред свеопштег претварања и скривања своје праве природе, генетски навикли на *живојћ наомак несреће*, заправо су две сатируће и потируће силе усред којих сваки појединац барем помишља на нешто рђаво ако се и одупре чињењу зла. Ма камо кренули сви се суочавају са препрекама, зидовима, ултиматумима, заверама, подвалама, кетманством. Људи мењају мишљења, уверења, стране у сукобу, идеје и идеале, јер се предуго не догађа ништа што би им отворило видике и пружило наду.

Памук се унутар једне одиста мрачне и бесперспективне приче уме ипак поиграти, нашалити, поетизовати егзистенцијалну мучнину и студ која надире из реалности. Тако се лепе сестре око којих се врте многе приче и судбине зову Свила и Кадифа, тако се позоришни уметник изврће у револуционара и убицу јер му власти нису дозволиле да у филму глуми Ататурка, а Ка, схвативши да га је полицајац ухода изгубио у снежним сокацима иде назад да га пронађе како човек не би имао проблема на послу, тако политички неистомишљеници састављају заједничко саопштење за западне новине изнурујући једни друге својим страховима и мукама које никада неће бити нигде објављене...

*Црна књиџа* објављена је дванаест године пре *Снеџа*, да би се на српском језику појавила осамнаест година касније, док је *Снег* на српском изашао годину дана пре *Црне књиџе*, а шест година након објављивања у Турској. Памукова проза је упркос обиљу конкретних, реалистичних детаља у тој мери универзална, а време у Турској у тој мери ирелевантно, да ове чињенице страним читаоцима ништа не значе. За разумевање Турске потребни су неки други сензори и параметри, а не календар и часовник, а ја сам све склонија проналажењу великих сличности са нашом ситуацијом, с тим што у српској књижевности не



видим пандан Орхану Памуку. Јунакиња *Снеџа*, Свила, у једном моменту, на пример, каже: “Бити Турчин, најчешће је извињење или изговор за некакво зло”. Сличну реченицу о другим народима нећете наћи код њихових романсијера, премда је зло прилично равномерно распоређено на кугли земаљској.

Премда је Памук изузетно проницљив када је реч о људској души, многе поступке његових јунака тешко је разумети без познавања исламске философије, мистике, религије, историје и данашњих контрадикторности на којима почива савремена Турска. Бриљантно уједињујући традиционално умеће приповедања и модерне вештине жанровских преплитања, Памук сваким својим романом заправо отвара нову страницу савременог турског романсијерства. “Пишем први турски детективски роман”, каже узгред наратор у *Црној књизи*, мада је криминалистички заплет само једна од нити ове невероватно компликоване прозне архитектонике у којој су битније теме замена идентитета, умногостручавање лика у огледалу, питање да ли сам ја ја и у којој мери лично на оно што бисмо желели бити а у којој мери желимо бити неко други (Он). Разлози због којих Галип, обичан адвокат, остављени муж, тужан и осамљен човек, не само жели постати Целал, славни колумниста и опозиционар, него то у много чему и успева, тако да после убиства новинара у којем није сасвим невин наставља годинама писати текстове под његовим именом, безбројни су и Памук их разлистава, скрива и открива, анализира и замагљује, тако да сваки потоњи слој бива истовремено и реалистичнији и измаштанији од претходног. Целал је Галипов старији рођак коме се несвесно диви од детињства, Целал је старији брат Галипове жене коју обожава такође од детињства и која га оставља да би отишла живети с болесним братом који губи памћење, Галип је љубоморан, искомплексиран, чини му се да је безбојан, неслободан и немушт у односу на Рују и Целала који су маштовити, емотивни, авантуристички смели, склони променама, нагонским реакцијама, тајанственим одлукама, исмевању традиције, отпору према породици... Освета која унесрећује осветнике чест је мотив у Памуковим романима, као и љубомора, и већ поменуто незадовољство животом, потрага за срећом и страх од ње, разочарање у младалачке идеале али и у колотечину зрелог животног доба обележеног прилагођавањем и одустајањем од снова.

Готово да нема разлике између безнађа провинцијалног Карса и светски чувеног Истанбула када је о животној свакодневици и људским судбинама реч. Смрт младог Неџиба у каршком позоришту или Рујина смрт међу луткама у истанбулској Аладиновој радњи једнако су бесмислене и сурове, случајне и намерне, као и потоња незаинтересованост власти у аљкавим и намештеним, рутинским и неубедљивим полицијским потрагама за починиоцима злочина. Злоупотреба медија само је софистициранија у Истанбулу, док је у Карсу огољена и црнохуморна. И у Карсу и у Истанбулу људе убијају истом марком пиштоља (*kirikkale*), и у Карсу и у Истанбулу пада исти,



тихи, сетни, прави и метафорички снег, обиље савршених кристала који буде и омогућавају поетичке и злочиначке нагоне подједнако интензивно. Ако је Ка у Карсу у једном даху написао песме “Место где нема Бога” и “Место где се свет завршава”, Целал ће ту “катаклизмичну пометњу” изразити колумном “Кад се повуче вода Босфора”. Контраст између *црне књиџе* и *снежне белине* нису аверс и реверс, већ једна те иста тамна страна *живоџа надомак несреће*. О срећи је три крвава дана бунцао Ка, јер је песник, али је ипак издахнуо погођен мецима на франкфуртској улици једнако као што ће Целал издахнути на истанбулској улици не верујући ни у животу ни у својим колумнама у срећу док светом вршљају терористи свих боја и убице свих уверења.

Могу замислити са каквим су се све питањима и недоумицама носили преводиоци Орхана Памука на српски језик. У неколико реченица их је скромно наговестио преводилац *Снега* Иван Пановић на крају књиџе, или рецимо у фусноти у којој објашњава како је дошао до имена једног од јунака (Лазурни). Богатство пишчевих знања, гipкост његових асоцијација, обиље специфичних појмова, топонима, и његова врло, врло сложена и цизелирана реченица, мудра, сликовита, поетична, разграната – све је то нашло своје место и склад, све то добро и течно звучи на нашем језику и омогућава да пратимо Памукову јасну, провокативну мисао и очаравајуће приповедачко умеће.

**Љиљана Шоп** од 1974. објављује у књижевним листовима и часописима, махом књижевну критику, есеје, путописе, колумне...

Објавила књиџе: – *О наивности и невиности*, “Српска реч”, Београд, 1995. *Велика шетња*, “Народна књиџа”, Београд, 1997. *Успон до смрти*, “Народна књиџа”, Београд, 1999. *Писање уз ветар*, “Дерета”, Београд, 2002. *Екстаза с предумишљајем*, “Дерета”, Београд, 2003. *Ослоњени на празнину* (у штампи) *Најлепше певају заблуде* (избор из поезије Бранка Миљковића), “Аретуза”, Београд, 1987, 1989, 2000, 2001. *Песме* и *Земља јесмо* (избори из поезије Десанке Максимовић), “Рад” и “Сремпублик”, Београд, 1982. и 1994. Награде “Милан Богдановић” и “Драгиша Кашиковић”.

Члан Српског књижевног друштва (сада председница Управног одбора СКД), члан НУНС-а и члан Српског ПЕН-а.



## – Звезда Персеполиса

Сваки пут ме у Лос Анђелесу наново фасцинира хисторична количина новотарија из свих области живота које уђу у моду на по пар месеци, и на које пристајем док сам тамо, из радозналости. Тако је било и јануара 2007. године.

После корејског спа третмана, затим часа “сасвим нове-јоге”, и овога пута обавезног црвеног кабала кончића око зглоба, управо наједена бањалучким ћевапом после суши доручка, одох у комшилук, близу мормонског храма у кућу персијског пријатеља мојих пријатеља, Денија. “Rumi-night!” Моју ироничну дистанцу хранио је приказ десетак људи који уживају читајући наглас свој избор Румијевих стихова. Духовити домаћин приметио је да се не уклапа и дао ми једну књигу да “листам” ако ми је досадно... и одлутала сам... прогутала целу и са жаљењем схватила да је то тек први део, а да домаћин нема наставке.

Касније сам мојој пријатељици Ленки почела да препричавам књигу. “Дај, бре, ко не зна *Персеполис*. Даћу ти сутра све наставке”, казала је. Моје одушевљење је спаснуло. Још један модни хит у овом пластичном граду!

Ленка се, међутим, у то време интензивно дружила са Денијем и осталим Персијанцима које је преко њега упознала. То су били углавном студенти и професори на УЦЛА, деца избеглих од Исламске револуције. Састајали су се у оближњем иранском ресторану у Вајлдвуду. До следећег ресторанског виђења већ сам прочитала све наставке *Персеполиса* и гутала приче људи који никад нису смели да оду у своју земљу или су у њој били инкогнито. Неки од њих су сматрали да је *Персеполис* сјајна књига, а неки да је ауторка Марџан Сатрапи капитализовала на Западу муку једног народа и државе. Тек, сви заједно били су сложни у томе да је то први значајан поглед на Иран из визууре генерације рођене 1968–69.

По повратку у Београд удавила сам све своје пријатеље причом о Марџан Сатрапи и њеном узбудљивом стрип-роману *Персеполис*. Нарочито ме је узбудила сличност са нашим животима и чињеницом да нам се, испред носа, а тако изненада, из корена променила земља у којој смо рођени, па самим тим и читав живот.

Неки су књигу коју сам донела прочитали, неки не читају енглески, неким је било одвратно да читају енглески превод француског



оригинала... Тек, била сам фасцинирана причом о малој Иранки која стасавала у Ирану уочи Исламске револуције, шаљу је на школовање у Беч да је заштите од политичких догађања, затим се враћа у другачију, конзервативну, а своју земљу... Толико турбуленција, промена начина живота, положаја жене, односа у породицама... толико тужно, а тако духовито...

Само пар недеља касније позове ме Владуца веома узбуђена и започиње свој рафал: “Слушај-у-Беополису-сам-нашла-превод-другог-дела-оног-твог-Персеполиса-али-шта-ћемо-без-првог-и-наручила-им-одмах... брзо-се-продао-тираж-мали... јер-то-је-некаква-помоћ-Француске-издаваштву... не... мислим, стварно... та “Фабрика књига” је баш брза... Можда-би-могло-за-позориште...”

Одушевила сам се да је књига тако муњевито стигла код нас. Једноставно је добар осећај кад у нечему не заостајемо за остатком планете.

На српском ми је било још узбудљивије. Иако је америчко издање луксузније опремљено, српски превод ми је догађаје и визуру девојчице Марџан учинио духовитијом.

Иако једноставан, и језик стрипа има своје проблеме. Ко ли је превео стрип *Soundeffects* објављен својевремено у “Видицима”? Цео тај стрип био је у ономатопејама. Још тада сам помислила како српски баш и није богат ономатопејама, али и шта бисмо с њима осим у оваквим ситуацијама. У овом случају тога није било у толикој мери, служиле су само да назначе “западне утицаје” (“Уау”, “Јеа”... и остали крици западних музичких звезда).

У преводу је Славица Милетић нашла дискретну нијансу у језику lika Марџан. Девојчица Марџан је цртана током целог протока времена са великим разрогаченим очима, али без израза на лицу. Ликовно гледано, она је јако озбиљна и радознала, али свет око себе дефинише на само свој начин. Осим дијалога, посебност целој причи дају њене унутрашње мисли, труд да дефинише оно што види.

Зато сам се смејала кад такве очи, потпуно мирно и озбиљно назову фундаменталистичке пароле “верским крилатицама на зиду”, или кад девојчица мртва озбиљна каже “логично – режим је ојачао”.

Језик превода је спајао слику и реч.

Дискретна је и језичка асоцијација на иначе сличне догађаје у Србији:

ТВ: “Добро вече. Ово је дневник у 8. Вечерас је 140 иранских авиона Ф-14 бомбардовало Багдад.”

Марџан: “Ето видиш да је наша војска моћна!”

Тата: “Не треба веровати њиховим вестима у 8. Где је радио? У 8 је ВВС.”

ВВС: “...Они су пристали да бомбардују Ирак у замену за емитовање националне химне. Ирански губици су велики. Више од пола авиона се неће вратити у базу.”





Прва два наставка *Персејолиса* описала су атмосферу у Техерану пред одлуку разумних родитеља да 1983. склоне дете у Беч.

ТВ: “Женска коса баца одсјаје који узбуђују мушкарце. Жене морају да је сакрију! Ако је откривена глава доказ цивилизације, животиње су цивилизованије од нас!”

ТАТА: “Чудо! За њих су сви мушкарци сексуални манијаци!!”

Онда сам тражила права за позориште, Атеље 212. Али како је ово први ирански стрип у историји, тако је и Сатрапи комплетан аутор и цртежа и текста, тако да адаптације, драматизације и уопште сва упризорења ради сама. Схватила сам и зашто кад сам недавно погледала и филм *Персејолис*.

Сада су сви моји пријатељи прочитали и воле Марџан Сатрапи. Воле је и моји француски пријатељи. Тамо је звезда! *Персејолис* је већ класика, а овде сви једва чекамо да се преведе и *Пилетина са шљивама*, о уметнику на тару у Техерану 1958. Мада, можда је већ и преведена а ја то ни не знам...

**Алиса Стојановић**, позоришни редитељ и ванредни професор на ФДУ у Београду, један од оснивача Радија Б92, а затим извршни уредник и уредник културе на Б92. Од 1992. у београдским позориштима режирала је око четрдесет представа, пре свега савремених домаћих (Марковић, Мијовић, Србљановић) и страних (Реза, Марбер, Фрејн, Крец...) аутора. Аутор је и два документарна ТВ филма у продукцији АНЕМ-а.



## – Аудиовизија, о да

Има теоријских књига које обележе годину, деценију, век, и оних ретких које бележе трасу испитивања нових приступа теми, форми или културном обрасцу, постајући незаобилазан путоказ даљем анализирању феномена. *Аудиовизија* Мишела Шијона, у издању *Clio* (уредница Невена Даковић) у преводу Александра – Луј Тодоровића, један је такав изнимни филмолошки и културолошки успех. У средини која још тешко сређује филмолошке напоре у пропитивању значаја и дејства визуелног, појава књиге која посматра филм из потпуно друге перспективе – из аудио угла – представља по себи значајно откриће за овдашње филмologe, колико и филмске критичаре. Иако то није први рад Мишела Шијона на тему “аудио-визуелног споразума”, превод књиге *L’audio-vision (Son et image au cinéma)* 2005, означаје прекретницу у поимању филма као превасходно и искључиво визуелног феномена.

Још од времена Умберта Ека који се залагао за термин “аудио-визуелни облик” када је питању тумачење конкретног филма, колико и теоријских расправа о филму, није било релевантних аутора о потреби поштовања “аудио-визуелног споразума”. А у нашој периодици минимално је филмских истраживача који су покушавали или покушавају да филм гледају као на један од облика аудио-визуелних комуникација. Тим више, превод ове Шијонове књиге доживљава се као епохалан заокрет не само у светској филмској периодици. Све тамо од времена београдског “Института за филм”, и знамените едиције “Библиотека уметност екрана” из осамдесетих година двадесетог века, није било издавачког места где би се књиге посвећене анализи филмског језика, естетике и комуникологије издавале. *Clio* темељито, и очито дуготрајно, истрајава на преводу свих значајних теоријских остварења данашњице, па тако и филмске публицистике.

После превода са француског, како сазнајемо из ауторовог увода, на енглески, италијански и кастиљански, ова књига долази на српском у преводу увелико познатог савременог преводиоца филмолошке литературе, Александра – Луј Тодоровића. Са француског језика, оригинала књиге, Тодоровић својом лакоћом превода веома деликатних филмолошких појмова и појава које настају из аудио-граматичког поимања филма, подсећа на преводе са француског Гордане Велмар Јанковић захтевних теорија Кристијана Меза, иако термини попут “декупаж” или “акузмобиће” можда могу изазвати расправу у преводилачким водама. Речју, да није било



брилијантног превода дела Кристијана Меза, не би се могао ни одмерити значај и умеће превода *Аудиовизије*. Преводи дела Андреа Базена или Жан Митрија, такође са француског, били су на теоријској путањи веома важни за разумевање домета филмске анализе, али тек је тумачење филма по Кристијану Мезу означило заокружење филмске теорије која се ослања на визуелно. Може се закључити, да би данас за филмске истраживаче, Мезова сазнања о односу језика и кинематографског медијума као и тезе да “слика не сачињава независно и затворено царство”, била добродошла за разумевање Шијоновог тумачења улоге звука у филмској слици. Без претходног комплексног упознавања о положају визуелног у филмској слици, тешко да се може појмити значај помака у перцепцији филма који задаје Мишел Шијон.

Још је Норман Мек Ларен, педесетих година прошлог века, говорио да би филм требало радити тако да “око слуша а уво гледа”. *Аудиовизија* је теоријско образложење те посебне врсте перцепције: “не видимо исту ствар када истовремено слушамо”, али и “да не чујемо исто када истовремено гледамо”. После читања ове Шијонове књиге заиста не можемо више да кажемо како смо само “гледали неки филм”: не можемо ниподаштавати, занемарити “промене које уносе тонски записи” у доживљај виђеног. У веома богатој структури *Аудиовизије* – два дела, у првом од шест овећих поглавља чији наслови и поднаслови упућују на комплексност теоријског приступа; у другом делу аутор налази простора да одреди не само утицај звука на перцепцију времена у филмској слици, већ говори и о телевизији, акустичком спорту, видеу, уз темељну аудио-визуелну анализу филмских примера – Фелинијев *Слатки живот*, Бергманова *Персона*. Мишел Шијон се у анализи открива као добри ученик француске семиологије и структурализма, што у његовој *Сажетој библиографији* не наилазимо као на битне информације. За претпоставити је да је аутор сматрао да сви знамо како је, и ко је утицао на кога, у историји теорије аудиовизуелних уметности.

У обимном индексу филмова наилазимо на стотинак филмова чије је Шијон целине, или делове анализирао. Тако, и на познати “шпагети вестерн” *Било једном на Дивљем западу* Серђа Леонеа. На 76. стр. књиге, у првом делу званом *Аудиовизуелни сјоразум*, под поднасловом *Аудиовизуелна сцена* стоји као пети пододелак *Музика као просторно-временско раскриће*, у коме Шијон устврђује како је “музика омекшивач времена и простора”. Па каже: “У сценама дугих сучељавања у филмовима Серђа Леонеа, када ликови не чине ништа сем што се укипљују једни наспрам других, музика Енија Мориконеа нам нуди драгоцену средство за прихватање тог заустављеног времена (...) ситуација коју је у том тренутку предвиђао сценарио – дуго чекање без икакве радње – оправдала је непокретност ликова. Ваља истаћи да је редитељ увео ову формулу позивајући се на оперу и користећи отворено присуство музике.”

Шта да ради поклоник филмологије но да потражи сличну теоријску констатацију о “оперности” филма *Било једном на Дивљем западу*? Тако,



прелиставајући доступну филмолошку библиотеку наилазимо и на непреведени водич кроз филмове, старе и новије продукције, “Radio Times Guide to Films”, издање 2004, Лондон. На стр. 1037 о овом филму, између осталог наводи се: ... “многа акционих сцена је импровизиовано у духу музике коју је Енио Мориконе унапред компоновао. Није чудо што су многи критичари описали филм као оперско ремек-дело.” Не слажући се са овом тврдњом у потпуности, односно, у процени да се “импровизовало у духу музике”, навешћу један део филмске сцене, тачније, њених осам секунди. Кад се Џил Мек Бејн (Клаудија Кардинале) нађе у својој кући до Шајена (Џејсон Ронардс), камера их у једном часу почиње да снима с леђа. Жена и мушкарац, један крај другог, не дотичући се, без икакве спољне акције, стоје укипљени – осам секунди. Превише за уобичајену интимну сцену филма било ког жанра, а камоли “вестернског” профила, ова два закочена лика у времену и простору док траје музичка пратња, више говоре о одабраном, врло пажљивом режисерском раду него о “импровизиованој” акцији двоје глумаца. Оно што није пошло за руком многим режисерима тзв. ауторског филма, режисеру комерцијалних остварења, Серђу Леонеу, и те како се постварило као могући резултат. Декодирање интимне вестерн сцене (завршене тапшањем по задњици лепе жене уз шеретску реченицу – “Прави се да је то случајно...”), у новожанровску оперску инсценацију, сцену подигнутог режисерског дејства кад ликови подсете по свом волумену на каријатиде, не гестикулирају, пристајући на одсуство мимичке радње, ликове који по себи значе више, оперско узвишено. И заиста, при гледању ове Леонове сцене доживљавамо постварање Мекларенове идеје: “око слуша а уво гледа”.

Кад се појави нова, права књига у нашем културном животу, сви постајемо задовољни, и са захвалношћу поручујемо издавачу – *Аудиовизија*, о да!

**Зорица Јевремовић-Мунитић** (1948), драматург, позоришна и видео редитељка, интермедијална теоретичарка. Драматургијом се бавила у алтернативним и неформалним групама позоришта и филма: КППГ (1980–1990), Арт-филм (1981–1983), *Нова осећајност* (1984–1985), *Предузеће за позоришне послове* (1992). Оснивала алтернативна позоришта која су функционисала као “позоришта кварта” у гетоизираним заједницама, на местима која раније нису била позоришно активирани: “Улично дечије позориште” у Скадарлији (1985), “Џепно позориште М” у психијатријској болници “Др Лаза Лазаревић” (1993–1995), “ПУТ 5а”, феминистичко позориште у Аутономном женском центру против сексуалног насиља (1997–1998).

Објавила књиге из мултимедијалне теорије и позоришне драме: *Распад система* (2000), *Семиолошки кругови* (2001), *Четири претратне драме* (2001, друго проширено издање 2006), *Спотови носталгије* (2006), *Балада о девојачком оделу* (2006), *Позорише као стварање света* (2008).



