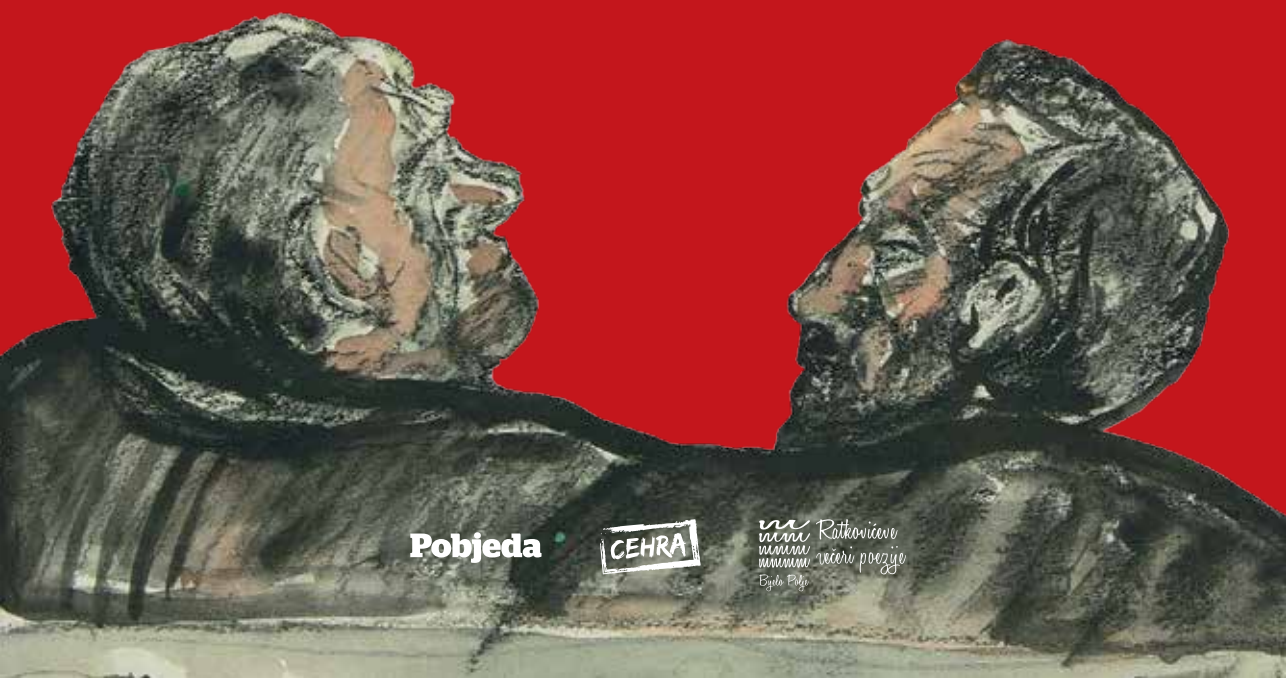


Jovica Aćin &
Rajko Todorović Todor

RelacijE

U REČI I U SLICI



Pobjeda

CEHRA

*u
sliku
relacijE
u reči* Ratković
reči poezije
Egda Polje

Jovica Aćin & Rajko Todorović Todor

Podgorica – Nikšić – Bijelo Polje

<i>Biblioteka</i>	SLIKA I RIJEČ
<i>Tekst</i>	Jovica Aćin U REČI I U SLICI (Fragmenta picta)
<i>Slike i crteži</i>	Rajko Todorović Todor
<i>Pogovor</i>	Pavle Goranović KAKVO OKO! KAKVA KNJIGA!
<i>Izdavači</i>	NOVA POBJEDA, Podgorica CEHRA, Nikšić JU RATKOVIĆEVE VEČERI POEZIJE, Bijelo Polje
<i>Za izdavače</i>	Draško Đuranović Dragan B. Perović Kemal Musić
<i>Urednik</i>	Dragan B. Perović
<i>Recenzije</i>	Mile Grozdanić Ratko Odalović
<i>Fotografije</i>	Vojo Radonjić Duško Miljanić
<i>Oblikovanje</i>	Ivan Živković Žigalj
<i>Štampa</i>	GolbiPrint, Podgorica
<i>Tiraž</i>	500 primjeraka

CIP – Каталогизација у публикацији Централна народна библиотека Црне Горе ISBN COBISS.CG-ID
--

Štampanje ove knjige pomogli su: Vlada Crne Gore, Ministarstvo kulture Crne Gore.

Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne može se umnožavati, skladištiti u sistemu za preuzimanje ili prenositi u bilo kom obliku ili bilo kojim sredstvima, elektronski, mehanički, fotokopiranjem, snimanjem ili na drugi način bez prethodne dozvole izdavača.