## – Превод — узалуд? *Le latin ou l’empire du signe* у енглеском преводу

Дело Франсоаз Ваке, *Латински или царство знака*, прати судбину латинског језика у европској култури од 16. до 20. века. Као читаоца, и преводиоца, мене та књига по својој природи фасцинира, јер покушава (и често успева!) да одговори на битна питања о чудној историји латинског језика у европској култури, која стручњаци систематски или избегавају или своде на баналности. На пример, често чујемо да је латински “мртав језик,” да није “практичан,” и да се не уклапа у “дух модерног доба.” Заиста, читајући ову изврсну – и заиста енциклопедијску – књигу, сазнајемо, пре свега, да је, за наставнике, латински увек био “проблем,” чак и у времену процвата новолатинске културе у Европи у 16. и 17. веку. Другим речима, ако се изузму изванредно надарени појединци, просечан ђак у дубоко латинизованом образовном систему Европе кубури с латинским. За већину ђака у француском школама 17. века, где се више пажње поклања латинском него матерњем језику, где се матерњи језик запоставља, латински је тегобан, компликован, стран, дубоко неразумљив и након дугогодишњих студија. Граматика је да човек полуди. Текстови су бесконачно досадни, а наставници понекад склони тиранији и садизму. Како би рекао Владимир Јанкелевич, у случају латинског, декаденција почиње од првог тренутка, а не након неког замишљеног златног доба. Ту није крив латински. До одређене мере, криви су лоши педагошки методи (непрактични уџбеници, монументално досадна лектира), али, по мом мишљењу узрок педагошког неуспеха треба тражити у човековом отпору према наметнутом знању. Истина, лепо каже Аристотел у *Метифизици*, да човек (парафразирам) по својој природи жели да зна, али, што се језика тиче, а можда и уопште, рекло би се да човек жели да зна само оно што може имати неку практичну примену у свакодневном животу. Тако, на пример, људи који никако нису наклоњени учењу и знању, аутоматски ће научити било који систем комуникације који ће им, као нека *lingua franca*, омогућити да склопе посао, нађу купца за вола, итд. Веома је мали број – убедљиво мањи од масе која пролази кроз воденицу коју називамо општим образовањем – оних који желе да научи страни језик зато што их, на пример, интересује



литература на том језику. У овом контексту треба споменути следећи феноменон. Нико не очекује да постане музички виртуоз преко ноћи. Кад се каже да треба провести десет година свирајући виолину како би човек дошао до неког пристojног нивоа, нико се не буни. Ту просечан човек као да несвесно схвата принцип “орган-препрека,” који Владимир Јанкелевич тако луцидно анализира у својој *Првој филозофији*. Виолина је инструмент који нам откључава свет велике музике; али она је такође препрека коју треба савладати. Кад је реч о језицима, људи ову дијалектику напрасно заборављају, верујући у митове о појединцима којима “језици иду од руке,” у приче о томе и томе (сви ми знамо те приче) који је научио латински за три дана!

Као што Франсоаз Ваке објашњава, латински је ђацима био наметнут због свог престижа, због своје априори вредности као симбола културе. Дакле, бар у образовном систему, латински није метод, инструмент, кључ који отвара ризницу културе; не, сасвим парадоксално, латински је, бар за угњетене масе ђака који су желели друштвени престиж али не знање – да употребимо маклуановски анахронизам – био истовремено медијум и порука. Наравно, ова катастрофална ситуација на педагошком фронту никако не умањује ефикасност и вредност латинског као универзалног медијума европске духовне елите. Непобитна је чињеница да је у 17. веку, у време успона модерне науке у Европи, латински, као и у средњем веку, уједињавао научнике и мислиоце, продужавајући универзални дух европске културе латинског средњег века. Ф. Ваке не покушава да анализира очигледни неуспех официјелне демократизације латинске културе у Европи од 16. до 20. века, али мислим да њен опис “латинске катастрофе” у средини 20. века указује на дубљу проблематичност појма и друштвеног пројекта “општег образовања,” што превазилази тематске оквире њене књиге. Другим речима, нереално је очекивати идеализам и посвећеност знању, типичне за духовну елиту, од просечног човека, који само зна, зато што му то каже држава, да треба стећи образовање, али ни сам не зна зашто. Можда је сам термин “елита” непрецизан, због својих социолошких конотација. У ствари, треба рећи да је латински одувек био избор мањине. И данас, кад су ефикасни методи учења латинског приступачни великом броју људи, кад је сасвим могуће учити латински ван академског контекста (захваљујући интернету), латински остаје избор малог броја људи. Једини могући закључак је следећи: могло би се рећи да се ствари нису битно промениле од 16. века: само је мали број људи заиста посвећен идеји универзалног европског хуманизма чији је глас одувек био латински језик. Такозвани просечан човек (а данас бисмо могли речи: просечан интелектуалац) свесно бира да живи и мисли искључиво у контексту матерњег (или матерњих) језика, свесно одбацујући, као што је то учинила католичка црква, универзалистичку алтернативу. У сваком случају, кад је министар просвете у Француској



декретом укинуо латински (1968. године!) у шестом разреду, свима је лакнуло! Треба напоменути да у шестом разреду, који одговара нашем шестом разреду, француски ђаци почињу да уче стране језике.

Видимо паралелни феномен – у исто време! – у католичкој цркви, чији је званични језик, наводно, латински. Како је могуће да је латински дословно нестао након Другог ватиканског сабора (1962–1965)? Зашто католички званичници, нарочито у Америци, доживљавају нервне сломове зато што се папа Бенедикт XVI заузима за латински? Одговор нам даје Франсоаз Ваке: зато што, нажалост, ни католички образовни систем није успео да формулише ефикасан систем за наставу латинског. У том погледу су католичка и традиционална европска култура идентичне: за већину, латински остаје *terra incognita*. Зато није ни чудо што је латински нестао у цркви. Не само што је нестао, него је укидање латинске мисе, на пример, оправдано крајње поквареним и непоштеним аргументима. Нигде, у документима Сабора не пише да матерњи језици треба да замене латински. Текст дословно каже да је матерњи језик *дозвољен*. Међутим, овде је, као што је већ поменуто, реч о феномену који је очигледно јачи и од религије и дубоко усађен у људску природу, реч је о ксенофобији, чија је жртва страни језик као такав, чак и кад је (као у случају латинског) медијум идеје о заједништву општих вредности и културних достигнућа. У Америци, нажалост, та је ксенофобија доведена до белог усијања. На пример, мада су одбациле латински, католичке цркве у другим земљама су бар прихватиле оно што нам латински говори. Другим речима, обредни текст мисе је *тачно* преведен на матерњи језик. Америчка католичка хијерархија неће да чује за латински, а неће ни да чује оно што нам латински жели рећи. Сходно томе, амерички католици слушају мису у (лошем!) преводу, који, поред осталог, уопште није у духу католичке традиције (на пример, преводиоци систематски прескачу речи с метафизичким набојем, као што је “спиритус,” што није случај у француском преводу). Наравно, америчка преводилачка комисија, на бискупском нивоу, већ скоро 40 (!) година ради на преводу, који вероватно никад неће бити одобрен, јер се увек чују гласови “против.”

И заиста, шта нам то говори латински? Признајем да ме је мало зачуло кад се превод ове књиге појавио на енглеском. Позната међу француским историчарима, Франсоаз Ваке, која ради у Националном центру за научна истраживања (CNRS), није медијска фигура или феномен (бар за англосаксонце, који су ту на нивоу малог Ђокице) француског интелектуалног сјаја – како се то замишља с друге стране океана. Књига је сасвим лепо преведена; преводилац, Џон Хау, познаје материју, итд. Човек би мислио: ето прилике за занимљив дијалог. Међутим, англосаксонске реакције на ову књигу су нажалост сасвим у духу једне забрињавајуће мешавине ксенофобије, ограничености и академског слепила. Човек се пита: зашто преводити кад



англосаксонски интелектуалци не умеју да читају стране књиге *ни у преводу!* На пример, Антони Графтон, у свом приказу књиге, изражава своје чуђење што Ф. Ваке тврди (парафразирам) како је латински нестао зато што нам више ништа не казује. Какав скандал! На то, Графтон цитира Збигњева Херберта, који, рецимо, цитира свог чукундеду, који је имао обичај да цитира, рецимо, Овидија. Графтон, већ деценијама професор на угледном Принстону, очигледно не разуме тип дискурса који се међу образованим људима назива *иронијом*. Можда Ф. Ваке жели рећи да нам латински више ништа не казује зато што смо постали глуви, што не чујемо, што смо можда поверовали да је (не дај боже!) енглески постао латински XXI века! Можда су њени критичари бесни на њу зато што каже да енглески језик, мада важан за економске и финансијске трансакције (опет волови!), функционише у чисто инструменталном смислу, ван европског контекста заједничких вредности и веровања. Питам се да ли је Графтон прочитао (тачно преведен!) закључак књиге у којем аутор имплицитно каже да не само да латински није мртав језик него је једини кључ за разумевање европске традиције, коју она заиста поетично и сугестивно дефинише као “мисли и живот наших предака,” које ћемо наћи у документима као што су *Corpus Juris* и радови црквених отаца. Латински се неће вратити у систем општег образовања (то није ни потребно), али ће остати, докле год култура буде постојала, *sine qua non* за историчаре европског хуманизма. Није реч, дакле, само о Кикерону и Овидију, који су преведени, него и о океану необјављених докумената на латинском, од средњег века, до модерних времена, који се тичу свих видова европске културе. На несрећу, ову су европску визију коју представља Ф. Ваке англосаксонске колеге дочекале на нож. На пример, у свом приказу, Графтон, чије идеје о опадању хуманистичке традиције Ваке цитира с великим симпатијама, своди њену књигу на шовинистички памфлет који читаоцу намеће један провинцијалан, хексагоналан поглед на свет. Ваке, наводно, каже нам Графтон, не говори о положају латинског у Немачкој и Енглеској, што уопште није истина, јер, како и најповршнији читалац може видети, њена је књига енциклопедијског и универзалистичког типа, по основној концепцији и методологији, а и по пребогатом критичком апарату. Графтон јој такође замера што не говори о грчким студијама (као да је заборавио наслов књиге) и што поставља оригиналну новолатинску књижевност, што није тачно, јер Ваке о тој теми говори, мада не исцрпно, што је сасвим разумљиво будући да јој је методологија енциклопедијска, но то треба, као што је рекао Данило Киш у *Часу анатомије*, објашњавати “овима у магарећој клупи.” Наводим само Графтонов приказ, јер је типичан за англосаксонску академску рецепцију ове књиге. Други прикази су на исти калуп, као да су мангупи отишли у кафану и писали приказе заједно. Све у свему, књигу која је права енциклопедијска историја латинског језика од 16. до 20. века они оптужују за ускогруди провинцијализам и партикуларизам, а онда кажу, не бивајући свесни





дубоке контрадикторности, да аутор запоставља детаље. Чак и кад помало хвали аутора, чинећи јој медвеђу услугу, Графтон не заборавља да спомене како ова занимљива књига нарушава “мртвило” француске историографије! Дунстери, дакле, остају у магарећој клупи.

И тако: бисере пред свиње. Међутим, кад Графтони нестану као лањски снегови, ова ће књига и даље бити цењена као један од споменика историографије 20. века. “Латински је европски знак,” писао је Де Местр 1819. године. Знак, анахронистички речено, у смислу “сигнификант.” Мада латински ишчезава из система општег образовања, како се види из рада Ф. Ваке, његово фундаментално значење остаје непромењено: њему није потребно да буде предмет у пучкој школи како би га поштовали, и учили, људи којима је стало до опстанка европске културе.

## Bibliografija:

Grafton, Anthony & Lisa Jardine. *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, London, Duckworth, 1986.

Grafton, Anthony. “Veni Vidi Vici: How Latin Lives On,” *London Review of Books* ([www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)), October 25, 2001.

Jankélévitch, Vladimir. “La decadence.” *Révue de Métaphysique et de Morale*, Octobre-Décembre 1950, p. 337-369.

\_\_\_\_\_. *Philosophie première: introduction à une philosophie du “presque”*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.

Waquet, Françoise. *Le latin ou l’empire d’un signe: XVIe – XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1998.

\_\_\_\_\_. *Latin, Or, The Empire of a Sign: From the Sixteenth to the Twentieth Century*, translated by John Howe, London & New York, Verso, 2001.

**Зоран Миндеровић**, писац и преводилац. Аутор двеју књига експерименталне прозе (*Интелектохинограф*, *Благодети ништавила*), као и многобројних прилога у америчким енциклопедијама. Преводилац је америчких аутора Е. Пејгелс, С. Озик, С. Сонтаг на српски. У оквиру Editors’ Association of Canada, ангажован је у афирмисању француског језика и културе на америчком континенту. Запослен у издавачкој кући ProQuest, у одсеку за канадске публикације.



## – Ђаво, берзански службеник

Роман *Пси у ниском лејџу* савременог бугарског писца Алека Попова је трећа његова књига преведена на српски (претходно: *Мисија Лондон*, роман, 2004; *Сајџуиник радикалног мислиоца*, есеји, 2007; све у добрим преводима Марије-Јоане Стојадиновић). Осим романа и есеја Алек Попов пише и драме и сценарија, али је, судећи по броју објављених збирки прича које односе превагу у његовом опусу, и, пре свега, по начину обликовања властитих језичких представа о свету, понајпре реч о приповедачу који долази из једне у основи усмене културе (у понечему, нарочито по доминацији поезије и краћих прозних облика, сродне српској). То што је нашој публици Попов прво представљен романима (приче у периодици чита врло уска циљна група) пре је резултат тржишних приоритета и усвојених конвенција (роман или гута или потискује причу), а не питање у оба случаја неспорних естетских вредности. Но, како год, будући да говоримо о тематски интригантној а менталитетски препознатљивој прози, писаној на духовит и пријемчив начин, књигама Алека Попова, репрезентативним за данашњу бугарску приповедну уметност (разиграну и размахнуту после деценија идеолошке хибернације), унеколико се смањује овдашње хронично непознавање блиских, суседних култура. А културе као културе, без разлике у овом делу Европе, наречено непознавање обично “надокнађују” сталним продуковањем рђавих стереотипа (а да каквих других! нема позитивних стереотипа), нарцистичким представама самодовољности, потцењивањем и, у малигнијим случајевима, ниподаштавањем суседа. Наравно, све то је много лакше него читати, преводити, промишљати, дискутовати. И тако излази да је, гледано одавде, бугарска књижевност данас, са својим кључним именима, много познатија у Европи него код нас. Слаба нам је утеха што је и обрнуто истоветно, па утолико заиста радује повећан узајамни интерес који се током последњих књижевних сезона огледа у низу нових превода дела савремених бугарских писаца на српски и српских на бугарски.

Роман *Пси у ниском лејџу* Алека Попова (Алек Попов, *Пси у ниском лејџу*, Геопоетика, Београд, 2007; наслов оригинала је *Црна кућница*) може се читати у неколико кључева, рекло би се, најбоље у њиховој комбинацији. Посматрано из перспективе традиције из које писац долази, а која га обавезује чак и онда када жели да је критички



преиспита, да на озбиљну проверу изнесе кључне обликовне принципе на којима она почива, излази да Попов даље развија и преосмишљава два важна поетичка момента бугарског приповедања новијих времена. После завршене конститутивне фазе (друга половина 19-ог и прве деценије 20-ог века), када је језичка стваралачка пракса недвосмислено пратила и подржавала пројекте бугарске националне еманципације, добијања државности и њој припадне, функционално упослене културе, бугарска књижевност развиће, пуном снагом, чак у толикој мери да се њен централни ток може идентификовати са том особином, снажан сатирички потенцијал. Сатира је, да се мало бавимо поређењима, важан конститутивни елемент и у српском фикционалном приповедању (од Стерије и Глишића, преко Домановића, Кочића и Нушића, до Ћопића или, на посебан начин, једног Борислава Пекића), али никада у таквом опсегу и са таквим значајем као у бугарском. У једном слоју роман *Пси у ниском летју* Алека Попова је, без сумње, сатиричани роман, назвао бих га “новом сатиром”, комбинованом и хибридризованом са другим типовима књижевног израза. Сатира Алекса Попова (укључујући и роман *Мисија Лондон* и низ прича), у фокусу има хуморно-аналитички опис и коментар разлика бугарског и белог света, на првом месту менталитетских карактеристика које у времену транзиције и ширења либералног капитализма и тржишта на обема странама добијају нове облике.

Још се у нечем Алек Попов ослања на бугарску приповедну традицију. Реч је о линији кретања приповедне имагинације *од Бугарске ка свету*, што би се могло разумети као процес обрнут колонијално одређеном приповедању, уобличеном у европској књижевности. Та друга концепција, *од света ка Бугарској*, пресудно одређује и условљава основну приповедну перспективу оних европских писаца који у путописима, причама и романима извештавају о балканском простору (пада ми на памет Лоренс Дарел са *Певачима дипломатског хора*), а о чему је изврсно писала Весна Голдсворти у књизи *Измишљање Руританије*. Као што су западни писци склони да формирају одређену наративну представу о Балкану, а Бугарска је срце Балкана, тако су и балкански писци склони да у свом приповедању, у проширивању и превазилажењу етноцентричних перспектива, формирају одређене (имаголошке) представе о Европи и белом свету, па би се могло рећи да се у сусрету, судару или неспоразуму тако постављених позиција заправо и зачиње прича која је, ма колико тешка, у основи и духовита, и апсурдна, и ексцентрична, у крајњу руку смешнотужна, гротескна и ведрa у усти мах.

Алек Попов у бугарској традицији има претходнике у Алеку Константинову, аутору чувеног Баја Гање, потом и у Борису Шивачеву, писцу сјајних путописа из Јужне Америке, донекле и Димитру Димову који је радњу свог класичног романа *Уклеће душе* сместио у Шпанију, па и у дисиденту Георги Маркову који се, живећи у емиграцији у



Лондону, декларисао као бескопромисан и лудо храбар противник бугарског тоталитарног режима, али и рајетинског колективног духа који је у њему развијан (нешто слично Бориславу Пекићу који је у *Писмима из Ђуђине* анализирао природу нашег Живорада). Маркова је то коштало главе. Сви ти, а и други овде непоменути писцу су, свако на свој начин, говорили о бугарском сусрету са западним светом, о настојањима да разумеју тај свет и да он разуме њих, вукући и рашчињавајући сав терет неспоразума и потешкоћа који се спонтано јави када се два културна модела поставе један наспрам другог и када, макар начелно, ако већ не и суштински, покажу жељу да комуницирају. У претходном роману *Мисија Лондон* Алек Попов је у контрастан однос поставио Бугарску и Велику Британију (тај опозитни пар је већ по себи необичан, некако априори обећавајући, рекло би се: лако вуче у причу), дочим је у роману *Пси у ниском лећу* посредни обрнути сразмер Бугарске и Америке, тачније речено, опис начина на који се два млада, савремена Бугарина интегришу у америчко друштво и како га освајају, при чему се писац врло духовито игра са причом о америчком сну.

Укратко, два брата рођена, Нед и Анго, који су, уједно, по принципу ритмичког смењивања, и приповедачи у роману *Пси у ниском лећу*, обрели су се у Америци са жељом да успеју и да, само наизглед узгредно, расветле мистерију нестанка свога оца, некадашњег професора математике на једном од америчких универзитета. Док се млађи Нед одлучује за јапијевску каријеру, па у роману имамо гомилу експертских елаборација о функционисању берзе, глобалном тржишту, финансијском систему и општим законима капитализма, старији Анго окушаће срећу као шетач паса у Њујорку, што ће приповедање усмерити ка расправама о псећим расама, о нези и храни кућних љубимаца, али и о њујоршком подземљу, најшире узев, о начинима преживљавања у великом градском мравињаку у којем свако, кад падне вече, у своје склониште вуче дневни плен. Тако се сатирична основа приче полако шири или, боље рећи, бива наслојена са још неколико типова прича, од прозе љубавног случаја, интриге и детекције (судбина оца, отмица пса, збивања око Ангове љубави Дајан), да би у једном тренутку прерасла у чист хорор, у трилер са ужасним разрешењем које ће јунаке, према старом драмском правилу, најзад одвести до толико жељеног срећног краја.

Алек Попов се, дакле, у роману *Пси у ниском лећу* смишљено поиграва са жанровским обрасцима, правећи од њих нарочиту слагалицу. Најпре се чини да ће се насмејати најављеном хорор расплету заплетених догађаја, али се, потом, у дуплом окрету завртња, на начин холивудске драматургије према којој је највероватније управо оно што нам на почетку изгледа најмање вероватно, одлучује за њега, што нас води закључку да се и у овом његовом делу јавља моменат обликовне калкулације који прати готово сваког савременог романисијера. Једноставно говорећи, *Пси у ниском лећу* су читљив, хотимично



тематски уврнут роман, пун динамичних и неочекиваних обрта, са освајајућом духовитошћу микродетаља, дијалога, луцидних анализа и запажања, врло филмичан (као да настаје нескривеним трагом одређених сценаристичких решења), али, збирно узев, горак и циничан, у настојању да колико год је то могуће приповедањем прочисти погубни рад стереотипа и обесмишљеног, механизованог живота човека нашег доба, који више не јуриша на тврђаве и ветрењаче него живи у фантазмама о финансијском успеху и незаслуженој слави, спреман на све, па и да посећи измет, ако затреба, увије у новчаницу од једног долара и стрпа је у сопствени џеп, али и да обрекне душу демонском устројству берзе. *Пси у ниском лећу* су вешто написана књига, у којој су смех и сатирична јеткост само она стара маска, она образина преко безнадности која препокрива људске животе, у Бугарској, у Америци, у Патагонији, у Сурдулици, на сваком месту белог света где је савремени Луцифер звани Капитал дошао по своје.

**Михајло Пантић** је професор Филолошког факултета у Београду, прозни писац и критичар. Међу најважнијим Пантићевим књигама су: *Вондер у Берлину*, *Песници њисци & остала менаџерија*, *Новобеоградске приче*, *Приче о љубави*, *Ако је што љубав*, *Не могу да се сетим једне реченице*, *Жена у мушким цићелама*, *Овога пута о болу*. Пантић је носилац низа најзначајнијих књижевних награда у Србији.



## – Алегорија (п)о Алenu

Понекад – али само понекад – од ширине списатељског талента важније су његове функционалност и адаптивност. Понекад, наиме, читаоца треба подсетити на исходишта модерних и привидно самониклих жанрова као што је кратка прича или хумореска. Понекад и преводиоцу треба дати прилику да се суочи са жаргоном, брендманијом, локализмима и афектираним говором урбане средине као својим примарним изазовима. Стваралаштво Вудија Алена није релевантно зато што је врхунско, него због тога што представља плодну пародију поетика и жанрова од мемоара до реклама; зато што конвертује класике у зб(и)рку урнебесно смешних општих места; зато што отвара могућности за читавање теорије у текст. Опсесија јеврејством у Аленовој прози може да се чита из постколонијалне перспективе као рефлексија мањинске припадности и субверзија империјалне теме, а опсесија Њујорком као аутентична поема о урбаности – да не говоримо о пародијским конструкцијама идентитета интелектуалца и маргиналца због чега бисте могли да Вудија Алена опишете као Сола Белоуа који је у сусрету са претходном инкарнацијом Кери Бредшо задобио вековне трауме.

Проза Вудија Алена не дугује оригиналност толико индивидуалном таленту колико домишљато искоришћеној традицији; не толико образовању колико пародијској пројекцији неурозе; не толико интелекту колико интелектуалном снобизму. Овај писац – или тачније, хроничар Њујорка у доживотној колумнистичкој мисији – тешко успева да се уздржи од подсмеха помодним интелектуалним фасцинацијама, афектацији и лажној учености. Посебан “ресор” Вудија Алена је контроверзни однос Америке према европској културној традицији – спрега горчине и дивљења, набуситог одбијања и тешко суспречене чежње у контакту ових у толико тога одвојених светова. Последица свести о сусретима и сударима култура је претварање заплета у процес циничне и комичне преобразбе идентитета и менталитета у псеудомодернистички забран Игре. Све четири до сада објављене Аленове књиге кратке прозе пример су ексцентричног занатског схватања жанра које нема амбицију да ствара књижевне уникате. Као најбољи аргумент да је Вудијево тајно оружје страх од вируса,



параноидни фројдизам и опсесивно јеврејство послужиће збирка прича *Пуко безвлаиће* (Вуди Ален, *Пуко безвлаиће*, “Соларис”, 2007, превела Бојана Вујин).

Због неуморног пародирања дискурса науке, уметности и филозофије колико и обичаја, традиције и моде, његове се приче претварају у апсурдну бурлеску или дисконтинуирани есеј. У причи “Записи из прегојеног дома” из збирке *Саг смо квити* јунак “Записа из подземља” Достојевског успешно је преобраћен у незадовољника опседнутог сувишним килограмима, и то само једном реченицом: “Ја сам дебео, ја сам огавно дебео”; сличан поступак Ален користи у *Пуком безвлаићу*, у причи “Тако је јео Заратустра” – ређају се одломци из пронађеног рукописа Ничеовог дијеталног куvara, Декарт решава проблем “кривице и тежине” поделом на тело које се гоји и ум који тврди “нисам ја”; Шопенхауер се буни против грицкалица, а Кантов морални императив захтева да у ресторану сви поруче исто јело. Опасност од интелектуалне испразности и ризик од претварања у оно чему се руга анулирани су Аленовим неограниченим способностима комичне аутопројекције: од пародије и подсмеха не штеди ни своју биографију, ни културно наслеђе, ни интелектуални бекграунд. Он је сам свој јунак, и сам своја поза: и поред извесног одсуства дубине које његову прозу смешта у увредљиво суседство новинског чланка, Аленови прозни фрагменти нису банални ни вредносно проблематични. Они траже образованог читаоца, отхрањеног на класицима модернизма (или, боље речено, на модернистичким мотивима уметничке потраге, епифаније, изолованости и кризе вредности), читаоца урођеног у европску културу колико и у америчку.

Кратке приче – или пре хумореске, цртице, комични есеји, ако смо жанровске цепидлаке – из *Пуког безвлаића* можда нису ефектне као Аленова ранија приповедна ремек-делца о проституткама које са клијентима анализирају Т. С. Елиота и Чомског или о телепортовању Еме Бовари из Флоберовог романа на Пету авенију. Али фразе попут “брачни холокауст” и теме попут учења левитације, уписа у елитно обданиште и покушаја убиства дадиле која пише мемоаре подсетиће да је Ален немогући и уједно неодољиви спој Хане Арент и Бастера Китона, Фројда и Фејдоа. Његови јунаци су недаровити писци и лоши глумци, детективи, агенти и психоаналитичари, један је чак и аутор књиге о анапестном диметру: типичан лик из Аленове прозе носи пинчоново или бекетовско име (Умлаут, Агамемнон Вурст, Ешерихија Коли) и говори језиком Оскара Вајлда (“физика има одговоре на сва питања, баш као и рођак који вам иде на нерве”).

У *Пуком безвлаићу* Вуди Ален изврће на наличје бизарну свакодневицу, а потпуни суноврат значења постиже незнатним искошењем перспективе. Јонизатори постају иронизатори, улични флерт “логистика рандевуа у амбису деколтеа”, померени свет настањују рентни писци који пишу наручене молитве на тему “избави ме од целулита”, “поврати



косе моје” или – кастрације грађевинског предузимача; агенција за некретнине “Менгеле” продаје куће по цени стелт бомбардера а рејтинг емисије од минус тридесет четири указује да су очајни гледаоци себи ископали очи попут Едипа.

Ма колико да се превођење прозе познатог филмског редитеља може тумачити као сигуран пословни потез, нестабилно српско књижевно тржиште часом сваку рачуницу претвори у заблуду. Напор издавачке куће “Соларис” да у четири књиге представи прозно стваралаштво Вудија Алена (уз поновљено издање *Крајкоџ, али корисноџ, водича кроз грађанску нејослушност*, и српску премијеру збирки *Сад смо квић* и *Нусијаве* с јесени 2008) није још увек довољно примећен.

**Владислава Гордић-Петковић**, професор енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, бави се књижевном теоријом, критиком, публицистиком и превођењем са енглеског. Поред стотинак научних и стручних радова из области англистике и американистике, објављених у домаћој и иностраној периодици, и преко четири стотине огледа и приказа, аутор је две књижевно-критичке студије *Синтакса тишине: поетика Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поетика кратке приче* (2000), и пет књига есеја и чланака.





— Artur Šlezindžer

## — Istorija i nacionalna glupost

Preveo s engleskog *Predrag Milidrag*

Istorija se ne događa sama od sebe. Ne možete da ubacite novčić u prerez i da dobijete istoriju. Jer prošlost je kaos događaja i ličnosti, u koji ne možemo prodreti. Ona je s onu stranu popravljanja i s onu stranu rekonstrukcije. U dubini duše, svi istoričari to znaju. “Ljudska istorija – takva stvar ne postoji”, rekao je jedan istoričar u obraćanju Njujorškom istorijskom društvu.

Nema veće ni tužnije istine od toga. Anali čovečanstva nisu napisani, nikada neće ni moći da budu napisani; niti bi čovek bio kadar da ih pročita čak i kad bi bili napisani. Imamo list ili dva iz velike knjige ljudske sudbine što leprša u olujama koje bez prestanka brišu zemljom. Dešifrujemo ih najbolje što možemo svojim kratkovidim očima i nastojimo da savladamo njihovu misteriju dok plutamo prema ambisu; ali sve je to samo konfuzno brbljanje, hijeroglifi za koje je ključ izgubljen.

Naučnik koji je izrekao ove izrazito postmodernističke misli bio je Džon Lotrop Motli, veliki holandski istoričar devetnaestog veka, u govoru pred Njujorškim istorijskim društvom decembra 1868.

Svi su istoričari zarobljenici svog sopstvenog iskustva i sluge svojih vlastitih predrasuda. Svi smo mi uhvaćeni u zamku egocentričnosti. U istoriju unosimo svoja lična preduverenja i preokupacije svoga doba. Konačne i apsolutne istine nisu nam dostupne. “Savršeno objektivna istina”, rekao je Vilijem Džejms [William James] “nigde ne postoji. ... Trag ljudske zveri nalazi se na svemu”.

Istoričar je, dakle, posvećen poduhvatu koji je unapred osuđen na propast, potrazi za objektivnošću koja se ne može dostići. Pa ipak, to je poduhvat na kojem radimo sa zadovoljstvom, zbog uzbuđenja koje donosi lov, zbog toga što istraživanje prošlosti pruža veliko zadovoljstvo, zbog intelektualnih izazova, zbog toga što nacija treba da zna sopstvenu istoriju (ili mi istoričari volimo da mislimo da je tako).

Kao što sam rekao na drugom mestu, istorija je za naciju ono što je pamćenje za pojedinca. Baš kao što osoba koja je ostala bez pamćenja postaje dezorijentisana i izgubljena, ne znajući gde je bila i kuda ide, tako i nacija koja nema ideju o svojoj prošlosti neće biti u stanju da se nosi ni sa svojom sadašnjošću, ni sa svojom budućnošću.

No, ideje o prošlosti daleko su od toga da budu stabilne. One se neprestano revidiraju zbog hitnih zahteva sadašnjosti. Kada se ti novi zahtevi pojave u



našem vlastitom vremenu i našim životima, žiža istoričareve pažnje se pomera, i on sada traga po senkama, reljefno ističući stvari koje su oduvek bile tu ali koje su raniji istoričari nehajno uklonili iz kolektivnog pamćenja. Iz tame istorije odjekuju novi glasovi i traže našu pažnju.

Setimo se samo kako su u poslednjih pedeset godina pokret za ženska prava i pokret za građanska prava reformulisali i obnovili američku istoriju. Sadašnjost dakle bez prestanka iznova stvara, iznova izmišlja prošlost. U tom smislu, kao što je rekao Benedeto Kroče [Benedetto Croce], sva istorija je savremena istorija. Upravo te permutacije svesti čine istoriju tako beskrajno fascinantnom intelektualnom avanturom. “Ono što dugujemo istoriji”, kazao je Oskar Vajld [Oscar Wilde], “to je da je iznova napišemo”.

\* \* \*

Dž. R. Sili [J. R. Seeley] bio je devetnaestovekovni viktorianac i njegova definicija istorije kao “bivše politike” dominirala je neko vreme nastavnim programima. Onda je došla društvena istorija i sa njom poraz političke i intelektualne istorije: društvena istorija pomerila je pažnju na manjine, do tada zanemarivane u standardnim istorijskim radovima. Kad sam ja tridesetih godina otišao na koledž, studije ropstva još su bile pod uticajem spisa Ulriha B. Filipasa [Ulrich B. Phillips] koji je na ropstvo gledao s popustljivošću. Raspravom o uzrocima Građanskog rata dominirala je tvrdnja Džejmsa G. Randala i Ejverija Krejvena [James G. Randall, Avery Craven] i, jednako tako, Čarlsa A. Berda [Charles A. Beard], da rat nije bio neizbežan i da ropstvo nije bilo njegov uzrok. Umesto toga, tvrdili su ovi istoričari, “nepromišljena generacija” vođena fanatizmom, posebno fanatizmom abolicionista, pretvorila je “represivni sukob” u “nepotreban rat”. U vezi s Rekonstrukcijom,<sup>1</sup> V. A. Daning i Klod Bauers [W. A. Dunning, Claude Bowers] smatrali su da se beli jug mora spasti od oslobođenih robova varvara i njihovih podlih saveznika Jenkija, političkih avanturista iz severnih država SAD-a koji su nakon građanskog rata došli u južne države.

Shvatanja Ulriha Filipasa o ropstvu i Ejveri Krejvena o uzrocima Građanskog rata odavno su napuštena u nastavi o američkoj istoriji.

A kad je reč o Daningovom i Bauerovom tumačenju Rekonstrukcije, prisećam se incidenta koji pokazuje kako nove neprilike ukidaju stare perspektive. U junu 1963. kada je guverner Džordž Valas [George Wallace] pokušao da blokira prijem dva crna studenta na Univerzitet Alabama, predsednik Kenedi poslao je Nacionalnu gardu da omogući njihov prijem. Te noći, Kenedi se pojavio na televiziji da bi objasnio svoju akciju. Rasna jednakost, kazao je on “pitanje je morala... staro kao Sveto pismo i... jasno kao američki ustav”. Te noći, u Misisipiju je ubijen Medgar Evers [Medgar Evers],

<sup>1</sup> *Rekonstrukcija* – naziv za period u istoriji SAD-a između 1865. i 1877. nakon Građanskog rata. Ukidanje ropstva, anuliranje Konfederacije i rekonstrukcija nacije i Ustava glavne su odlike tog perioda. Inače, svi umeci u uglastim zagradama jesu prevodiočevi. – *Prim. prev.*



direktor Nacionalnog udruženja za unapređenje položaja obojenih ljudi (NAACP).

Sledeće nedelje, Predsednik je pozvao Eversovu udovicu i njihovu decu u Belu kuću i zamolio me da prisustvujem tom susretu. Bili su izuzetno lepa porodica. Kada su otišli, kazao sam predsedniku Kenediju: “Kakav užasan zločin”. Kenedi je s tugom kazao: “Da. Ne razumem jug. Počinjem da verujem da je [žestoki anti, 22južnjački abolicionista] Tadijus Stivens [Thaddeus Stevens] bio u pravu. Oduvek su me učili da o njemu mislim kao o otrovno pristrasnom čoveku. Međutim, kada vidim ovakve stvari, počinjem da se pitam kako drugačije možeš da ih tretiraš [tj. južnjačke rasiste]”. Promena od škole Daninga i Bauersa, koja je učila Kenedija, do rada Erika Fonera [Eric Foner] bila je ravna revoluciji u načinu na koji su istoričari razmišljali o Rekonstrukciji.

Šon Vilenc [Sean Wilentz] u svom delu *Uspon američke demokratije od Džefersona do Linkolna* [*Rise of American Democracy: Jefferson to Lincoln*] ima oštromno viđenje uzroka Gradanskog rata. Ima, takođe, i mnogo lepih reči o mojoj knjizi *Džeksonovo doba* [*The Age of Jackson*]. Poseban doprinos *Džeksonovog doba*, pretpostavljam, bilo je pomeranje argumentacije s kategorije društvenog sloja na klasu. *Džeksonovo doba* pisano je pre više od šezdeset godina, u jednoj drugačijoj Americi, i odražava borbe F. D. Ruzvelta za demokratizaciju američkog kapitalizma. Bio sam vatreni pristalica Nju dila i tragao sam za prethodnim primerima onih problema u američkoj istoriji s kojima se suočavao i Ruzvelt.

Pri razvijanju teze, bio sam određen strastima svoga doba. Konzervativci su tokom gnevnihi tridesetih obično gromeli protiv Nju dila kao “neameričkog”. Želeo sam da pokažem da Ruzvelt nije uvezio nikakve strane ideje, već da je delovao u snažnoj američkoj tradiciji i istom takvom duhu. Tako je Džeksonov rat protiv Nikolasa Bidla [Nicholas Biddle] i Druge banke Sjedinjenih Država<sup>2</sup> ponudio pravu američku prethodnicu za bitke koje je F. D. R. vodio protiv “ekonomskih rojalista” svog (i mog) doba.

I Ruzvelt je to video na isti način. Godinama kasnije, došao sam do pisma koje je novembra 1933. napisao pukovniku Edvardu M. Hausu [Edward M. House], *homme de confiance* Vudrou Vilsona [Woodrow Wilson]: “Stvar je, zapravo, u tome”, pisao je Ruzvelt Hausu, “što je, kao što i vi i ja znamo, finansijski element u velikim centrima posedovao federalnu vladu počev od vremena Endrua Džeksona, a iz toga ne isključujem u potpunosti ni

---

2 *Second Bank of the United States* osnovana je 1816, pet godina nakon prestanka rada *Prve banke*, s ciljem da stabilizuje kurs dolara. Godine 1833. predsednik SAD-a Endru Džekson naredio je sekretarima finansija da iz te banke povuku sredstva federalnih fondova. Dvojica su to odbila da učine i Džekson ih je smenio. Tek se Rodžer Tejni [Roger B. Taney] pokorio Džeksonovoj odluci. Džeksonova je odluka, barem delom, proizašla iz njegove slavne rasprave s predsednikom banke Nikolasom Bidlom. Banka, koja je od samog početka bila privatna, izgubila je federalnu dozvolu 1836. i prestala s radom 1841. – *Prim. prev.*



administraciju V. Vilsona. U zemlji se odigrava repriza Džeksonove borbe s Bankom Sjedinjenih Država, samo sad na daleko široj i mnogo većoj osnovi”.

Džekson i Ruzvelt imali su, kako je izgledalo, skoro istu koaliciju pristalica – farmera, radnika, intelektualaca, siromašnih, i skoro istu koaliciju protivnika – bankara, trgovaca, proizvođača i bogatih. Postojala je, shodno tome, upadljiva paralela između tridesetih godina devetnaestog veka i tridesetih godina dvadesetog veka u politici, i postojala je upadljiva paralela u osnovnom problemu vlasti – borbi ko će kontrolisati državu, organizovani novac ili ostatak društva. Bio sam beznadno zaokupljen dilemama demokratskog kapitalizma, koje su mojoj generaciji živo predočili F. D. Ruzvelt i Nju dil, pa sam potcenjivao i ignorisao druge aspekte Džeksonovog doba. Na moju sramotu, uopšte nisam mario za položaj robova i crvenokožaca i za “Stazu suza” – nasilno premeštanje Čirokija i drugih Indijanaca iz Džordžije<sup>3</sup> – kao ni za ograničene mogućnosti za žene tog vremena (osim za Pegi Iton, ženu Džona Itona [Peggy, John Eaton], Džeksonovog sekretara za rat, koja se u stilu dvadesetih, uz Džeksonovu podršku, usprotivila konvencijama).

U svome briljantnom i moćnom delu *Uspon američke demokratije* [*The Rise of American Democracy*], Šon Vilenc uradio je ono što je trebalo ja da uradim. Ropstvu i Indijancima dodelio je odgovarajuće mesto u Džeksonovom dobu i opisao Džeksonov propust da se s time uhvati u koštac. Perspektiva godine 2000. mora biti drugačija od perspektive godine 1940. a perspektiva 2060. biće, naravno, različita od perspektive 2000 – no, verujem da će Šon i tada imati šta da nam kaže.

Ostaje ipak Motlijev očaj zbog nesaznatljivosti prošlosti. Taj je očaj nedavno ojačan onim što je postalo poznato kao jezički obrt. Motlijeve sumnje su se iznova pojavile, ovog puta nakićene postmodernističkim žargonom dekonstrukcije, analize diskursa, intertekstualnosti i naratologije. U tom svetlu, sva istorija shvaćena je kao produženje ideologije drugim sredstvima, kao projekcija i manipulacija odnosa dominacije i represije. Neki filozofi istorije bi, čak, hteli i da ukinu ili barem oslabe razliku između priča koje pričaju istoričari i drugih formi pripovedanja.

Naravno, najveći broj istoričara odbacuje ideju da ne postoji stvarna razlika između istorije i pripovedanja. Kako zapaža moj već skoro sedamdeset godina dragi prijatelj, britanski marksistički naučnik Erik Hobsbawm [Eric Hobsbawm], za istoričare, “čak i za najmilitantnije anitpozitiviste među nama, apsolutno je presudna sposobnost da se te dve stvari razlikuju. Ne možemo izmišljati naše činjenice. Elvis Prisli ili jeste mrtav ili nije mrtav”. S obzirom na sumnje u Elvisovu smrt, često iznošene u najžućoj štampi, možda bismo

3 Tokom 1838. i 1839. kao deo politike Endrua Džeksona za premeštanje Indijanaca, Čiroki Indijanci bili su prisiljeni da napuste svoju zemlju istočno od reke Misisipi i da pređu u oblast u današnjoj Oklahomi. To prisilno putovanje Čiroki zovu “Stazom suza” zbog njegovih razornih posledica: od 15.000 Čiroki Indijanaca, 4.000 je umrlo na putu od bolesti, gladi i iscrpljenosti – *Prim. prev.*



mogli malo popraviti Hobsbaumovu tvrdnju zamenjujući Elvisovo ime imenom nekoga ko je zasigurno mrtav, na primer Napoleona. Jer, postoji spoljašnja stvarnost koja egzistira nezavisno od naših predstava. Možemo biti zahvalni Motliju zbog njegovog očajja što se u istoriju ne može prodreti i što nije moguće shvatiti je kako treba. Hijeroglifi nemaju ključ. No, istorija nije iluzija, nije izmaštana priča, i nije mit. “Kao što je istina da sadašnjost *jesté*”, rekao je Vilijem Džejms, “tako je istina i da je prošlost *bila*”.

Impresioniran sam u poslednje vreme očiglednom popularnošću TV-kanala *History Channel*. Nadam se da je to izraz sve snažnije istorijske svesti među našim ljudima. Jer, mi smo dominantna svetska sila i verujem da je istorija moralna nužnost za naciju koja poseduje preteranu moć. Istorija potvrđuje tvrdnju Džona F. Kenedija iz prve godine njegovog mandata:

Moramo se suočiti s činjenicom da Sjedinjene Države nisu ni svemoćne ni sveznajuće – da mi činimo samo šest odsto svetskog stanovništva, da ne možemo nametnuti svoju volju ostatku od 94 odsto čovečanstva, da ne možemo ispraviti sve što je pogrešno ili preobratiti svakog protivnika i da, zato, ne može postojati američko rešenje za svaki svetski problem.

Istorija je najbolji lek za iluzije o svemoći i sveznanju. Ona bi uvek trebalo da nas podseća na ograničenja naših prolaznih perspektiva. Trebalo bi da se odupremo pritisku koji nas tera da naše trenutne interese pretvaramo u moralni apsolut. Trebalo bi da nam pomogne da razvijemo duboko i oplemenjujuće osećanje da smo strahovito krhki kao ljudska bića – da spoznamo tako često i tako tužno demonstriranu činjenicu da će budućnost nadmudriti sve naše izvesnosti i da su mogućnosti istorije daleko bogatije i daleko raznolikije nego što to bi to ljudski razum mogao da pojmi.