Relacije

U REČI I U SLICI

2020



U REČI I U SLICI **Fragmenta picta**

Izabrani slikopisi nađeni u mojim papirima
sa munjevitim osvrtima na umetnost Rajka Todorovića Todora

Todorovi likovi jesu *relacioni likovi*, i tako ih nazivam. Oni su monstruo-
zni, čak i kad oponašaju portrete, čak i kad iza vidika bacaju svoje senke
na krnovske pejzaže i mediteranska sumračja, i nalaze se posvuda, sve do
Adama i Eve, bremeneći našu i umetnikovu memoriju, vodeći nas u posete
gubilištima, jer čudovišno u njima nije nešto anormalno nego je *anomalno*,
nezakonito, i budući da su iz sveta bez zakona, kršeći zakone, i podsećajući
nas na haos koji će nas poraziti. Relacioni su, pošto su u neprestanoj vezi s
nama kao što su kosmos i haos uvek združeni, jedan u drugome.

Nakaze, strašila, svi relacioni likovi, ili kako bi ih Novica Tadić, Todo-
rov i moj omiljeni pesnik, srodnog senzibiliteta, nazvao: to su *stravila*.

Todorovo i moje zbližavanje počelo je upravo s Novicom Tadićem i u senci
njegovog pesništva. Tada se i rodila naša ideja za zajedničku knjigu. Knjigu
relacija. Nije ovo knjiga samo o Todoru, nije ni samo o meni. Ona je istovre-
meno o njemu i meni. U knjizi smo postali jedna od njenih relacija. Drukčije
nije ni moglo biti, jer gde inače istina obitava ako ne u relaciji. On crta i slika,
a ja pišem. Ipak, ja sam izabrao da od mene što je od reči bude o slikarstvu.
A onda nije moglo da bude da sam slep za Todorov rad. Svaki čas je on iskr-
savao pred mojim očima. Svaki čas sam ga gledao i pitao se o njemu. Otrgao
bih se od njega, a onda prihvatao da me obuzme. Podsticao me je da nalazim
svoje priče, pa su one bile, barem okolišno, i o njemu. Postao je deo moje pri-
vrženosti vizualnom mediju. Postao je element mog slikovnog univerzuma.



Gledajući u Todorovu sliku koja mi je svakodnevno pred očima, počinjem još jedared, posle koautorstva s Ljubom Popovićem i Milenkom Miletićem¹, svoju avanturu između reči i slike. Kad sam odlučio da je ponovim u društvu s Todorom, bio sam svestan rizika ponavljanja. Ali taj rizik važi samo za mene koji pišem, ne i za vas koji ćete čitati i gledati. Ukratko, nisam mogao da odolim, uz spomenuti rizik da ću ponoviti ko zna šta i koliko ono što sam već iskusio i napisao, pozivu za ovu knjigu upravo zbog pogleda koji se ne da odvratiti.

Slike sveta me inače opčinjavaju. I znam da se zagonetki tog opčinjavanja moram vraćati, ne da bih je rešio nego da bih joj se potpunije predavao. Istorija mog predavanja slikama je raznolika i višestruka. Dok prebiram po svojim papirima, shvatam u kojoj meri me je određivala. Mogao bih reći da kod mene postoji neka tajna istorija nakrcana životima i delima slikara. To su često priče ili fragmenti priča i refleksija. Bilo da su u pitanju životne epizode i situacije ili pomisli o elementarnim stvarima u slikanju i crtanju, to je svakad u vezi sa mnom lično, s mojim unutrašnjim trenucima. Ono što sad nazivam slikopisom istovremeno je deo stvarnog ili imaginarnog životopisa.

Danas bih, u časima kad se anđeo istorije pomalja pred nama i obasipa nas znamenjima buduće katastrofe za koju nikad ne znamo da li je poslednja, između svojih reči, da nazrem Todorove linije i boje, figure i kompozicije.

Sprežem rad njegove u svoje umetnosti. Ali u isti mah gledam, koliko god to paradokсно zvučalo, da se u to prožimanje ne mešam. Puštam ga da samo radi, bez mog otvorenog uplitanja. Za to sprežanje valja da se vi, koji gledate i čitate, sami pobrinete. Ne hotimično nego samo ako vas na to želja

[1] Videti potkraj ovog bibliofilskog izdanja u podacima o piscu.

podstakne. Osetimo li ikad prinudu, biće nam jasno da smo na putu koji nikud ne vodi. Ali kad biste mene pitali, ja i takve puteve volim.

U pogledu naslova, koji potiče od Todora: do sada su *Relacije* bile dva niza Todorovih slika, a od sada su i ova knjiga. Šire se relacije, uvišestručuju, jer viđeno komplikuju čitanim. Crteži mogu biti reči, ali i reči su ponekad crteži.