Nacija koja raspolaže živim razumevanjem najrazličitijih vidova ironije istorije najspremnija je, verujem, da živi s iskušenjima i tragedijom moći. Pošto smo, kao nacija, osuđeni da budemo supersila, neka sve snažniji smisao za istoriju obuzda i civilizuje našu upotrebu te sile. Ponekad, kada sam posebno neraspoložen, pripisujem naše ponašanje gluposti, gluposti našeg vodstva, gluposti naše kulture. Pre trideset godina doživeli smo vojni poraz vodeći rat koji se nije mogao dobiti, protiv zemlje o kojoj nismo znali ništa i u kojoj nismo imali nikakvih vitalnih interesa. Već je Vijetnam bio dovoljno loš, ali ponavljati isti eksperiment trideset godina kasnije u Iraku – to je jak argument u razgovorima o nacionalnoj gluposti.

U međuvremenu, neka cveta hiljadu istorijskih cvetova. Istorija nikada nije zatvorena knjiga ili konačna presuda, ona je uvek u nastajanju. Neka istoričari ne napuste potragu za znanjem – ma koliko komplikovana i puna problema ta potraga bila – zarad interesa ideologije, nacije, rase, pola ili neke pravedne stvari. Velika snaga istraživanja istorije u slobodnom društvu leži u sposobnosti tog društva da sebe koriguje.

To je ta beskrajna fasciniranost pisanjem istorije: težnja da se rekonstruiše ono što je bilo nekada, potraga obasjana onim prizmama u stalnom kretanju koje neprekidno bacaju novo svetlo na stara pitanja. Kao što je veliki holandski



istoričar Pjeter Gejl [Pieter Geyl] voleo da kaže, “istorija je, zapravo, rasprava bez kraja”. To je, verujem, i razlog što je toliko volimo.

**Izvornik:** Arthur Schlesinger, History and National Stupidity, New York Review of Books, 27. april 2006.

**Artur Šlezindžer** (Arthur Schlesinger, 1918–2007), američki istoričar, profesor Harvardskog univerziteta, saradnik predsednika Džona Kenedija, dvostruki dobitnik Pulicerove nagrade i Nacionalne nagrade za knjigu. Autor je više od dvadeset knjiga o američkoj istoriji.



# – Grananja jezika neprestano se umnožavaju

Prevela s nemačkog *Maja Matic*



1. Od tog časa se jedno delo moglo sastojati od jedne jedine reči.

*(A. Kručonih – V. Hlebnjikov)*

2. Poezija nema nikakvu svrhu – ili ih ima nesagledivo mnogo. Stoga se pomalja na neočekivanim mestima i pojavljuje u agregatnim stanjima na koja niko nije računao.

3. Jedna od njenih svrha jeste da ispita domet jezika, čak i izvan granice, daleko izvan granice do koje je jezik svakodnevice u stanju da učestvuje, da podražava. Za to su vezane dve pretpostavke: da su mogući načini jezičkog izražavanja dalekosežniji i raznovrsniji od društvene potrebe za kazivanjem; i da je pružanje otpora navikama jezičkog uobličavanja smešteno u jeziku samom, da je ono nejezičko deo procesa u kojem jezik postaje virulentan, i to ne samo u smislu dijalektički delotvorne negacije, nego kao nešto eratično, nešto što se ne može dalje zaobići, nešto konačno – ne samo zrno peska u mesu školjke, nego pukotina, rupa.

4. Svaki jezički iskaz sa sobom nosi rizik promašaja. Nikada nije sasvim izvesno da ono što govorim zaista odgovara onome što me podstiče na saopštavanje, a u mom iskazu postoje neodredivi momenti skretanja, pogrešnog upućivanja, zbunjivanja čije mi posledice tek naknadno pokazuju da on ipak nije onakav kakvog ga imam u sećanju, te je daleko od toga da ima ono dejstvo koje sam očekivao, ubeđen da je ono već postignuto.

Intenciji mog govora stoji na putu i 'unutrašnji jezik' mog sagovornika. On je tek površinski standardizovan i utoliko može da bude saglasan s mojim iskazom. U unutrašnjoj sferi, međutim, on je deformisan potencijalom sećanja, nagomilanim i nakupljenim bolom, besom, lišavanjem i mnogo čime drugim što se uvek kroz pukotine probija do artikulacije; što naskače na moje iskaze, inficira ih, mahom neprimetno. Takvi uticaji nisu unapred destruktivni, ali sa sobom svakako donose iznenađenje, napetost, smeh, kao i suze. Pošto su sami bez-jezični, oni se služe širokim spektrom mogućih načina saopštavanja, među



kojima je verbalni jezik samo jedan od mnogih: pre svega, jezikom tela, nehotičnim gestovima, nemotivisanim pokretima, pa su čak i postupci, stavovi, u službi takvih jezičkih sredstava.

5. Ako se ta simbioza izdvoji iz opštepoznatog, svakodnevnog konteksta, počinje 'pozorište', u onom banalnom smislu ("Nemoj da praviš takvu predstavu"), ali i u doslovnom. Njegova igra urodiće plodom tek kada konkretna realizacija libreta više ne bude dovoljna, kad, štaviše, zaigra i telo igrača u svojoj nejezičnosti. Njegovo pružanje otpora mora postati delom igre, to prelamanje u dubini do kojeg verbalno ne dopire uopšte, ili dopire samo u marginalnim tragovima. Telo igrača je ono koje se iskazuje, koje je i samo libreto iz kojeg nastaju iskazi. Oni su možda isprovocirani i dimenzionirani iskazima igre uobličanim putem pisma, no u odnosu na jezik ipak ostaju ono drugo, ono improvizovano, ono neočekivano koje zavisi od slučajnih situacija, ideja; ono što onda može biti i dokučeno, formulisano i fiksirano, dakle može postati tekst u uobičajenom smislu reči.

Telo igrača, a njega čine udovi, glas, dah, bilo, pljuvačka, predstavlja poseban tekstualni korpus koji je identičan sa vlastitim autorom. Iskazi tela koje igra mogu dosegnuti krajnji rub jezika. Treptaj očnog kapka, zaustavljanje daha, niti pljuvačke. Muk, skamenjenost kao ekstremne artikulacije opiranja jeziku, a i dalje na njegovom unutrašnjem rubu, dopuštene su kao jezička stanja u kojima svako ima udela, iako se izbegavaju skoro po svaku cenu.

Telo igrača u prostoru u kojem nema ničega osim njega neodoljivo proizvodi svoj tekst, koji bi mu inače možda ostao uskraćen. Čak i kad se ponaša pasivno, puštajući samo da prolazi vreme, ono se ipak izražava svojom nepomičnošću na nekom određenom mestu, izborom baš tog a ne nekog drugog mesta, njegovom promenom, količinom vremena potrebnom za tu promenu i, naravno, bilo kojim voljnim i nevoljnim pokretom. Tako je ono, pošto je u prostor za igru pripušteno kao tekst, gledaocu čitljivo, razumljivo, iako odsečeno od svih relacija sem onih sa praznim prostorom; razumljivo jer niti je anđeo, niti je vaš, već je pri svesti, što važi i za gledaoca, tako da sasvim majušni znaci, možda samo nagoveštaji, nailaze na odjek u njegovoj napetoj unutrašnjoj duplji.

6. Tek otkako čovek piše, jezik postoji i bez gestike. Sam govor uvek je vezan za jezik tela. Šake, ruke, ramena, glava, crte lica neizbežan su deo govora kada se glas pojača. Gestičko se kondenzuje kada se, uz pomoć ruke, iskaz grafički artikuliše i likovno fiksira. Tok vremena se usporava, a zatim zaustavlja. Izopštavanje, prizivanje, uveravanje, refleksija, dolaze do izražaja kada se iskazanoga liše kako ozvučavanje jezičkog glasa, tako i trenutna drastičnost telesnog gesta. Nalazi na zidovima praistorijskih pećina govore nam da su fiksirani iskazi bili potrebni već od samog početka, možda u kontekstu (ritualnog i magijskog) saopštavanja putem govornog jezika. U situaciji u kojoj je neposredno prisutni životni kontekst trebalo da bude prekoračen, dok je ono što vremenski odnosno prostorno nije bilo prisutno, nije bilo dostupno, trebalo da bude uključeno u neko obuhvatnije mišljenje, planiranje, delanje, ukazala se





potreba za jednim stabilizovanim, distancirajućim, fiksiranju podobnim načinom govora. On je, na mnogim mestima naseljene planete Zemlje, dostignut razvijanjem slikovnih, vizuelnih znakova koji se nisu odnosili na stvari nego na njihove pojmove – ideogram, a ne ilustracijâ.

Cilj je u potpunosti postignut tek sa pronalaskom alfabetskog pisma. Reprodukција zvučnog jezika pomoću dvadesetak slovnih znakova, međutim, ne samo što isključuje mnogo veći broj fonološki relevantnih glasova iz fiksiranja pisane verzije jezika, nego znači i pristanak da se ne beleži sve ono što čovek u svom jeziku smatra živim: intonacija, brzina govora, dinamika, pauze, boja glasa, sve ono što je emotivno i sonorno. Čitaocu je prepušteno da sve to ponovo oživi pomoću sopstvene jezičke čulnosti. Tako je filter alfabetskog pisma temeljno izmenio sam jezik, pa i govorni – u pozitivnom smislu, o čemu ovde nećemo govoriti, a u negativnom pre svega time što nije ispran samo sonorni kvalitet jezika – naročito u poeziji, nego je i vizuelna dimenzija jezičkog znaka funkcionalizovana u službi fiksiranja verbalnog jezika čime je i desupstancionalizovana.

U sluhu i vidu čovek raspolaze dvema oblastima percepcije koje su izuzetno pogodne za precizno rasuđivanje, i njima su dodeljeni artikulacioni organi u obliku usta i grkljana s jedne, i ruke s druge strane. Stoga ljudskoj opremljenosti čulima ne odgovara da jezik bude zasnovan samo na jednoj oblasti, auditivno-fonetskoj, a da se vizuelno-haptičko-gestička, kao puka pružiteljica usluga, utapa u (alfabetsko) pismo i nestaje u njemu. Verovatno nije slučajno što naš 'pojam' ("Begriff") ide uz pojmiti ("be-greifen"), a to bi moglo da znači da je, tokom rane faze formiranja pojmova i jezika, u elementarnom, noetičko-kreativnom procesu, koji se odvija artikulaciono-taktilno, imao udela i haptičko-vizuelni potencijal. Njegovi znakovni manevarski prostori bi stoga bili podjednako pogodni za artikulaciona pristupanja kao i za auditivno-fonetska. Izbor primeren trenutnom slučaju i odluka u prilog glasovnih organa i uha ili ruke i oka može podjednako zavisiti od unutrašnjih, individualnih tendencija kao i od društvenih, pa čak i ritualnih, ranije utisnutih obeležja.

7. Gestičko-vizuelna strana jezika ima sličnu sudbinu kao i oralno-sonorna: ona je izgubila svoju civilizacijsku težinu u istoj meri u kojoj se uvećalo uobličavanje svih relevantnih društvenih zbivanja putem pisma. Međutim, premda skrajnuti u odnosu na delatni prostor alfabetskog pisma, vizuelni znakovni idiomi ostali su u upotrebi kao robne marke, piktogrami, lopovski kodovi... Osim toga, očuvao se jedan u osnovi ideografski jezik slika, izuzetno efikasan i sa velikim distributivnim potencijalom: u pitanju je jezik religijske slikovnosti koji je hiljadu godina dominirao evropskom slikovnom maštom. Pošto hrišćanska religija u rečima i knjigama, za razliku od jevrejske i islamske, nije poznavala zabranu slika, mogla je kod još neopismenjenih delova stanovništva, a to su vekovima bili skoro svi, da koristi jedan jezik slika zarad širenja i tumačenja svoje poruke. Tek su se reformatori drastično, a delom i radikalno, pozivali na 'reč' i na knjigu kao jedinu osnovu



propovedanja, čime su, svakako nenamerno, alfabetskom pismu omogućili nemerljivi pomak u pravcu monopolizacije. Ikonoborstvo onog vremena dokazuje da je jezik slika bio vrednovan kao analogija i konkurencija jeziku reči, a da se specifični višak poruke, što ga nalazimo u artikulaciji putem slika, činio nedopustivim.

Sušтина onoga što kao “umetnost” čuvamo na nekom posebnom mestu u velikoj meri pripada jeziku slika, bez posledica po estetski kvalitet njenih tvorevina. U ikonografiji i simboliци religijske umetnosti uočljivo je da likovni jezik u sebi ima nečег neponovljivo ideografskog, te se čini mogućnim sastavljanje leksičkih spiskova iz kojih proizilazi da su figure, boje, dimenzije, predmeti, pozicije na nekoj površini podjednako prožeti značenjem i da imaju iste sintaksičke relacije kao i reči, spojevi reči, uzrečice i rečenični delovi. Baš kao značenje reči i sintaksička pravila u jeziku, isto su tako i likovni elementi, sheme rasporeda i kompozicije arbitrarni, i nisu odraz prirode i stvarnosti.

’Jezički’ kvalitet slika preživeo je nestajanje religijskog jezika slika, te postoji sve do danas, mada znatno modifikovan; čak su i relacione konvencije postale difuznije, otvorenije, ezoteričnije, labilnije. Tako se, na primer, u slikarstvu nadrealizma sasvim jasno kristališu ideografske figuracije koje, kao i one u snu, izgledaju bliske jezičkoj pojmljivosti i ujedno joj izmiču. Paralelizam nadrealnih slika i nadrealnih tekstova u pogledu njihove simboličnosti mogao bi biti i pokazatelj zajedničkih osnova vizuelnog i verbalnog jezika.

8. Alfabetско pismo, usled skraćivanja glasovne građe koja je njime obuhvaćena, predstavlja “kratko pismo” (Kurz-Schrift). U praktičnoj upotrebi se iz kapitale razvilo zaokrugljeno, dakle poznatije uncijalno pismo a povrh toga još i mešavina velikih i malih slova čiji je cilj bio rukopis koji se tečno piše. Kada je štampanje knjiga uzelo maha, preuzevši brojne funkcije i oblasti pisanja, rukopisno utilitarno pismo moglo je da se pretvori u individualno pismo, a psihografska obeležja su sada mogla da postanu sastavni deo kaligrafski standardizovanog normiranog pisma. Ruka koja piše dobila je izražajno polje koje je, doduše, ostalo vezano za jezik i pismo, ali se ujedno otvorilo i prema psihogramatičkim tokovima koji se nadmeću sa sadržajem teksta.

Od 17. veka se i u slikarstvu pojavljuju rukopisni, skripturalni elementi. Katkad se slikovne figure takoreći slivaju iz rukopisno strukturiranih poteza kičicom; katkad rukopisno povučena linija podriva ili dezavuiše sadržaj slike a ispod njega se pomalja, postaje vidljiv, čitljiv neki drugi, skripturalno posredovani tekst. Iako se radi o izražajnom sredstvu povezanom s jezikom, pismo je, preko rukopisnog duktusa, postalo manifestno u slikarstvu i grafici, pri čemu je sama verbalna veza eliminisana i prisutna je samo kao zbunjujuća slutnja i zatvorena mogućnost. Virulentnost skripturalnih elemenata u umetnosti našeg veka ispoljava se na različite načine.

9. Ako se imaju u vidu jezička dostignuća likovnih dela, onda ne začuđuje što je u određenim situacijama pregrada između verbalnog i vizuelnog jezika



postala porozna. U 19. veku, masovna upotreba novih postupaka za reprodukciju slika u novinarstvu – najpre litografija, a zatim i fotografija – označila je početak jedne posve nove likovne prakse. Prevažadni cilj tih postupaka jeste, doduše, odslikavanje, pa čak i odražavanje isečaka realnosti u svrhu informacije, ilustracije, dokumentacije, privatnog sećanja kao i agitatorske demonstracije. Međutim, slike i sekvence slika u kontekstu upotrebe – na primer, u žurnalu, u plakatu – imaju kondenzovanu funkciju uporedivu sa jezikom. Pri tom se često nalaze u verbalnom kontekstu, mada ne uvek.

Prema svojoj zamisli, fotografija odražava segment vidljive, nejezičke realnosti, fiksirajući, neselektivno, svaku realnost zatečenu u isečku. I svesno vođenje kamere može da vrši selekciju samo u uskom okviru. Fotografija, stoga, od posmatrača zahteva sintetizaciju u jednom sasvim drugačijem smislu nego što to čini umetnička slika. Ono što vidi, posmatrač mora da identifikuje u pojedinostima, mora da izoluje te pojedinosti time što će ih imenovati i, konačno, mora da razjasni uzajamnu konstelaciju detalja i njihov odnos prema vanslikovnoj realnosti. Dok se u teksturi neke umetničke slike već nalazi jezik, fotografija pokazuje šupljinu i prazninu koja čeka da bude osvetljena i popunjena posmatračevim jezikom.

10. Može se ispostaviti da je neka fotografija zapravo lavirint, ako se u nju upustimo na taj način, kroz iluminaciju, interpretaciju, uspostavljajući veze. Pošto nikada ne odustaje od maksimalnog udela u realnosti, ona uvek zadržava fragmentarni karakter i ne ume kod sebe da pronađe spokojstvo, već preko svog ruba sugerise sve moguće priključke. Detalji okupljeni na njoj mogu biti nevažni za neku upotrebu i tumačenje; dospje li fotografija u neki drugi kontekst, onda se nevažno odjednom može ispuniti važnošću. Takve kontekste mogu da uspostave i druge fotografije, drugi grafički, verbalni elementi.

Verbalni tekst i fotografska slika imaju sasvim različite jezičke afinitete. Ma koliko tekst bio izobličen, iskasapljen, on ostaje pojmovno usmeren i sintaksički doteran. Fotografija samo tangencijalno pripušta jezik u svoju blizinu, zadržavajući kod svih jezičkih pokušaja rasvetljavanja i identifikacije gotovo uvek neki ostatak koji se ne može do kraja razrešiti. Fotografija i verbalni tekst nisu međusobno zamenljivi, ali se mogu sjediniti poput ulja i vode, te njihova emulzija postaje nešto nadređeno, nešto treće, “vizuelni tekst”.

Pisane komponente takvog ‘teksta’ neizbežno primaju likovni kvalitet. Oblici slova se doimaju poput gestova i čitaju se poput čestica neke ideografske zabeleške. Njihova geometrijska struktura može da se aktivira kao korelat ili suparnički tabor figuralnih pasaža. Značenja reči, sadržaji tekstova – čak i kada se pojavljuju u naznakama, fragmentarno – uključuju pozadinske relacije preko slikovnih elemenata, otključavaju semantička dvorišta kojima se ne bi moglo pristupiti samo preko delova slike, barem ne u tom skraćenom vidu. Oni sa svoje strane mogu da raskriljuju narativne prozore i da, povezujući se sa analogijama i sećanjima, posreduju nagoveštaje nedostupne verbalizaciji.



Tenziju čitalačkog procesa održava upravo ta, u osnovi neokončiva rastrzanost između mogućnosti identifikacije – dakle, imenovanja – na jednoj strani, i uz svu očiglednu vizuelnu opipljivost, zatvorenosti uporedive sa snovidenjem, odnosno zagonetanja sa svojstvima vizije, na drugoj. Zbog toga on ne može nikada da se okonča.

1. Postskriptum. Naredni odeljak bi se sada, u okviru navedene konstelacije jezičkog iskaza i artikulacije, morao pozabaviti glasom u jeziku i jezikom glasa. Zvučna strana jezika još je mnogo više nego vizuelna dospela na marginu usled ekstremnog prenošenja svih istorijski relevantnih civilizacijskih aktivnosti naše evropske kulture u pismo, prenošenja koje zastrašujuće veličanstveni uspesi gone sve dalje i dalje – i to jednako traje i u našem veku. Međutim, taj se odnos, ma čime bio uslovljen i izazvan, u međuvremenu temeljito promenio. Ne preterujemo kada o današnjem vremenu govorimo kao o dobu slika, a s istim pravom se može govoriti i o dobu zvučnih reči. Primetno je da su vizuelizacija i sonorizacija već uspele da se nametnu i pre nego što su radijski i televizijski mediji potpuno sazreli.

Usled mogućnosti memorisanja, obrade, distribucije, nezavisno od prostora i vremena, što omogućuju tonska i filmska traka, obe oblasti, vizuelna i zvučna, postale su, analogno pismu, tekstualno sposobne. Rez, blenda, montaža itd. dopuštaju da se sa nekom filmskom ili tonskom trakom postupa kao sa pisanim tekstom. Filmski stvaraoци sebe shvataju kao pisce, pisci koriste kameru poput pisaae mašine, kompozitori komponuju audio drame od verbalnog materijala, slike se sastoje od skriptura, tekstovi se prezentuju kao slike...

2. Ovaj drugi postskriptum upućuje na 'jezik kompjutera'. Metodi tekstualizacije tog medija, ali i njegova slikovna pokretljivost bez sumnje će dovesti do dalekosežnih promena manevarskog prostora naših iskaza i oblika artikulacije, uporedivih samo s onima nastalim doslednom upotrebom alfabetskog pisma. Čini mi se, međutim, da se to događa – a to je i bila tema ovog teksta – u širem kontekstu našeg sveukupnog jezičkog potencijala koji, osim verbalnih i skripturalnih polja iskaza, obuhvata i ona vizuelna i zvučna, koja se regenerišu ili se pak konstituišu kao nova.

**Izvornik:** Franz Mon, *Bausteine zu einer Poetik der Moderne*. Herausgegeben von Norbert Miller, Volker Klotz, Michael Krüger für Walter Höllerer, Carl Hanser Verlag 1978.

**Mon Franz**, (Franz Mon, 1926, pravo ime: Franz Löffelholz), nemački pesnik, predstavnik eksperimentalne poezije, o kojoj je objavio i niz teorijskih tekstova. Težio je oslobođanju reči od političkih (nacionalsocijalističkih) konotacija i istraživao njihove inherentne potencijale na temelju njihovih optičkih, fonetskih i semantičkih efekata.



Franc Mon objavio je **zbirke poezije** *artikulationen* (1959), *herzzero* (1968), *Lesebuch* (1967, ext. 1972), *fallen stellen* (1981), *hören ohne aufzuhören 03 arbeiten 1952-81* (1982), *augen genau* (1986), *Knöchel des Alphabets. 33 visuelle Texte*, (1989); **radio-drame** *das gras wies wächst* (1969), *hören und sehen vergehen, ein stück für spieler; stimmen und geräusche* (1976), *wenn zum Beispiel nur einer im raum ist* (1982), *lachst du wie ein hund* (1985), and *Montagnacht. Für Stimmen und Flöte* (1987); i **eseje** sabrane u posebnom tomu njegovih sabranih dela, objavljenih 1994.



— *Marius von Majenburg*

# — Kamen

— *Prevela s nemačkog Drinka Gojković*

Izvornik:

**Marius von Meyenburg**

*Der Stein*

THEATERHEUTE 10/08

© henschel schauspiel

© za srpski jezik: Drinka Gojković



**Lica:**

Vita

Volfgang

Hajdrun

Hana

Mice

Štefani

**Marijus Fon Majenburg** (1972) jedan je od najizvođenijih mladih nemačkih dramskih pisaca. Radi kao damaturg u Berliner Schaubühne am Lehninerplatz.

Majenburgovi komadi igraju se i u beogradskim pozorištima (*Harman* u režiji Predraga Štrpca na maloj sceni Ateljea 212 i *Rugoba* u režiji Marije Krstić, scena Studio JDP). Drama *Paraziti* objavljena je 2003. (Beograd, CENPI) u prevodu Jelene Krstić.



**1993.**

*Vita sedi ispod stola.*

**HANA:** Slušaj.

**HAJDRUN:** Šta je bilo, Hana?

**HANA:** Ne želim da budem ovde.

**HAJDRUN:** Sad će kafa i kolači.

**HANA:** Svakog jutra kad se probudim, ja mislim da sam još u svojoj staroj sobi. Onda otvorim oči i uplašim se. Židovi u sobi ujutro izgledaju strašno plavi. I strašno je tiho, samo lišće šumi.

**HAJDRUN:** Da možda danas iznesemo dobar porcelan. Šta misliš ti, majko?

**VITA:** U podrumu je, sve je na sigurnom.

**HANA:** Protresem glavu da se razbudim, da sve dođe na svoje mesto i da ponovo budem kod kuće, ali moje stare sobe nema, i ja sam već budna i neću biti budnija koliko god da širim oči.

**HAJDRUN:** Hoćeš ti da izneseš dobar porcelan, Hana?

**HANA:** Da li ti mene slušaš?

**HAJDRUN:** Šta je bilo, dete?

**HANA:** Ne želim da budem ovde.

**HAJDRUN:** Ne dopada ti se?

**HANA:** Nije mi ovde mesto.

**HAJDRUN:** Šteta.

**HANA:** Nemoj stalno da govoriš šteta, mama.

**HAJDRUN:** Ali, ja mislim da je šteta.

**HANA:** To je kao da dižeš ruke od mene.

**HAJDRUN:** Šta da radim? Ja mislim da je šteta – tako lepa kuća, lepa soba, fini novi krevet, ali ti ne želiš da budeš ovde.

**HANA:** Šteta – kao da sam ja neko razočarenje. Mogla bi malo da se potrudiš oko mene, ali ti čak ne pitaš ni zašto.

**HAJDRUN:** Zato što te uzimam ozbiljno, zato što si odrasla. Neću da počinjem diskusiju.

**HANA:** Možda ja uopšte ne želim da me uzimaš tako ozbiljno. Možda još uopšte nisam toliko odrasla.

**HAJDRUN:** Najednom.

**HANA (Vita):** Je l' ti želiš da budeš ovde?

**VITA:** Gde?

**HANA:** U ovoj kući? U ovom gradu?





**HAJDRUN:** Baka je živela u ovoj kući, naravno da želi da bude ovde.

**VITA:** Gde? Gde želim da budem?

**HANA:** Zašto onda sedi ispod stola?

**HAJDRUN:** Majko? Zašto sediš ispod stola?

**HANA:** Ranije to nije radila.

**VITA:** Dete moje, šta još radiš napolju?

**HANA:** Tek otkako smo ovde.

**VITA:** Zar ne čuješ sirene? Toliko me plašiš.

**HANA:** To je zato što baku opet bombarduju.

**HAJDRUN:** Ne bombarduju nas, majko, naprotiv, sve je nanovo sagrađeno.

**VITA:** Ako siđem u podrum, cela kuća će se srušiti, tako mi je rekao.

**HANA:** Ne izgleda kao da želi da bude ovde.

**VITA:** Sirene.

## 1935.

**MICE:** Mi dotle možemo da časkamo. Nećete da sednete, gospodo Hajzing?

**VITA:** Ako smem.

**MICE:** Sve smete. Osećajte se kao kod kuće.

**VITA:** Još ne.

**MICE:** Neće to dugo trajati. Ugovor je gotov, vaš muž mora samo da potpiše, i onda sve ovo pripada vama. Imaćemo vremena taman za jednu kafu.

**VITA:** Onda ću uzeti jednu.

**MICE:** Uzećete jednu.

**VITA:** Jednu kafu.

**MICE:** Uzmite je. Obema rukama?

**VITA:** Kako, molim?

**MICE:** Vi to tako radite, uzimate stvari?

**VITA:** Bojim se da ne razumem. Šta ste rekli?

**MICE:** Ništa. Ovde imate kafu. Poslužite se.

## 1993.

**HAJDRUN:** Možda tvoj deda.

**HANA:** Ja nemam nikakav uzor, zašto sad treba da ga izmišljam, otići ću sutra tamo i reći ću: Ja nemam uzor. Kraj referata. Kao da svako mora da ima



uzor, a Silvija se stvarno pokazala, rekla je: Moj uzor je gospođa Debner. Nismo mogli čak ni da je ismejemo, toliko smo bili šokirani, i ona je onda rekla da je gospođa Debner dobra nastavnica, i pravedna, i vesela, i osim toga ima lepu frizuru, i sve to je totalno ozbiljno mislila. Ja nemam uzor. Ili ću da kažem, Silvija je moj uzor, zato što drži tako lepe referate.

**HAJDRUN:** Zašto ne tvoj deda?

**HANA:** On je muškarac, a osim toga, uopšte ga ne poznajem.

**HAJDRUN:** To nema veze.

**HANA:** Kako može da mi bude uzor kad ga ne poznajem?

**HAJDRUN:** Toliki ljudi imaju uzore koje ne poznaju. Recimo, Napoleona.

**HANA:** Ali, moj deda nije bio Napoleon. Napoleon stoji u svakom udžbeniku istorije, po njemu su nazivane ulice.

**HAJDRUN:** Ali, tvoj deda je uradio stvari na koje možeš da budeš ponosna, više nego Napoleon koji je vodio ratove.

**HANA:** Možda ja uopšte ne želim da budem ponosna.

**HAJDRUN:** Šteta. Tvoj deda je to zaslužio.

**HANA** (*sad drži referat*): U mojoj porodici se o tome u stvari ne govori, ali moj deda je spasao jednu jevrejsku porodicu. Švarcmanove. Švarcman je bio šef mog dede u veterinarskom institutu, sve dok u vreme nacizma nije morao da napusti svoj položaj. Moj deda je ostao uz njega i 1935. je finansirao njegovo bekstvo u inostranstvo. Švarcmanovi su preko Amsterdama emigrirali u Sjedinjene Američke Države. Gospođa Švarcman još živi u Njujorku, ona je čuvena galeristkinja koja prodaje i kupuje umetnička dela. Ona je proslavila delo Maksa Bekmana u Americi. Moj deda je za mene uzor zato što je ostao uz svoje prijatelje i zbog toga bio progonjen od nacista.

**HAJDRUN:** Lepo.

## 1993.

**HANA:** Tamo.

**HAJDRUN:** Gde?

**HANA:** Tamo, u bašti.

**HAJDRUN:** Ne vidi se prst pred okom.

**HANA:** Između stabala.

**VITA:** Mnogo brbljaš dok jedemo.

**HAJDRUN:** Dete, to nije ništa.



**HANA:** Ljuljaška, vidiš?

**HAJDRUN:** To je vetar.

**HANA:** Je l' vidiš kako se ljulja?

**VITA:** Kad brblja dok jede, ispadaju joj zubi iz usta.

**HAJDRUN:** Šta ispada i kome?

**VITA:** Ja? Nikome, ništa nisam rekla.

**HAJDRUN:** Opet si pričala o zubima.

**VITA:** Mice. Kad brblja dok jede, padaju joj na tanjir.

**HAJDRUN:** Sad se lepo smiri i jedi.

**VITA:** Da. Videla sam Mice na ulici. Bože, što je ostarila, starica, gura neka kolica ispred sebe, u njima nema ničega, tako je to, ništa ne preostaje, gura prazna kolica, izgleda kao neka luda, prazna dečja kolica, ili tako nešto, kao da vuče za sobom povodac, ali bez psa.

**HAJDRUN:** Čekaj, majko, pričvrstiću ti salvetu.

**VITA:** Sama ću, sama ću to. Nisam toliko stara.

**HANA:** Tamo, na travi.

**HAJDRUN:** Dete, jedi nešto, inače ćeš imati ogromne oči.

**VITA:** Ja zato više uopšte ne govorim dok jedem.

**HAJDRUN:** Ti govoriš bez prestanka.

**HANA:** To je možda tata.

**HAJDRUN:** Ko?

**HANA:** Možda se vraća.

**HAJDRUN:** Ne verujem da se tata šunja po bašti.

**HANA:** Možda ima lopatu i kopa rupu.

**HAJDRUN:** Dete, znam da ti nedostaje. A sigurno nedostaješ i ti njemu.

**HANA:** Zato se vratio.

**HAJDRUN:** Nije se vratio, a ako se vrati, zvoniće na vratima.

**HANA:** U bašti je.

**HAJDRUN:** Nikoga nema u bašti. Zato što nikog nismo pustili da uđe.

**HANA:** Neko je preskočio zid, zaljuljao ljuljašku i sad stoji između stabala.

**VITA:** Ti si suviše stara za ljuljašku.

**HAJDRUN:** Da pogledamo zid još jednom? Zaboravila si šiljke na vrhu zida? Kako da ih neko preskoči, a da se ne povredi?

**HANA:** Možda se jeste povredio. Možda je tata preskočio zid i sad povredjen puzi između stabala.



**HAJDRUN:** Neću više da čujem o tati.

**VITA:** Tvoj muž treba da sedi ovde za stolom i da pije kafu koju si ti skuvala.  
Kad bi imao samo mrvu odgovornosti – samo mrvu – ali nema, zato što je on jedan – jedan – ma – on je jedna svinja.

**HAJDRUN:** Nije svinja.

**HANA** (*Viti*): A gde je tvoj muž?

**HAJDRUN:** Samo više nije mogao sa mnom.

**VITA** (*Hani*): Šta kažeš, dušo?

**HANA:** Gde je tvoj muž. Ni on nije ovde, ili možda jeste? Je l' ni on nema ni mrvu? Je l' i on svinja?

**VITA** (*Hajdrun*): Šta ona priča?

**HAJDRUN:** Ništa.

(*Hani*) Smiri se sad.

**VITA:** Šta priča tvoje dete? Zar joj nisi dala nikakvo vaspitanje kad može ovako da priča?

**HAJDRUN** (*Hani*): Dobro znaš da je tvoj deda mrtav.

**HANA:** Ali, tata nije mrtav, tata nije svinja, samo što je ovo sad jedno teško vreme, i on će ići sa mnom u Španiju kad sve ovo pregrmimo, i ja ne smem da mislim da to ima veze sa mnom.

**HAJDRUN:** I nema veze s tobom, ima veze sa mnom.

**HANA:** Ima veze s kućom, tako je on rekao.

**VITA:** S kakvom kućom?

**HANA:** S kućom. S ovom kućom, ovde. On kaže da se mama udala za kuću i on neće – joj.

**HAJDRUN:** Šta je?

**HANA:** Tamo. Na prozoru.

**HAJDRUN:** Joj.

**HANA:** To nije tata.

**HAJDRUN:** Nije.

**VITA:** Šta?

**HANA:** Tamo, na prozoru.

**VITA:** Gde?

**HANA:** Tamo neko stoji.

**VITA:** Šta tu brbljate?

**HANA:** Samo pogledaj tamo. Eno tamo.

**VITA:** Joj.



**HAJDRUN:** Da.

**HANA:** Neka žena.

**ŠTEFANI:** Došla sam da vam smetam.

## 1935.

**MICE:** Na vrh zida smo stavili šiljke zbog bezbednosti.

**VITA:** Da.

**MICE:** Lepše bi bilo bez šiljaka.

**VITA:** Sigurno.

**MICE:** Ali, kroz baštu je kuća potpuno nezaštićena.

**VITA:** Da li je ikad nešto – neko –

**MICE:** Da li se nešto dogodilo?

**VITA:** Da li je neko ušao u –

**MICE:** Zimus, pre nego što su stavljeni šiljci. Dva mladića u uniformama. Ja sam vikala sa verande dok ih nije uhvatio strah. Prebacili su ruksake preko zida i polako iščezli u mraku.

**VITA:** A otkako postoje šiljci?

**MICE:** Ljudi bacaju otpatke preko zida, a prošle nedelje i jednu mrtvu mačku.

**VITA:** Znači, koristilo je?

**MICE:** Šta?

**VITA:** Šiljci. Da li su šiljci koristili?

**MICE:** Da, svakako. Ne. U krajnjoj liniji. Mi se sad iseljavamo. Vi se useljavate.

**VITA:** Ali, to nema –

**MICE:** Onda možete da sklonite šiljke.

**VITA:** Radije ne.

**MICE:** Vi ne morate da se plašite, vama ništa neće. Pa vi ste njihovi.

**VITA:** Mi nismo njihovi – mi ne – nismo mi –

**MICE:** Naravno da niste, uopšte nisam to htela da kažem. Biće vam lepo ovde, to je sve što sam htela da kažem.

**VITA:** Lepo.

**MICE:** A mi ćemo tada – mi ćemo tada već biti daleko. Ne morate uopšte da mislite – tada ćemo već biti daleko.

**VITA:** Da li će muškarci uskoro biti gotovi, tamo u sobi?

**MICE:** Hoćete li dotle još jednu kafu?



**1993.**

**ŠTEFANI:** Ja uopšte neću kafu, ja sam ovde da vam smetam.

**HAJDRUN:** Ko ste vi?

**VITA:** Šta ona ima protiv naše kafe?

**ŠTEFANI:** Vi me poznajete.

**HAJDRUN:** Ne.

**ŠTEFANI:** Ne mari. Neprijatna lica lako ispire iz pamćenja, a moje lice je za vas sigurno jako neprijatno.

**HAJDRUN:** Ne, ništa mi ne govori.

**ŠTEFANI:** Ja, recimo, nikad nisam zaboravila vaše lice. Za mene je vaše lice bilo prijatno. Ponudili ste mi onda čokoladu.

**VITA:** Možda bi ona radije vruću čokoladu?

*(Hajdruni)* 'Ajde, Hajdi, napravi joj kakao.

**HAJDRUN:** Ja sam vam ... čokoladu – ? Imate baš lepo lice, ali ni uz najbolju volju ne mogu –

**ŠTEFANI:** Onda sam bila mlađa.

**HAJDRUN:** Kad onda?

**ŠTEFANI (Hani):** Mlađa nego ti sada. Je l' još ideš na ljuljašku?

**HAJDRUN:** Kako to mislite – onda?

**ŠTEFANI:** Već si prestara za ljuljašku? Koliko imaš godina? Četrnaest? Petnaest?

**HANA:** Mislila sam od vas da je moj otac.

**ŠTEFANI:** Tvoja majka je bila trudna s tobom, jedva se popela uz stepenice, toliko si teška bila. Ja nemam dece.

**HANA:** Ja još mogu na ljuljašku, nisam mnogo teška.

**ŠTEFANI:** U kom smeru se ljuljaš? Prema šumi ili prema kući?

**HAJDRUN:** Ostavite dete na miru.

**ŠTEFANI:** Lepo je kad šuma tako šumori prema tebi?

**HAJDRUN:** Da li biste ipak rekli šta hoćete?

**ŠTEFANI:** Već sam rekla. Ja sam ovde da vam smetam.

**HAJDRUN:** U tome ste uspeli, sad možete opet da idete.

**ŠTEFANI:** Ali još vam nisam ni čestitala.

**HAJDRUN:** Na čemu?

**ŠTEFANI:** Na useljenju. Dopada vam se ovde?



**1935.**

**VITA:** Da. Naravno.

**MICE:** Naravno. Inače ne biste –

**VITA:** Ne, nalazim da je vaša kuća vrlo lepa.

**MICE:** I ja.

**VITA:** Naravno.

**MICE:** Uskoro će biti vaša.

**VITA:** Da.

**MICE:** Ako gospoda unutra budu mogla da se sporazumeju. Ne. Htela sam da kažem –

**VITA:** Najviše mi se sviđa bašta. Volim što ima drveća, i ta veranda. Koji su to žbunovi, je l' to rododendron?

**MICE:** A nameštaj?

**VITA:** Molim?

**MICE:** Ovde unutra. Nameštaj.

**VITA:** Da. Lep je. Moderan.

**MICE:** To je zato što mi ne volimo tamno i teško.

**VITA:** Lepo je.

**MICE:** Ali, naravno, vi odlučujete. Ako hoćete nameštaj od gotskog hrasta – kuća će biti vaša. Samo nalazim da karakter kuće –

**VITA:** Potpuno ste u pravu.

**MICE:** To je sve projektovano poslednjih godina.

**VITA:** Da. Vidi se. Da li je to –

**MICE:** Komoda.

**VITA:** Komoda.

**MICE:** Da.

**VITA:** Aha.

**MICE:** Hoćete li onda da izbacite sve to napolje?

**VITA:** Ne znam šta će moj muž –

**MICE:** Možete slobodno, mi ionako ne možemo da poneseemo stvari sa sobom.

**VITA:** Ne.

**MICE:** Naravno da ne. Samo par kofera.

**VITA:** Žao mi je –

**MICE:** Ne morate da se izvinjavate.

**VITA:** Uopšte se ne izvinjavam.



**MICE:** Samo sam htela da znam da li vam se dopada ovde, jer bi bila živa šteta da se mi iseljavamo, a vama se uopšte ne dopada.

## 1993.

**HAJDRUN:** Ne, naravno da mi se dopada.

**ŠTEFANI:** Jer bi, na kraju krajeva, bilo apsurdno da sam ja morala da se iselim, a vama se uopšte ne dopada.

**HAJDRUN:** Kako – kada ste vi morali i kuda — ?

**ŠTEFANI:** Jesi li ti ovde provela detinjstvo? Naravno da nisi.

**HANA:** Ja više nisam dete.

**ŠTEFANI:** Ali ipak još ideš na ljuljašku. Da li znaš ko je nju tamo obesio?

**HANA:** Ne, ljuljaška je već bila tu. Moj deda?

**ŠTEFANI:** Tvoj šta?

**HANA:** Rekla sam da ne znam.

**ŠTEFANI:** To je bio moj deda. Pozajmio je merdevine, otišao je jednog prepodneva, peške niz ulicu, vratio se popodne, s merdevinama na ramenu, cipele prašnjave i pantalone prašnjave sve do opasača, konopac je još onaj isti, nosio ga je kao mladić u planinu, taj konopac mu je više nego jedanput spasao život, ali za moju ljuljašku ga je prepolovio, prebacio je krajeve preko grane, visoko gore, sa merdevina, i ispod konopca je gurnuo komad starog peškira, da se ne istanji od trenja, a dole je uvezao čvorove ispod drvenog sedišta. U kom smeru se ljuljaš? Prema šumi ili prema kući?

**HANA:** Da li moram da odlučim?

**ŠTEFANI:** Prema šumi, druga deca uvek su htela da se ljuljaju prema šumi. Ja sam gledala prema kući. Moj deda stoji iza mene i hvata me pre nego što me ponovo odbaci, i onda letim uz fasadu, preko verande s velikim krilnim vratima, preko balkona nad zimskom baštom i preko krova s tamnim oknima i dimnjakom, a sasvim gore je nebo.

**VITA:** Zar vi niste prestari za ljuljanje?

**HAJDRUN:** Vi ste očigledno živeli ovde – ona je očigledno ranije živela ovde.

**ŠTEFANI:** Nekoliko trenutaka sam na nebu, leđima sam okrenuta ka zemlji, sedište se okreće i skoro da se izvrne, onda me tamna trava opet vuče dole, fasada zuji pored mene, u nosu mi je miris vrtoglavice, i tu je onda moj deda, stoji pored javora i već me je uhvatio.

**HAJDRUN:** Vi ste ranije živeli ovde.

**ŠTEFANI:** Da. Vi ste mi doneli čokoladu. Sa Zapada. Bili ste jako ljubazni, onda.





1978.

*Hajdrun je trudna.*

**HAJDRUN:** Hvala na kafi. Tebi smo doneli evo ovo.

**ŠTEFANI:** To je čokolada?

**HAJDRUN:** Jeste.

**ŠTEFANI:** Ali –

**HAJDRUN:** Slobodno je uzmi.

**ŠTEFANI:** Kako ste znali da ovde živi jedno dete?

**HAJDRUN:** Ponekad i odrasli rado jedu čokoladu.

**VITA:** A ni ti više nisi tako mala.

**ŠTEFANI:** Tako je. Ja sam već prilično velika. Sigurno želite sve da vidite.

**HAJDRUN:** U stvari, jedino baštu.

**ŠTEFANI:** Samo što ništa nije uređeno. Moj deka je bolestan.

**VITA:** Žao mi je.

**ŠTEFANI:** Pitaću ga. Već mu je sedamdeset godina. Sigurno će se radovati da sretno nekoga od pre.

*(Štefani ustaje i izlazi iz prostorije.)*

**HAJDRUN:** Htele smo samo baštu –

*(Štefani je napolju. Ništa.)*

**VITA:** Ja neću da razgovaram s njim.

**HAJDRUN:** Ipak je dobro što ga poznajemo.

**VITA:** Šta je dobro u tome? Ukrao je naše kokoške posle rata.

**HAJDRUN:** Tiše. Otad je prošlo više od dvadeset godina.

**VITA:** I stajao je iza zavese dok sam bila na terasi. Neću da ga vidim.

**HAJDRUN:** Njegova unuka je ljubazna.

**VITA:** Henrijeta i Adela.

**HAJDRUN:** Ko?

**VITA:** Kokoške. Peške sam ih donela iz Rupendorfa, od nakita koji Rusi nisu našli, a on ih je ukrao i poždrao.

**HAJDRUN:** Tiše. Ionako bi u međuvremenu završile u supi.

**VITA:** Kao vojnici kad padnu u ratu.

**HAJDRUN:** Otkud sad vojnici?

**VITA:** Zato što to nije nikakav argument, šta bi se u međuvremenu i ovako ionako dogodilo. I tvoj otac bi u međuvremenu možda takođe umro



prirodnom smrću, pa je opet loše što su ga Rusi ubili, a jedva da te je i upoznao. Nije stvar u tome da li smo na kraju završili u supi ili ne, nego koliko jaja pre toga izgledamo, jer to znači da smo imali život.

## 1945.

**VOLFGANG:** Oni to neće uraditi.

**VITA:** Svi kažu da hoće. Kad je toliko izbeglica u gradu.

**VOLFGANG:** Čerčil ima tetku koja živi gore na Vajsenhiršu.

**VITA:** Je l'?

**VOLFGANG:** Neće bombardovati sopstvenu tetku.

**VITA:** Ne misli on na svoju tetku. Albrehtovi su u Rupendorfu i kažu da imaju još mesta.

**VOLFGANG:** Toliko je loše?

**VITA:** Druge provocira to što smo mi toliko lepi. Grad blista, i zato mora da nestane.

**VOLFGANG:** Oni nas mrze. Oduvek.

**VITA:** Molim te. Znam da će se to desiti.

**VOLFGANG:** Onda je zaista bolje da odeš s Hajdrun na selo. Tamo će imati i više hrane.

**VITA:** A ti?

**VOLFGANG:** Šta sa mnom?

**VITA:** Ja treba da idem sama?

**VOLFGANG:** Izgledao bih sebi kao dezertar.

**VITA:** Kad sve prođe, vratićeš se.

**VOLFGANG:** Kuda, kad sve prođe? Kuće više nema, a u ruševinama su izbeglice. Neću da napustim svoje mesto – kuću, institut, kolege, životinje. Život ovde mora ići dalje.

**VITA:** A ako ne bude išao dalje?

**VOLFGANG:** Šta?

**VITA:** Nego stane? Ako se život ovde ugasi i prestane?

**VOLFGANG:** Onda će prestati. Onda su drugi bili životno sposobniji.

**VITA:** Kao da smo bakterije u Petrijevom staklencetu.

**VOLFGANG:** Ja shvatam da se ti, kao majka sa detetom, plašiš, ali ja kao muškarac imam obaveze koje leže sa one strane.

**VITA:** Uopšte ne zbog deteta. Zbog tebe se brinem.

**VOLFGANG:** Zbog mene?



**VITA:** Govoriš o kraju tako da ponekad mislim da se poigravaš time.  
**VOLFGANG:** Jer bi onda bila sama s detetom?  
**VITA:** Stalno dete, kao da nisam ništa drugo nego majka. Zaboravi dete, više nikad se ne bih radovala.  
**VOLFGANG:** To je lepo od tebe.  
**VITA:** Ne, glupo je. To je od mene glupo. Da se toliko držim jednog tvrdoglavog čoveka.  
**VOLFGANG:** A koga inače da se držiš?  
**VITA:** Onda ću ostati ovde, pa ako propadnemo, drugi su bili sposobniji za život od nas.

## 1953.

*Vita raspoređuje pisma na kartonu za cipele.*

**HAJDRUN:** Plačeš?  
**VITA:** Ne mogu da ih ponese. Ne sva.  
**HAJDRUN:** Očeva su?  
**VITA:** Inače će na granici znati da se nećemo vratiti.  
**HAJDRUN:** Smem da pogledam?  
**VITA:** Ljubavna pisma.  
**HAJDRUN:** Izvini.  
**VITA:** Ne. Samo čitaj. Lepa su. Treba i ti jednom da vidiš rukopis svog oca.  
**HAJDRUN:** Sada?  
**VITA:** Sutra više nećemo biti tu, a ja mogu da ponese dva ili tri.  
**HAJDRUN:** A ostala?  
**VITA:** Moram da ih uništim.  
**HAJDRUN:** Koja? Koja hoćeš da uništiš?  
*(Uzima jedno pismo iz kutije, gleda ga.)*  
**VITA:** Inače će ih pročitati kad budu razvaljivali sve ovo ovde.  
**HAJDRUN:** Piše kao ja. Kako ćeš da odlučiš?  
*(Uzima jedan štos pisama iz sanduka, između pisama ispada nešto malo. Uzima to.)*  
A ovo?  
**VITA:** Šta je to?  
*(Hajdrun joj pruža.)*  
**HAJDRUN:** Na tome je kukasti krst.



**VITA:** To je bilo unutra?  
**HAJDRUN:** Šta je to?  
**VITA:** Takve stvari su se kačile na kaput.  
**HAJDRUN:** Ko je kačio?  
**VITA:** Onaj ko je bio u partiji.  
**HAJDRUN:** Ali otac nije bio u partiji.  
**VITA:** Nije.  
**HAJDRUN:** Ili je otac bio u partiji?  
**VITA:** Nije.  
**HAJDRUN:** Otac ih je mrzeo. Gađali su ga kamenjem, on nije bio u partiji.  
**VITA:** Tačno. To i nije njegovo.  
**HAJDRUN:** Ali, šta će u njegovom sanduku?  
**VITA:** To nije njegov sanduk. To je moj sanduk. On mi je pisao pisma i ja sam ih sačuvala. U svom sanduku.  
**HAJDRUN:** Ne razumem.  
**VITA:** Značka pripada meni. Mislila sam da sam je zakopala u bašti kad se rat završio. Ne znam kako je stigla tu.  
**HAJDRUN:** Pripada tebi.  
**VITA:** Da.  
**HAJDRUN:** Ali ti nisi bila u partiji.  
**VITA:** Vidi. Nije bilo vreme da uvek možeš da uradiš ono što hoćeš.  
**HAJDRUN:** Mrzeli ste je, njega su gađali kamenjem.  
**VITA:** Ipak sam morala u partiju. Crna kosa, i moj oblik lica – u tramvaju su me pljuvali, hteli su da me izbace napolje.  
**HAJDRUN:** Izbacili su te?  
**VITA:** Imala sam značku. Mnogi su tako radili.  
**HAJDRUN:** Tvoje lice?  
**VITA:** Shvatam da te to zbunjuje, ali zašto bih te ja lagala? Dovoljno si odrasla.  
**HAJDRUN:** Ja nisam zbunjena.  
**VITA:** Zakopaćemo to u bašti.  
**HAJDRUN:** Zajedno s pismima?  
**VITA:** Ako hoćeš, iskopaćemo drugu rupu.  
**HAJDRUN:** Hoću.  
**VITA:** Ne moraš tako da me gledaš.  
**HAJDRUN:** Da je otac učestvovao u tome.



**VITA:** Tvoj otac nije bio nikakav junak, ali je uvek bio u otporu. Ne iz političkih razloga, nego iz principa. Kad bi neko nešto rekao, on je bio protiv, jer je uvek hteo da zna da li nešto stoji iza toga. Tako je, naravno, mnogo štošta nastradalo, ali i žaba nastrada kad uzmeš da joj prepariraš nerve, a on je bio upravo to, veterinar, čovek iz nauke.

## 1935.

**VOLFGANG:** Da li si srećna, Vita?

**VITA:** Sad smo tu.

**VOLFGANG:** Šta ćemo s tim groznim nameštajem?

**VITA:** Nije sve tako grozno, ostalo – prodajemo.

**VOLFGANG:** Kao da se useljavaš u nečiji život.

**VITA:** Zar nije bolje ovako? Ovde ionako nisu mogli da ostanu. Gledaj kako cveta rododendron.

**VOLFGANG:** On ništa ne primećuje.

**VITA:** A šta treba da primeti?

**VOLFGANG:** Ništa. To je bio samo trenutak.

**VITA:** Pošto si pitao –

**VOLFGANG:** Šta?

**VITA:** Da li sam srećna. Jesam. Oduvek sam htela da živim ovde, još otkad smo prvi put bili pozvani. Jedino, nisam verovala da će to ići.

**VOLFGANG:** Lepo.

**VITA:** Zašto tako gledaš?

**VOLFGANG:** Ovaj miris ovde.

**VITA:** Kakav miris?

**VOLFGANG:** Na jevrejsku kuću.

**VITA:** Otkud ti poznaješ jevrejsku kuću?

**VOLFGANG:** Ovo je jevrejska kuća.

**VITA:** Više nije. Evo, otvorićemo prozor.

**VOLFGANG:** Ako to pomogne.

## 1978.

*Hajdrun je trudna.*

**VITA:** Ovaj miris ovde.

**HAJDRUN:** Tiše.



**VITA:** I taj nameštaj. Depresivno.

**HAJDRUN:** Mogu da te čuju.

**VITA:** Pa? Ovo je moja kuća.

**HAJDRUN:** Nije. Ovi ljudi nemaju novaca.

**VITA:** Grozno, šta su napravili od ovoga. Koliko porodica sad živi ovde?

**HAJDRUN:** Tri, tako je ona rekla.

**VITA:** Kao u štali. Ovde mi je tvoj otac ujutro čitao novine. Ja još nisam bila potpuno odevena, i kad bi pogledao preko novina, ja bih mu uputila takav pogled da više nije mogao da čita.

**HAJDRUN:** Sad ti se sve to vraća kad stojiš ovde?

**VITA:** Ko bi to pomislio u ovom haosu, ali ja još svuda osećam tvoga oca. Silazi niz stepenice, naravno, prvo su vrata morala da se otvore, i veša svoj šešir – ali sad je tu to jezivo ogledalo. A ovo što su obesili na prozore. To treba da su zavese?

**HAJDRUN:** Ja se ničega ne sećam.

**VITA:** Šta?

**HAJDRUN:** Kad ne bih to znala, uopšte ne bih primetila da je ovo bila naša kuća, možda jedino bašta, ali i ona se smanjila.

**VITA:** To je naša kuća, ispod sve te buđi i starudije, poznajem svaki kamen.

## 1953.

**VITA:** Šta radiš tu?

**HAJDRUN:** Umotavam kamen.

**VITA:** Gledaj. Imaš samo taj mali ruksak. Stvarno hoćeš da vučeš jedan kamen tamo preko?

**HAJDRUN:** Da li treba da ga ostavim ovde?

**VITA:** Misliš da oni na Zapadu nemaju kamenje?

**HAJDRUN:** Nemaju ovaj.

**VITA:** Ako ovi na granici uzmu da pretražuju tvoj ruksak, i naiđu na neki kamen, onda moraju da počnu s pitanjima, zašto taj kamen, šta će ti on, da li treba da bude bačen na nekog, kad imaš kamen u ruksaku –

**HAJDRUN:** Reći ću da taj kamen donosi sreću.

**VITA:** Zato što ti treba sreća sad kad bežiš na Zapad?

**HAJDRUN:** –

**VITA:** Kažem samo ono što će oni da kažu. I uz to, taj kamen nam nije doneo sreću.



**HAJDRUN:** Znam, ali sama si rekla, to je poseban kamen pošto su njime gađali oca, rekla si, kamen je spomenik ocu, jer on je platio Jevrejima bekstvo, mali spomenik da treba imati hrabrosti, i da je otac imao hrabrosti, i da to nikad ne smemo da zaboravimo.

**VITA:** Tačno. Mi to ne zaboravljamo, nikada nećemo zaboraviti, s kamenom ili bez njega.

**HAJDRUN:** Pa, je l' da ga ostavim ovde?

*(Vita klimne.)*

**HAJDRUN:** A onda?

**VITA:** Gledaj. Iskopaćemo rupu u bašti i zakopaćemo ga. Sahranićemo kamen.

**HAJDRUN:** Onda će on nestati.

**VITA:** Neće. Ležaće tamo i nas dve ćemo znati da on leži tamo. I jednog dana će ga možda neko opet izvući na svetlost dana.

## 1935.

*Prozor zazveči.*

**VOLFGANG:** Sada ću nešto reći.

**VITA:** Nećeš.

**VOLFGANG:** Nešto ću reći. Razbijaju jedan prozor za drugim.

**VITA:** Zapaliće nam kuću.

**VOLFGANG** (*viče*): Ovo je pogrešna kuća! Razbijate pogrešne prozore. Ostavite nas na miru, mi nismo ništa učinili!

## 1993.

**HAJDRUN:** Zašto niste zvonili na vratima. Jednostavnije je.

**ŠTEFANI:** Ne, nije jednostavno. Toliko ste lepo mirisali onda, na parfem. Nisam uopšte znala za to.

**HAJDRUN:** Rado ću vam pomoći, ali vi ste nas mnogo uplašili.

**ŠTEFANI:** Je l' da. Neka prilika, tamo iza prozora. Htela sam da vidim kako živite ovde. Tako, s kafom, napolju rano pada zimsko veče, ali još nema snega, priroda se po hladnom vremenu skuplja u sebe, ali unutra se pali svetlo iznad stola i pije se kafa u zrnju.

**VITA:** Šta hoće ona?

**HAJDRUN:** Šta želite?

**HANA:** Hoće da smeta.



**ŠTEFANI:** Sleduje mi još petnaest tabli čokolade od vas.

**VITA:** Fantazira.

**ŠTEFANI:** Petnaest tabli zapadne čokolade.

**VITA (Hani):** Idi, dušo, zovi policiju.

**ŠTEFANI:** Hoću da mi vratite moj život.

**HAJDRUN:** Mi ga nemamo.

**ŠTEFANI:** I to, u čokoladi.

**VITA (Hani):** Trči, dete.

**ŠTEFANI:** Da li znate gde ste sada?

**HAJDRUN:** Ja sam u svojoj kući.

**ŠTEFANI:** Vi ste u kući mog dede. On je sada mrtav.

**HAJDRUN:** To mi je žao, ali kuća je uprkos tome –

**ŠTEFANI:** Ne, umro je, zato što je morao da izide odavde. Zato što ste vi smatrali da kuća odjednom pripada vama. Gde ste to bili, poslednjih četrdeset godina?

**VITA:** Umro je, je li?

**ŠTEFANI:** Da, više nije znao gde je, četiri meseca, onda je umro, tako stare ljude nije više moguće presaditi, oni uginu. Moj deda je noću udario u zidove, piškio je u ormar, padao je niz stepenice i ispružio ruku kroz zatvoren prozor. I onda je prestao da govori, prestao da jede, samo je još sedeo na stolici i gledao u svoje prste koji su se pokretali kao neka grupa ljudi.

**VITA:** Bilo mu je preko osamdeset, u tom dobu se čovek već polako gubi i umire.

**ŠTEFANI:** A, tako? Onda i vi možete polako da umrete?

**VITA:** Naravno. To i imam u planu.

**ŠTEFANI:** Neću se više pomeriti odavde.

## 1978.

*Hajdrun je trudna.*

**HAJDRUN:** Zašto Hajdrun?

**VITA:** Molim?

**HAJDRUN:** Zašto ste me nazvali Hajdrun?

**VITA:** Niko živ te ne zove Hajdrun. Svi kažu Hajdi.

**HAJDRUN:** Ali, u pasošu stoji Hajdrun. Zato što ste me tako nazvali. Kako ste samo došli na to?





**VITA:** Ne sviđa ti se tvoje ime?

**HAJDRUN:** Ne.

**VITA:** Šteta.

**HAJDRUN:** Hajdrun. Podseća na plave kikice i narodnu nošnju.

**VITA:** To si i nosila, i slatko je izgledalo, to su svi govorili, onda.

**HAJDRUN:** Stalno mislim, kad sada ja dobijem dete, i njemu treba nadenuti ime – to određuje toliko toga. Ako kažem, ovo je Petra, onda će to biti Petra, i to je nešto drugo nego da kažem to je Beatrisa.

**VITA:** Može se reći i Beata.

**HAJDRUN:** Zašto ste hteli da budem Hajdrun?

**VITA:** Ne vidim ništa pogrešno u tome. Postala si jedna dobra Hajdrun.

**HAJDRUN:** Jeste li znali da je to ime jedne koze? Mitske koze koja daje mleko?

**VITA:** Kakve koze?

**HAJDRUN:** Nordijske koze čije mleko daje besmrtnost zato što je brstila pra-jasen. Jeste li to imali u pameti, neku takvu nordijsku ženku s plavim kikama, koja brsti lišće i daje dobro mleko?

**VITA:** Ti se sad uzbuđuješ? Zašto se odjednom toliko uzbuđuješ?

**HAJDRUN:** Zato što ne razumem to, sve to s runama i to nordijsko. To se uopšte ne uklapa.

**VITA:** Ja sam jedino mislila, Hajdi. Imala sam prijateljicu koja se zvala Hajdi.

**HAJDRUN:** I?

**VITA:** Jedna zgodna, hrabra žena. I takva, mislila sam, treba jednom da bude moja ćerka. Lepo ime, mislila sam.

**HAJDRUN:** Zašto me onda niste nazvali Hajdi?

**VITA:** Zato što je to dečje ime, a mi smo se nadali da ćeš ti jednom porasti, i onda treba da imaš celo ime, kao čovek.

**HAJDRUN:** Hajdrun. Čovek Hajdrun. Zgodno i hrabro. Šta je to hrabro ona uradila, ta Hajdi?

**VITA:** Hajdi?

**HAJDRUN:** Da, ta tvoja Hajdi. Kako je to bila hrabra?

**VITA:** Prosto se nije plašila.

**HAJDRUN:** Čega?

**VITA:** Otkud znam.

**HAJDRUN:** Nacista?

**VITA:** Uopšte. I nacista, da.



**HAJDRUN:** Šta je radila s nacistima?

**VITA:** Ne znam više.

**HAJDRUN:** Kad je bila tako hrabra, šta je uradila?

**VITA:** Ne mogu da se setim, davno je bilo.

**HAJDRUN:** Nešto sigurno znaš, ako te se toliko dojmila, ta Hajdi.

**VITA:** Jednom su u njenoj bašti stajala dva mladića u uniformi.

**HAJDRUN:** Esesovci.

**VITA:** Ili hitlerjugend, i ona je onda izišla na terasu i vikala, vikala je dok nisu preskočili ogradu i pobjegli, tako je energična bila, kao žena.

**HAJDRUN:** I po njoj ste me nazvali?

**VITA:** Zato što smo želeli da imaš nešto od njene snage.

**HAJDRUN:** Hajdi. Ali, ja imam veliki strah. Stalno se vraća.

**VITA:** A kako ćeš ti nazvati svoje dete? Petra ili – šta je bilo ono drugo?

**HAJDRUN:** Danijel, ako bude dečak. Ili Hana, ako bude devojčica. Hana znači ljupkost. Nikakva koza, nadam se.

## 1935.

**VITA:** Možete da mi verujete da okolnosti pod kojima –

**MICE:** Da? Mogu da verujem?

**VITA:** Da ja sve to uopšte ne odobravam.

**MICE:** Šta ne odobravate?

**VITA:** Samo hoću da kažem da saosećam s vama.

**MICE:** Sa mnom?

**VITA:** Da.

**MICE:** Vi znate kako se ja osećam?

**VITA:** Mogu da zamislim.

**MICE:** Zato što osećanje ne igra u tome nikakvu ulogu, nije osećanje problem.  
Zato je i svejedno šta vi zamišljate.

**VITA:** Nije do nas –

**MICE:** A ko vas tera?

**VITA:** Pa i vama koristi. Gde biste inače našli novac?

**MICE:** Ali ja ne želim da idem odavde.

**VITA:** Ne, znam to.

**MICE:** Tačno. Dva kofera. Ništa više.



**1978.**

*Hajdrun je trudna.*

**ŠTEFANI:** Moj deka neće da se vidi s vama.

**HAJDRUN:** Aha.

**ŠTEFANI:** Ne razumem to, mislim da je pometen.

**VITA:** Šta je rekao?

**ŠTEFANI:** Rekao je da ste ovde zbog kokošaka.

**VITA:** Kokoške.

**ŠTEFANI:** Da. Nemam pojma šta je time mislio.

**HAJDRUN:** Nismo ovde zbog kokošaka, samo bih volela da još jednom vidim baštu.

**ŠTEFANI:** Deku kaže ne.

**HAJDRUN:** Ne?

**ŠTEFANI:** Rekao je da vam pokažem vrata, zato što ste došli samo zbog kokošaka, ali ja ne znam kako da vam pokažem vrata.

**VITA:** Idemo sad. Dosta je.

**HAJDRUN:** Ne.

**ŠTEFANI:** Ne znam ni kakve su to kokoške.

**HAJDRUN:** Gledaj. Mi ne želimo ništa loše. Mi smo živeli ovde. Ja ću dobiti dete. Doputovale smo ovamo. Ne želim da vidim ništa drugo. Samo baštu. On ne mora ni da primeti.

**ŠTEFANI:** Treba da ga slažem.

**HAJDRUN:** Ne. Samo da mu ne kažeš da sam bila u bašti.

**ŠTEFANI:** Zato što ja ne želim da ga lažem. Pitaće.

**HAJDRUN:** Poslaću ti čokoladu. Svake godine. Za tvoj rođendan.

**ŠTEFANI:** Ovakvu?

**HAJDRUN:** Da. I još bolju.

**ŠTEFANI:** Čokoladu.

**1945.**

*Volfgang sedi pijan pod stolom.*

**VITA:** Ja idem sa Hajdrun u podrum.

**VOLFGANG:** Ako ja sidem u podrum, cela kuća će se srušiti.

**VITA:** Srušiće se u svakom slučaju. Grad već gori.



**VOLFGANG:** A ti se sakrivaš u podrumu kao neka buva. Šta ćeš jednom da pričaš ćerki?

**VITA:** Budi srećan ako još bude živa, i ako bude imala majku koja još može da joj priča, jer oca tada više neće imati.

**VOLFGANG:** Buva.

**VITA:** Možda ću joj pričati to – kako je njen otac pijan čekao pod stolom da ga sopstvena kuća ubije i ni na trenutak nije mislio na svoje dete.

**VOLFGANG:** Jednom ćeš izaći iz svog podruma, iz ruševina, a bombe su sve odnele, čitav naš život.

**VITA:** Moj život nije napolju, moj život je tu gde sam.

**VOLFGANG:** Život buve u podrumu. Neću više da se saginjem sad kad je svemu kraj, istrajaću.

**VITA:** Nije svemu kraj.

*(Svetlo se gasi.)*

Struja.

**VOLFGANG:** Evo ga, počinje kraj. Sad možemo da otvorimo prozor i da gledamo kako grad gori. Dođi.

**VITA:** Pod sto?

**VOLFGANG:** Dođi. Inače će ti malter pasti na glavu.

## 1993.

**HAJDRUN:** Vidite li ovo?

**ŠTEFANI:** Šta?

**HAJDRUN:** Pogledajte porcelan. Roditelji moje majke živeli su kod Velike bašte, gde u noći bombardovanja nije ostalo ništa, uspeli su da stignu još do Južne aleje, do parka, i onda ih je dim ugušio. Kuća je izgorela sve do podruma. Ali, posle nekoliko dana, kad su se ruševine ohladile, moja majka je otišla onamo s taljigama i iskopala je porcelan iz podruma, golim rukama.

*(Viti)* Tako je bilo, je l' da?

**VITA:** Golim rukama.

**HAJDRUN:** Vidite li to?

**ŠTEFANI:** Šta?

**HAJDRUN:** Prljavština koja ne može da se opere, fini šljunak, koji se upekao zato što se glazura istopila na vrelini požarnih bombi i upila šut. Jedete



svoj kolač iz porcelana iznetog iz uništene kuće mojih bake i deke. Da li sad razumete? Golim rukama. Razumete li sada da je nama mesto ovde?

**ŠTEFANI:** Zbog porcelana? Ja uopšte neću kolač, hoću čokoladu. Petnaest tabli.

## 1935.

*Wolfgang uzima kamen.*

**VOLFGANG:** Zašto se on još vuče ovuda?

**VITA:** Mislila sam da ga ponese u policiju –

**VOLFGANG:** Nećemo ići u policiju. Ići ćemo staklaru.

**VITA:** Zar nećeš ništa da učiniš?

**VOLFGANG:** Dokle god budem imao novaca da sebi priuštim novo staklo.

**VITA:** Ali kad nam razbijaju prozore.

**VOLFGANG:** Vidiš? Razbijaju nam prozore, a nismo još ništa učinili. Šta misliš da će raditi ako odemo u policiju – a ni advokata nećemo naći. Neću da tražim đavola. Nije trebalo ni da se useljavamo ovde, u jevrejsku kuću.

**VITA:** Ali Jevreji su otišli. Oni napolju treba samo to da shvate.

**VOLFGANG:** Jednoga dana će možda shvatiti. A dotle, budi tako dobra i skloni taj kamen.

**VITA:** Uzeću ga kao pritiskač, za pisma na mom sekreteru.

## 1978.

*Hajdrun je trudna.*

**ŠTEFANI:** Šta još radi tamo napolju?

**VITA:** Ne znam zaista.

**ŠTEFANI:** A počela je i kiša.

**VITA:** Ona voli da šeta po kiši.

**ŠTEFANI:** Uopšte ne šeta.

**VITA (zove):** Hajdi? Hajdi, uđi u kuću.

**ŠTEFANI:** Prehladiće se, a čeka dete.

**VITA:** Neće se prehladiti, samo ima bube. (zove) Hajdrun. Šta radiš tamo?

**ŠTEFANI:** Kleči u žbunju.

**VITA (viče):** Ostavi se gluposti.

(Štefani) Znam šta radi.

**ŠTEFANI:** Šta?



**VITA** (*viče*): Prestani da kopaš. Ništa više nećeš naći.

**ŠTEFANI**: Ona kopa?

**VITA**: Da. Kopa.

**ŠTEFANI**: Oko našeg rododendrona?

**VITA**: Kad je bila dete, nešto je tu zakopala.

**ŠTEFANI**: U našem žbunju?

**VITA**: Gledaj. Kako kopa.

**ŠTEFANI**: Dobro se skvasila. (*Zove*) Udite unutra, bićete skroz mokri.

**VITA**: Nemoj da vičeš. Utuvila je to sebi u glavu.

**ŠTEFANI**: Kao pas kad iskopava kost.

*(Hajdrun stavlja kamen na sto.)*

**HAJDRUN**: Je l' taj?

**ŠTEFANI**: Rekli ste da hoćete samo da stojite u bašti.

**HAJDRUN**: Je l' taj, ili nije?

**VITA**: Otkud znam.

**HAJDRUN**: Kamen kao oni pred kućom, u trotoaru.

**VITA**: Da, što da ne. Onda je to taj.

**ŠTEFANI**: Sad ste razneli blato svuda po travi.

**HAJDRUN**: Dođi, idemo.

**ŠTEFANI**: Čekajte, doneću peškir.

**HAJDRUN**: Samo da odemo odavde.

**VITA**: Da.

**ŠTEFANI**: Ali – nisam vam još rekla ni kad mi je rođendan.

## 1935.

*Jedno okno zazveči.*

**VOLFGANG** (*skoči i viče*): Mi nismo Jevreji. Oni više ne žive ovde. Mi smo pristojni Nemci. Ovo je pogrešna kuća. Mi nismo Jevreji.

## 1935.

*Ništa.*

**MICE**: I sad više nemamo o čemu da pričamo.

**VITA**: Izvinite. Samo sam se trenutno izgubila u mislima.

**MICE**: Kakvim mislima?



**VITA:** Ništa.

**MICE:** Gledali ste u baštu.

**VITA:** Nisam mislila na baštu.

**MICE:** Zamišljali ste kako primete goste na verandi i s čašama u rukama silazite na travu.

**VITA:** Ne.

**MICE:** Jer to se može. Preko tri veoma niska stepenika. Žao mi je. Danas nisam dobra domaćica.

**VITA:** Uopšte ne.

**MICE:** Molim?

**VITA:** Mislila sam kako niste u pravu, naravno da ste dobra domaćica.

**MICE:** Inače umem da vodim razgovor.

**VITA:** Sigurno.

**MICE:** Samo suviše dugo traje to unutra.

**VITA:** Da, zaista veoma dugo, zar ne?

**MICE:** Da, veoma dugo.

(*Ništa.*)

Opet.

**VITA:** Šta?

**MICE:** To ćutanje. Kao šamar.

**VITA:** Meni ne smeta.

**MICE:** Šta mislite, da li i oni unutra ćute?

**VITA:** Ne znam –

**MICE:** Što duže traje to unutra – ja naime ne verujem da oni ćute.

**VITA:** Ne?

**MICE:** Ne. Sve je zapravo odavno sredeno, vaš muž treba samo da potpiše – tri minuta, najviše pet. Ali, sad je to već čitav sat, a to znači da vaš muž nije prosto stavio potpis – razumete, oni sad unutra pregovaraju.

**VITA:** Ali, zar to nije normalno?

**MICE:** Vaš muž tamo unutra razgovara s mojim mužem o naprslinama na fasadi i o razmaknutom parketu i kaže da neće da plati cenu, jer on zna da moj muž na kraju mora da pristane na sve. Mi se iseljavamo, vi se useljavate.

**VITA:** Ja ništa od toga ne razumem.

**MICE:** Ne? A pri tom to nije teško razumeti. Vaš muž spušta cenu. Zašto da plaća sav nameštaj, kad ga ionako ne želi.

**VITA:** A da li treba? Mislite li da je to pravedno?



**MICE:** Da li svirate klavir?

**VITA:** Već ste me to pitali.

**MICE:** Možda biste želeli da vam nešto odsviram kad već plaćate za klavir koji vam uopšte nije potreban.

## 1993.

**HANA:** Neću da ostanem ovde.

**HAJDRUN:** A kuda ćeš?

**HANA:** Nikog ovde ne poznajem. U školi mi se smeju kad govorim. Idem u Ameriku.

**HAJDRUN:** Da nisi premlada za to?

**HANA:** Ne govorim o trajnom odlasku. Samo godinu dana, kao što đaci rade.

**HAJDRUN:** Ali, tek smo stigli ovamo.

**HANA:** Tata kaže da je to dobra ideja i da će on da mi plati.

**HAJDRUN:** Ali, tamo nikoga ne poznaješ.

**HANA:** Poznajem. Hoću da upoznam porodicu koju je deda spasao. U Njujorku, gospođu Švarcman.

**HAJDRUN:** Švarcman, da, ali šta hoćeš od njih?

**HANA:** Mislila sam da mi imamo nešto zajedničko.

**HAJDRUN:** Pa i imamo.

**HANA:** Ali, ja to ovde ne primećujem. Niko to ne zna. U školi urezuju kukaste krstove u klupe i niko ne zna ko sam ja. Mislila sam, kad odem tamo, kad joj pružim ruku kad mi gospođa Švarcman otvori vrata, da ću se bolje osećati.

**HAJDRUN:** Možemo i ovde da napravimo da ti bude prijatno. Možemo da idemo u planine. Možeš da počneš da učiš klavir. Onda ćeš upoznati i drugu decu.

**HANA:** Ne trebaju mi druga deca. Ti nećeš da ja odem zato što ćeš onda ostati sama sa svojom majkom. Ali, ni ja neću da ostanem ovde sama sa svojom majkom.

## 1993.

*Vita ima nevestinski veo i pretura po jednom sanduku.*

**HAJDRUN:** Draga Vita. Danas slavimo tvoje venčanje sa Volfgangom.

**VITA:** Dobro je što si to rekla. Već sam se pitala zašto imam na glavi tu belu stvar.





**HAJDRUN:** Upoznali ste se u Akademskom sportskom društvu –

**VITA:** Znam gde smo se upoznali.

**HAJDRUN:** Gde se otac brinuo o tvom konju. Ti si morala biti veoma plahovita jahačica.

**HANA:** To pričaš svake godine.

**HAJDRUN:** Tvoj konj je tražio toliko nege da ste imali mnogo časova na raspolaganju da se zbližite.

**VITA:** Mmm.

**HAJDRUN:** Majko?

**VITA:** Molim?

**HAJDRUN:** Ovo je govor, a ti sve vreme preturaš po sanduku.

**VITA:** Tražim orden.

**HAJDRUN:** Kakav orden?

**VITA:** Moj orden, dobila sam ga za brigu o ratnim grobovima.

**HANA:** Njen državni orden za zasluge. Celo jutro ga traži.

**VITA:** Pa moram da nosim orden kad je Volfgang u pitanju. Taj lepi orden zajedno s velom.

**HAJDRUN:** Šta, nema ga?

**VITA:** Jesam li ja pakovala stvari ili ti? Ne mogu da ga nađem. Zaboravljen je, ili ukraden.

**HAJDRUN:** A u tvom nakitu?

**VITA:** Tamo smo sve pretražili.

**HAJDRUN:** Među tvojim papirima, među pismima?

**VITA:** Među pismima?

**HAJDRUN:** Negde među tvojim papirima.

**VITA:** Pisma. Čekajte.

*(Ustaje.)*

**HAJDRUN:** Šta je?

**VITA:** Čekajte. Sad znam.

*(Ide u pravcu bašte.)*

**HAJDRUN:** Kuda ćeš?

**VITA:** U bašti je.

**HANA:** Orden za zasluge? (*Hajdrun.*) Kako to ona misli?

**HAJDRUN:** Nemam pojma. (*Viti.*) Ostani ovde, zaboga.



**VITA:** Zakopala sam ga. Tu u bašti sam ga zakopala. Ne sećaš se više? Zajedno smo ga zakopale.

*(Počinje da kopa.)*

**HANA** (*Hajdruni*): Orden za zasluge ste zakopale u bašti?

**VITA:** Kod rododendrona. Tu kod žbunja. Lepi orden.

**HAJDRUN:** Ne. Ne, pobrkala si.

**HANA:** Šta?

**HAJDRUN:** Prestani da kopaš, majko, to nije bio krst za zasluge.

**HANA:** Šta ona misli?

**HAJDRUN:** Nemam pojma. (*Viti.*) Prestani, majko, samo se prljaš.

**VITA:** Ovde sam ga zakopala. Pomozi mi.

**HAJDRUN** (*Viti*): Lepi šlajer.

**HANA:** Da je uvedem unutra?

**HAJDRUN:** Utuvila je to sebi u glavu.

**HANA:** Šta li samo hoće?

**HAJDRUN:** Ništa tu neće naći. Hajde da mi nazdravimo. Evo i tebi jedan gutljaj. Nazdravlje.

**HANA:** Aha. Nazdravlje.

## 1945/1953.

*Vita uzima jedno pismo iz kutije i čita.*

**VOLFGANG:** Firer je mrtav i Nemačka je na kolenima. Sada je svemu kraj. Hteo sam to zapravo da uradim u svojoj radnoj sobi, na mestu gde sam nosio odgovornost rukovodioca Instituta. Mogao je to biti herojski gest i njime bih skinuo teret sa tebe, draga Vita. Ali, pošto je moja kancelarija izgorela zajedno sa svim ostalim, moram to da učinim kod kuće. Slama mi srce, draga moja, što ćeš me tako naći. Ali, toga te ne mogu pošteđeti. Ni inače nismo ničega pošteđeni. Reci našoj maloj kćeri, kad jednom bude dovoljno stara, da sam umro kao istinski Nemač. Možda će joj to dati hrabrosti. Napustiti vas dve, to je za mene najbolnija misao. Ali takva je sudbina u ratu, da muškarci ginu, a žene ostaju za njima. To je sad i vaša sudbina, da ne mogu da vas povedem sa sobom. Nosite je s ponosnim dostojanstvom i sa svešću –

**VITA:** “I sa svešću” je precrtano.

**VOLFGANG:** Nosite je s ponosnim dostojanstvom, kao što i ja kao nemački oficir ovim poslednjim činom stičem svoje dostojanstvo.

**VITA:** “Kao nemački oficir” je precrtano.



**VOLFGANG:** Bog blagoslovio –

**VITA:** “Bog blagoslovio” je takođe precrtano.

**VOLFGANG:** Hajl Hitler.

*(Ništa. Vita gleda u pismo, a onda ga polako cepa.)*

## 1953.

**HAJDRUN:** Svi su rekli da su im očevi poginuli u Rusiji, ili na zapadnom frontu, ili da su nestali, i takve stvari, pa sam i ja morala nešto da kažem. Rekla sam, u Rusiji, ali ja to uopšte ne znam.

**VITA:** Ne, on nije bio u ratu. Konji su bili važni za rat, zato veterinare nisu slali na front. Ne ako su rukovodili institutima važnim za vojsku.

**HAJDRUN:** Zašto je onda umro? Ili uopšte nije umro?

**VITA:** Jeste. Kad su Rusi umarširali, stajao je gore na prozoru.

**HAJDRUN:** Da bi klicao.

**VITA:** Šta?

**HAJDRUN:** Da bi klicao Rusima.

**VITA:** Rusima?

**HAJDRUN:** Zato što su oslobodili grad. Oslobodili Nemačku od nacista.

**VITA:** Tako je. Svi su stajali na prozorima. Ja sam isturila beli peškiri, i on je još rekao, pusti tu pocepanu krpu, uzmi neku lepu maramu.

**HAJDRUN:** Da bi pokazala poštovanje prema Crvenoj armiji.

**VITA:** I onda oni prolaze dole ulicom, a mi smo samo gledali ima li Mongola, jer je svako znao da su Mongoli strahota, a oni su stalno podizali puške uvis i pucali u vazduh od radosti, i tvoj otac je odjednom klonuo napred i krv mu je potekla preko bele marame, metak ga je pogodio u glavu. Metak nekog Rusa koji uopšte nije pogledao uvis, i koji ga je ubio pucajući od radosti, baš kad je rat završen.

## 1993.

**HAJDRUN:** I zato ne treba da mislite da ste vi pod socijalizmom jedini patili. Mi smo platili svoju cenu.

**ŠTEFANI:** Nisam to znala, ali kakva je veza –

**HAJDRUN** (*prekida je*): Zato što čovek to ne ispisuje na marami i ne istura tu maramu kroz prozor.

**HANA:** I to je tragično, da on baš u trenutku kada je zapravo sve prošlo – i to pucnjem od radosti. I to što je Rus pogodio sasvim pogrešnog, jer on je bio na njihovoj strani, potpuno je pogrešno što je morao da umre.



**HAJDRUN:** Pusti, Hana, ja ću se pobrinuti za to. (*Obraća se Štefani.*) Vi hoćete da razgovarate o kući?

**ŠTEFANI:** O kući, da.

**HAJDRUN:** Sa fasade otpada malter.

**ŠTEFANI:** Mi nismo imali dovoljno novca da bismo vam ostavili sveže obnovljenu fasadu, žao mi je. Ali, vi ste bogati, vi možete da platite za obnovu fasade.

**HAJDRUN:** Nije u tome stvar.

**ŠTEFANI:** I za kuću je, naravno, bolje, ako ste to mislili, još nekoliko godina i uopšte ne bi moralo da se čeka da se sistem sruši, cela zemlja bi se srušila, doslovno, zgrade, pale bi jedna za drugom, nepopravljivo, ako ste to hteli da kažete.

**HAJDRUN:** Malter. Ako sperete boju sa fasade, ili ako samo rukom nekoliko puta čvrsto predete preko nje, kad je sve mokro od kiše, ostaju vam na ruci crveni komadići. Crveni. Šta mislite, da li je kuća nekada bila ofarbana u crveno?

**ŠTEFANI:** Kuća je uvek bila bela.

**HAJDRUN:** Baš tako. A ipak, to crveno. Ne lažem vas. Naravno da je kuća uvek bila bela. Ali u tridesetim godinama su došli ljudi, s bojom i četkama, i prešli preko fasade crvenom bojom. Da li ste znali za to?

**ŠTEFANI:** Kakvi ljudi?

**HAJDRUN:** Moj otac je finansirao jednu jevrejsku porodicu, finansirao je njihovo bekstvo, dao im je novac da emigriraju, i zato su mu celu fasadu unakaradili psovka. Najpre je preko toga neprestano prelazio belim, ali je na kraju to što je ispisano nosio s ponosom, kao orden. Niste to znali, ili jeste?

**ŠTEFANI:** Ne.

**HAJDRUN:** A ovo –

*(Hajdrun stavlja kamen na sto.)*

To što čovek ne više glasno ne znači da nešto krije. To nije običan kamen.

**ŠTEFANI:** Kamen za pločnike.

**HAJDRUN:** Tim kamenom su gadali mog oca zato što je dao novac jevrejskoj porodici. Skoro su ga ubili. Ali, on se sagnuo i uzeo je kamen i stavio ga u džep. I sad taj kamen leži ovde na stolu.

**ŠTEFANI:** Njega ste iskopali iz moje bašte. To je on? Iz mog rododendrona.

**HAJDRUN:** Evo šta sam htela da kažem: to nije vaša bašta. Nikada nije bila. To je bašta moga oca, on je ovde vodio usamljenu bitku, ti šiljci na baštenskom zidu, on ih je stavio da bi zaštitio porodicu od nacista, podneo je poniženja i opasnost, ali nisu mogli da ga slome, morao je da



pusti da ga gađaju kamenjem i na kraju je pogođen gore, u sobi koja je verovatno nekoliko godina bila vaša dečja soba. Nije bilo mnogo ljudi kao što je moj otac, ljudi koji su dokazali da je otpor moguć, ljudi koji su zbog drugih stavili svoj život na kocku, ali moj otac je bio takav jedan izuzetak, a ipak niko ne zna njegovu priču. Vi – vi ste ovde živeli neko vreme, u njegovoj kući, dobro, niste nam platili ni pfenig za kiriju, svih tih godina otkako smo napustili zemlju, i mi se nikad nismo žalili. Ali, sad stojite u njegovoj bašti, sedite za našim stolom, u svekolikom svom mladalačkom neznanju i drskosti, i govorite o jednom mestu o kojem očigledno ništa ne znate – zar vas nije sramota?

**ŠTEFANI:** Molim?

**HAJDRUN:** Zar vas nije sramota?

**VITA:** Hana? Zašto se tvoja majka toliko uzбудila?

**ŠTEFANI:** Kako sam ja to mogla da znam? Vi ste bili otišli. Nikada niste poslali čokoladu. Moj deda je umro. Samo sam htela kući.

**HAJDRUN:** Baš tako. Dobićete još jednu kafu i onda ćete krenuti.

**ŠTEFANI:** Kuda?

**HAJDRUN:** Kući.

**ŠTEFANI:** Mislila sam da je to ovde.

**HAJDRUN:** Nije. Vi odavno živite negde drugde. Ovo mesto je zauzeto. Vi to niste приметili, ali kuća je uvek bila nastanjena. Sve vreme. Od sobe u kojoj je umro moj otac do podruma gde je moja majka preživela užasno bombardovanje. Vi ste samo bili u poseti. I zato sad morate da idete kući.

## 1993.

**ŠTEFANI:** Deda mi je kazao da je to bila nesreća, pokušao je da mi objasni. Da su išli kolima na put, moji roditelji, noću po kiši, u Plauen, i skliznuli s puta, i udarili u drvo. Posle toga nisam mogla da podnesem šumu. Uvek sam se ljuļjala tako da gledam u kuću, drveće mi je bilo suviše strašno. Tada sam prvi put čula za izdaju republike, u školi sam čula o tome, i kako ljudi beže na Zapad i ostavljaju sve za sobom. Odmah sam znala da moji roditelji nisu mrtvi, da su me ostavili. I da se njihov auto nije slupao, nego stoji u nekoj garaži na Zapadu, i stalno sam razmišljala, da li u Frankfurtu ili u Hamburgu, odande smo ponekad dobijali pakete, od rodaka koje nisam poznavala, sa Zapada, za Božić. Nikad nisam deki rekla ni reč i nikad nisam pitala, i volela sam ga zbog toga što je toliko hteo da me zaštiti od istine. On je sad mrtav i ja sam počela da tragam za svojim roditeljima, na Zapadu. Ali, nema nikoga s tim imenom. Ni u Frankfurtu, ni u Hamburgu, niti igde. Možda je moj otac u međuvremenu umro i moja majka se preudala i sad se zove drugačije. Nema ih. Sada sam sama.



## 1993.

**HAJDRUN:** Prepoznaješ je?

**VITA:** Šta?

**HANA:** Kuću.

**VITA:** Kakvu kuću?

**HAJDRUN:** Sada opet stanujemo tu. Kao nekada.

**VITA:** Ovde? Ne, ja živim drugde.

**HAJDRUN:** Dobićeš sobu na spratu, s pogledom u baštu.

**VITA:** Kako ću da se popnem uz stepenice?

**HAJDRUN:** Možeš da uzmeš i sobu prema bašti, u prizemlju.

**VITA:** A kad ćemo opet ići kući?

**HAJDRUN:** Sada ostajemo ovde.

**HANA:** Ne prepoznaje je.

**HAJDRUN:** To je naša kuća. Tvoja kuća. Tu si živela s ocem. S Wolfgangom.

**VITA:** Znam kako se zove tvoj otac. Ali, da su oni sve to ispraznili. Trebalo je da mi zadržimo nameštaj.

**HAJDRUN:** Koji nameštaj?

**VITA:** Ovde je stajao klavir.

**HAJDRUN:** Ne. Ovde nije stajao nikakav klavir. Pobrkala si.

**VITA:** Nisam. Ja ne brkam. Ovde. Klavir.

**HAJDRUN:** Ali ti nikad nisi svirala klavir.

**VITA:** Ja nisam. Ali Mice jeste.

**HANA:** Mice?

**HAJDRUN:** Njena ondašnja prijateljica.

**VITA:** Mice je tako lepo svirala klavir.

## 1935.

*Mice dolazi sa sekirom.*

**MICE:** Hteli ste malo muzike?

**VITA:** Gospodo Švarcman?

**MICE:** Ne, ne, ovo ne treba da vas brine, to je samo sekira. Baštovan je uzima kad hoće nešto usitno da iscepa, na imanju ima stabala.

**VITA:** Ali, šta vi hoćete s time?

**MICE:** Zapravo je to bezmalo šuma. Čujete li?



**VITA:** Šta?

**MICE:** Šumorenje iz bašte. To je vetar u granama.

**VITA:** Sad ću radije pozvati mog muža.

**MICE:** Ne, nemojte da smetate gospodi, sigurno će brzo biti gotovi, vaš muž još kaže samo: klavir, to oduzimamo, on nam nije potreban.

**VITA:** On to kaže?

**MICE:** Ili ćete još da razmislite, i uzimate časove. Začas ćete naučiti *Frère Jacques*.

**VITA:** Neću uzimati časove.

**MICE:** Sad se to zove Braca Jakov. Ne? Nećete? Braca Jakov. Pokazaću vam.

**VITA:** Onda ga ponesite sa sobom, vaš klavir, kad ste toliko opsjednuti njime, meni ne treba.

**MICE:** Sad ste se još i razbesneli iako držim sekiru u ruci.

**VITA:** I ne može se razumeti zašto treba i za njega da platimo, kad nam nije potreban.

**MICE:** Zato je tu sekira.

**VITA:** Šta?

**MICE:** Poneću ga sa sobom, klavir. Ako nećete da ga platite, nećete ga ni dobiti. Odsviracu vam nešto za rastanak. Slušajte dobro. Ovo je poslednji put da se na njemu svira.

*(Prilazi i komada klavir sekirom.)*

## 1993.

**HANA:** Hoćeš li da mi pomogneš?

**VITA:** U čemu, dušice?

**HANA:** Hoću da napišem jedno pismo.

**VITA:** Kome?

**HANA:** U stvari, hoću da ti napišeš pismo.

**VITA:** Tako?

**HANA:** Da, u moje ime.

**VITA:** Zašto sama ne napišeš pismo?

**HANA:** Ne poznajem tu osobu.

**VITA:** Šta hoćeš da pišeš nekome koga uopšte ne poznaješ?

**HANA:** Gospođi Švarcman. Gospođi Švarcman u Njujorku.

**VITA:** Švarcman.



**HANA:** Da.

**VITA:** Nekad sam je poznavala.

**HANA:** Hoćeš da joj pišeš u moje ime?

**VITA:** Ali, dušice, to ne ide.

**HANA:** Hoću da je posetim kad budem u Americi, imam toliko toga da je pitam.

**VITA:** Ali, dušice, ne možeš to.

**HANA:** Našla sam njenu adresu. U Bruklinu. Sad se ime piše drugačije, ali mora da je to ona. Debora Švartcman.

**VITA:** Ona se ne zove Debora. Zvala se Mice.

**HANA:** Mice uopšte nije ime.

**VITA:** Jeste. Mice. Minjon. Mice.

**HANA:** Minjon?

**VITA:** To je, kažu, francuski. Zvuči komično. Zato se zove Mice.

**HANA:** Ali, Minjon, je l' to jevrejsko ime?

**VITA:** Nije. Ni njen muž nije imao zulufčice, i lećio je svinje.

**HANA:** Onda je to možda ćerka.

**VITA:** Nije.

**HANA:** Otkud ti to znaš?

**VITA:** Ona je mrtva. Ona nema ćerku. Ona nikad nije stigla u Ameriku, dušice.

**HANA:** Ali, jeste. Bila je u Amsterdamu. Upoznala je Maksa Bekmana. Izvadila je njegove slike iz ramova i ušila ih u svoj kofer. Ona ga je prva pokazala Americi.

**VITA:** Je l' tako? Mislim da sam to negde pročitala.

**HANA:** Zato što je bilo tako.

**VITA:** Ali ne o njoj. Ja mislim da Švarcmanovi nikad nisu bili u Amsterdamu. Odveli su ih, kao i sve ostale.

**HANA:** Vi ste ih spasli.

**VITA:** Jesmo li? Mislila sam da je neko javio esesu.

**HANA:** Ko?

**VITA:** Mislim da ih je neko potkazao i onda su uhvaćeni pred kućnim vratima, s koferima, i odvedeni su.

**HANA:** Neko.

**VITA:** Da, dušice.

**HANA:** Ne.

**VITA:** Da.





**1935.**

**MICE:** Gospodo Hajzing, hoćete li da budete moja prijateljica?

**VITA:** Ali, već sam vam prijateljica.

**MICE:** Ne, hoćete li da budete moja prijateljica? Toliko se dugo poznajemo, koliko već?

**VITA:** Ne znam, dve, tri –

**MICE:** Duže, još se sećam kako je vaš muž počeo kao asistent, večernji prijemi, mora biti da ima više od pet godina, i od svih ljudi jedino me još vi posećujete.

**VITA:** Da.

**MICE:** Zlobnik bi mogao da pomisli da ste došli samo da biste nam uzeli kuću, ali mi nismo zlobni, zar ne?

**VITA:** Sigurno da ne, kako to mislite – zlobni?

**MICE:** Hoću da budemo prijateljice, to više nije važno, sutra odlazimo, ja se zovem Mice.

**VITA:** Ne znam da li to ide.

**MICE:** Bilo bi tako lepo znati u tuđini da u našoj kući žive prijatelji.  
Izvinite.

**VITA:** Molim?

**MICE:** Tad bi to bila vaša kuća, živeli biste u svojoj kući, ne u našoj, pošto ste je kupili, upravo je kupujete, ja se zovem Mice, zar nećete da mi kažete svoje ime?

**VITA:** Ja mislim da mi ne treba bez naših muževa –

**MICE:** Ne, jer, znate, kad naši muževi iziđu kroz ta vrata, biće već mnogo teže da se ja s vama sprijateljim, znam da se zovete Rozvita, mogu li da vas zovem Vita? Naši muževi to nikada neće saznati, sutra ja više neću biti tu, nazdravićemo šoljicom kafe, Vita, smem li? Neće više biti mučnih susreta, nikada me više nećete videti, to je samo za večeras, i da ja znam da me nikada nećeš zaboraviti, da nikada nećeš zaboraviti svoju prijateljicu Mice.

*Kraj*



# – Хроника УКПС

јул 2008 – децембар 2008.

**17. јун 2008 – Награда “Радоје Татић”** за најбољи превод књижевног или есејистичког дела написаног на шпанском или португалском језику, објављен у периоду 2006–2008, додељена је **Биљани Исаиловић Буквић** за превод романа *Доња Перфекта* Бенита Переса Галдоса (Слио 2007). Жири је радио у саставу: Елизабет Васиљевић, (председница жирија), Марица Јосимчевић, Јасмина Нешковић, Ана Јовановић и Иван Миленковић (председник Фонда “Радоје Татић”) и овако образложио одлуку:

“Бенито Перес Галдос је по општем мишљењу највећи шпански писац после Сервантеса. (...) Галдосов језик је раскошан, течан, ритам казивања жив, пун акције – што, наравно, све доживљавамо кроз изванредан превод Биљане Исаиловић-Буквић. У роману има и доста народних изрека и пословица, за шта наш преводилац налази адекватне саобразности у српском. (...) Захваљујући двоструком постигнућу, написаног и преведеног, роман “Доња Перфекта” је дело које се чита у даху.”

## **11. октобар 2008 – Редовна изборна скупштина УКПС**

Дневни ред Скупштине:

1. Извештај о раду и расправа о извештајима
2. Предлагање чланова за Изборну комисију и предлагање кандидата за радна тела УКПС
3. Награда за животно дело 2008.
4. Предлог измене правилника за награду “Милош Н. Ђурић”
5. Разно
6. Резултати гласања, разрешница и конституисање нове Управе УКПС

У периоду октобар 2007 – октобар 2008. Управа (у саставу: Аријана Божовић, Марко Чудић, Боривој Герзић (потпредседник), Слободанка Глишић, Мирјана Грбић, Олга Кострешевевић, Живојин Кара-Пешић, Неда Николић Бобић (секретар), Ана Србиновић, Мира Вуковић (председник) одлучивала је о организационим и финансијским питањима рада УКПС, о организацији Београдских преводилачких сусрета, о предлозима за доделу посебних признања



за изузетан допринос националној култури, о статусу самосталних преводаца, о пријему нових чланова; реаговала је на повреду ауторских права преводаца; координирала рад жирија за доделу преводачких награда.

У УКПС су између две скупштине примљени: Љиљана Авировић, Жермен Филиповић, Маја Којић, Деана Максимовић.

Између две скупштине преминули су дугогодишњи истакнути чланови УКПС: Томислав Бекић, Живота Филиповић, Марија Ланда, Нина Мариновић, Гордана Митриновић-Омчикус, Дејан Петровић. Удружење преводаца тугује за драгим колегама.

На Скупштини је изабрана нова Управа: Марко Чудић, Мирјана Грбић, Боривој Герзић (потпредседник), Радивоје Константиновић, Маја Матић, Неда Николић-Бобић (секретар), Душко Паунковић, Ана Србиновић, Јелена Стакић (председник).

У Одбор за међународну сарадњу изабрани су: Марко Чудић, Бошко Чолак-Антић, Радивоје Константиновић, Радмила Мечанин, Мирослава Спасић, Весна Стаменковић, Душка Врховац.

У Статусну комисију изабрани су: Бранко Китановић, Александра Манчић, Душко Паунковић, Елизабет Васиљевић.

У Суд части изабрани су: Дана Милошевић, Иванка Павловић, Јелена Стакић.

У Одбор трибине изабрана је Мирослава Спасић. Остали чланови бирају се сходно пројекту.

Жири за награду “Милош Н. Ђурић” у саставу: Новица Антић, Олга Кострешевевић, Елизабет Васиљевић, Арпад Вицко (председник) и Мира Вуковић улази у трећу годину свог мандата.

У жири за награду “Михајло Ђорђевић” изабрани су: Аријана Божовић, др Веселин Костић и Александра Манчић.

У жири за награду “Др Јован Максимовић” изабрани су: Мирјана Грбић, Душко Паунковић и Миодраг Сибиновић.

У жири за награду “Александар И. Спасић” изабрани су: Дубравка Ђурић, Милош Марковић, Љиљана Николић, Вера Радосављевић, Милорад Софронијевић, Мирослава Спасић, оснивачица Фонда.

У жири за награду “Радоје Татић” изабрани су: Иван Миленковић и Јован Татић, оснивач Фонда. Остала три члана предложиле Управа.

О изменама правилника за награду “Милош Н. Ђурић” видети Билтен УКПС бр. 10–11, октобар–новембар 2008.

Једногласно је одлучено да се **награда за животно дело** додели **Јелени Стакић и Мири Вуковић.**



**26. новембар 2008** – вече посвећено упознавању с младом преводитељком **Горданом Бребериним** и њеним преводом романа *Француска свиџа* Ирине Немировске са француског језика. Са ауторком превода разговарала је Јелена Стакић, а фрагменте из романа читала је глумица Јелена Нововић. Покренута су и нека питања преводилачког заната – обука књижевних преводилаца, преводилачки приступ делу, техника превођења, употреба речника, сарадња с лекторима...

### **1. децембар 2008** – додела Награде за животно дело **Јелени Стакић** и **Мири Вуковић**.

О изузетном опусу и раду **Јелене Стакић**, психолога, истраживача масовних медија, књижевног преводиоца, ауторке двеју књига, добитнице награде “Живорад Васић” за популаризацију модерне психологије и награда “Милош Н. Ђурић”, “Сергеј Сластиков” и “Гордана Б. Тодоровић” за књижевне преводе, и активног члана УКПС, говорила је Мирослава Спасић:

“...За неколико деценија свог преводилачког стажа (...) Јелена Стакић је превела равно 119 књига. Оваква библиографија је подједнако задивљујућа и застрашујућа. Као што је у животу хтела да савлада што већи број послова, тако је и у преводилаштву освајала разне жанрове. (...) Поставивши себи као програмски циљ избегавање статуса фах-идиота, увек спремна да полази од почетка и уложи нов труд, Јелена Стакић је у превођењу мењала не само жанрове него и теме, области, епохе, земље и културе. То је неминовно значило и мењање ауторских стилова, али је њихово савлађивање за Јелену Стакић било посебан изазов, јер је у сваком појединачном преводилачком случају доводило до стварања новог, инвентивно нађеног и прикладног језичког стила. (...)”

О изузетном опусу и раду **Мире Вуковић**, лекторке и редакторке у француској редакцији Радио Југославије, добитнице награде “Драгослав Ломпар” за радијско стваралаштво и награда “Милош Н. Ђурић” и “Александар И. Спасић” за преводе есејистике и хуманистике, и двоструке председнице УКПС, говорила је Олга Кострешевић.

Међу најважније преводе Мире Вуковић Олга Кострешевић уброяла је, између осталог, *Писма провинцијалцу* Блеза Паскала, *Сањарије усамљеног шетача* Жан-Жак Русоа, књиге Гастона Башлара *Нови научни дух*, *Вода и снови*, *Ваздух и снови*, *Земља и сањарије о њочинку: оглед о сликама интимности*, затим *Семиологију* Пјера Гироа... “Мира Вуковић”, наставила је Олга Кострешевић, “је, пре свега, веома поуздана особа. Никад и никоме не даје обећања која није у могућности да испуни. Као председница Удружења, испунила је све што је обећала: опремање наших



просторија, давање добро образложених предлога за признања владе Србије... Пожртвованост, преданост и оданост не само преводилачком раду него и Удружењу књижевних преводилаца обележиле су рад управе у којој је Мира Вуковић била 'прва међу једнакима'."

## 7. децембар 2008 – додела награде “Милош Н. Ђурић”

Жири у саставу Новица Антић, Олга Кострешевић, Елизабет Васиљевић, Арпад Вицко (председник) и Мира Вуковић донео је следеће одлуке:

— за **најбољи превод у области поезије** награђује се **Милана Пилетић** за превод песама Микеланђела Буонаротија *Уживам у сну, у камену* више са италијанског језика (Паидеиа, Београд 2008).

Из образложења жирија: “ (...) Милана Пилетић, врсна преводитељка са италијанског језика, овим преводом још једном је доказала своју надареност и порив за 'делањем'. Поклонила нам је бисер-књигу поезије једног, како сама каже, 'горостаса'.

Несумњиво вођена руком песника у клесању речи којима ће уобличићу његов израз на српском језику, Милана Пилетић је беспрекорно и надахнуто решавала меандре риме и метра, пробијајући се кроз ватрена и ледено уздржана осећања песника, његове молитве, неме дијалогe, бојећи вештим српским језиком све искре радости, туге и чежње. (...) Захваљујући Миланином познавању језика и њеној истанчаности, пред нама се расплиће Микеланђелов језик који је врлетан, опор, попут камена, у Дантеовом маниру, жесток и тврд, често са сложеним и тешким конструкцијама, готово усиљеним захватима. (...) Верно клешући песникове стихове од српског језика, преводитељки је успело да нам дочара да је за Микеланђела његов језик био чин искренности, спонтаности и изражајне силовитости. (...)”

— за **најбољи превод у области прозе** награђује се **Душко Паунковић** за превод романа Константина Леонтјева *Поглијке. У завичају. Дружи брак* са руског језика (Паидеиа, Београд 2008).

Из образложења жирија: “ (...) Иако је писац живео у деветнаестом веку, он је носилац модерног доживљаја света. Истовремено, његова проза је класична руска проза деветнаестог века, која садржи најбоље вредности традиције. Превођење тако комплексног дела није био лак задатак. Душко Паунковић пришао му је са одговорношћу и темељношћу које приличе превођењу класичних дела светске књижевности. Успео је да сачува лакоћу и непосредност које владају код Леонтјева, а и да задржи тежину проблема којима се он бави. То је учињено брижљивим књижевним језиком, који је верно одразио стилске особине изворника.”



— за **најбољи превод у области књижевне есејистике** награђује се **Дринка Гојковић** за превод студије Харалда Вајнриха *Лейа. Уметности и критика заборав* с немачког језика (Фабрика књига, Београд 2008).

Из образложења жирија: “(...) Превођење овако обимне и одиста тешке литературе велики је изазов, а крајњи успех никад није зајемчен. Реч је о студији која се бави историјом памћења и заборава многих народа и појединаца, од антике до садашњости. (...) Сваки од Вајнрихових есеја у преводу... истиче се лепим српским језиком, чврсто изливеном реченицом, каткад код нас неуобичајеном лексиком, чија је сврха што боље претакање оног великог богатства израза у немачком језику у уже оквире српског језика. (...) Преводац Дринка Гојковић нам се представља као велики ерудита, зналац многих књижевних и филозофских мисли кроз укупну историју човечанства.”

Жири је похвалио **Мирјану Грбић** и **Људмилу Јоксимовић** за превод *Биографије Бориса Пастернака* од Димитрија Бикова са руског језика (Zerter Book, Београд 2008) и **Хирошија Јамасаки Вукелића**, **Дивну Глумац**, **Далибора Кличковића** и **Данијелу Васић** за превод најстарије сачуване јапанске књиге из 8. века *Кођики – записи о дневним догађајима* (“Рад”, Београд 2008).





## – Prevodioci *Mostova*

**Alen Bešić**, pesnik, književni kritičar i prevodilac, objavio je dve knjige poezije: *U filigranu rez* i *Način dima*; knjigu ogleđa o poeziji *Lavirinti čitanja*; i prevode s engleskog: Džin Ris, *Široko saragaško more* i Džamajka Kinkejd, *Na dnu reke*.

**Aleksandra Bajazetov**, nosilac nagrade “Miloš N. Đurić” za 2002. godinu (Alaida Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*). Najznačajniji prevodi: J. V. Gete, *Godine učenja Vilhelma Majstera*, H. Arent, *Izvori totalitarizma*, V. Klemperer, *LTI: istina o jeziku nacista*, Nil Grifits, *Patrljak*, M. Todorova, *Imaginarni Balkan*.

**Igor Cvijanović**, predavač u centru za strane jezike u Novom Sadu; završava magistarski rad na novosadskoj Katedri za anglistiku (tema: “Karakterizacija u izabranim romanima Martina Ejmsa”). Prevodi s engleskog. Jedan je od prevodilaca Tesline biografije *Čarobnjak*. Trenutno radi na prevodu romana *The Floating Opera* od Džona Barta.

**Drinka Gojković**, od 1992. glavni urednik časopisa “Mostovi”; dvostruki dobitnik nagrade “Miloš N. Đurić” (1989: Georg Bihner, *Celokupna dela*, 2008: Harald Vajnrh, *Leta. Umetnost i kritika zaborava*).

**Jaroslav Kombilj** (1944), prevodilac sa ukrajinskog i na ukrajinski, diplomirao je na Tehnološkom fakultetu Novosadskog Univerziteta. Režirao je nekoliko pozorišnih predstava sa amaterima iz Doma kulture i KPD “Karpati” u Vrbasu.

Među najznačajnije prevode Jaroslava Kombilja sa ukrajinskog spadaju poezija Ivana Franka i proza savremenih proznih pisaca Oksane Zabužko, Marije Matios i Oleksandra Irvaneca. Sa srpskog je preveo niz dramskih tekstova za decu, autorke Ane Vukajlović.

**Maja Matić** (1965) nastavnik je na katedri za germanistiku Beogradskog univerziteta i prevodilac s nemačkog. Najvažniji prevodi: *Der zerbrochene Spiegel*, Svetislav Basara, Slavica Verlag Dr. Anton Kovač, München, 1994; *Istorija rasizma u Evropi*, Džordž L. Mos, Službeni glasnik, Beograd, 2005; *LTI: beležnica jednog filologa*, Viktor Klemperer, Tanjug, 2006 (sa Aleksandrom Bajazetov-Vučen).

**Predrag Milidrag** (1969), doktor filozofije, naučni je saradnik Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu. Objavio je studiju o Dekartovoj metafizici i brojne članke vezane za taj period. Pored niza filozofskih tekstova preveo je s engleskog tri toma desetotomne *Ratlidžove istorije filozofije* i *Istoriju skepticizma od Savonarole do Bela Ričarda Popkina* (u štampi).