Nekad sam sabrao crteže Franca Kafke, i onda potražio u svemu što je Kafka pisao prozne ekvivalente tim crtežima. Dok sam tragao za njima, duboko u sebi sam neumitno spoznao da svi njegovi crteži odgovaraju svemu što je napisao i da sve što je napisao može biti ekvivalent crtanom.

A da li sam sad kod sebe potražio šta bi moglo biti moj prozni ekvivalent Todorovim crtežima? Možda. Ali znam da bi takva tvrdnja bila promašaj. I takav moj pokušaj bi bio bezuspešan, iako sam ga preduzeo. Stvar je jednostavno u tome da se ovde odigrava korelativno traganje za nečim čemu nema kraja i da se crteži i reči ukrštaju tek u beskraju. Zato oni koji gledaju i oni koji čitaju valja da pristanu na izvesne nesimetrične relacije pri kojima se svi elementi razilaze izračvanim stazama. To je lavirint paralelnih linija. One se sreću samo u perspektivi. A ta perspektiva je obrnuta, kao kod starih majstora.



Я

Stravilo koje se ocrtava na Todorovim licima,
izduženim, izobličanim, sa očima razrogačenim, sa zubima zverskim
i figurama (naročito crtanim tušem u davnom ciklusu *Lica*), crnim i
usitnjenim poput opasnih igračaka čija namena će ostati dovek nejasna i od
kojih svako ko gleda strepi da će mu eksplodirati posred pogleda,

stravilo koje preovlađuje u gotovo svim Todorovim ciklusima i ta-
mnim velom prepokriva šaroliki svet iz čijih je prebogatih boja rođen slikar
da bi se iznedrio u majstora gorskog crnila što udara žig svekolikom kolo-
rističkom spektru,

u mome duhu po stoti put me zove da iskusim prasliku ništine. Ta pra-
slika, koja je prva u rodoslovu Todorovog dela i s kojom se ono neprekidno
nosi, istovremeno je i jamac autentičnosti tog dela.



Najpre ih je upozorio da ne poštuju i da nemaju drugog boga osim njega. Zatim Jehova izreče svoju svetu zapovest: „Ne pravi sebi slike koje bi nalikovale čemu što je na nebu, ili na zemlji, ili u vodama ispod zemlje.“ Ta je prva od biblijskih zabrana, prenesena jevrejskom narodu Mojsijevim ustima, trebalo da posluži iskorenjivanju idolopoklonstva i ustoličenju Boga, Jedinog, ali je istovremeno u duh ljudi morala da unese nešto od nepredstavljalivosti stvaranja sveta i njegovog Tvorca. Ono što je zabranio nije ipak bilo nemoguće za Boga, bilo je čak u njegovom stvaralačkom načelu. Stvorio je čoveka po svojoj slici, a zatim ju je izbrisao, povukao preko nje crtu i zabranio da bude prikazivano ono što je ispod crte. I ljudi su se, tako, verujući u Jedinoga, povinujući Božjoj zapovesti, morali odreći i odvići od figura.

Pomišljam da se izvesni slučajevi u povesti, među kojima bi inače zjapio bezdan, povezuju zahvaljujući zabrani predstavljanja. Ako je ona zbog Jednog Boga, onda je njenom rasprostriranju od pomoći tako zajamčena nedeljivost sveta.

Preuzet iz jevrejske Biblije, nalog je našao zastupnika i u hrišćanskoj Crkvi. Ikonoklastički sukobi su tinjali ili plamsali tokom njene istorije, ali nikada nisu potpuno iščezli. U početku su preovlašivali ikonoznati, protivnici figuralnog, tumačeći zapovest doslovno. Tako se, po prvim crkvenim ocima, kao što su Klement iz Aleksandrije i Origen, budući da ionako nikada nije viđen, Bog mora poštovati jedino u duhu i istini. Svaki lik bio je nepodnošljiv i smanjivao je obožavanje. Samo je jedna slika bila prihvatana – slika krsta. Zadobivajući prevlast, neprijatelji slika su uništavali ikone, uništavali mozaike i freske, kvarili ih i prekrivali tim geometrizovanim znakom dveju crta koje se seku u jednoj tački.

Od Mojsija do Luterove reformacije, za zabranu predstavljanja su se zalagali mnogi bogoslovi i crkveni pokreti, i utoliko žešće i nemilosrdnije što je njihov strah od fetišističkih iskušenja bio veći. U mogućnosti figuralnog videli su đavolji prst. No, hiljadugodišnje bitke oko slika, ikona, ostale bi unutar teološkog područja da ih otuda nenadano nije izvukla i osavremenila pojava apstraktne umetnosti, njeno rađanje početkom XX stoleća, izazivajući dalekosežne sporove u novim okolnostima i potvrđujući da je zabrana predstavljanja podjednako mitska i istorijska kategorija sudbine subjekta i njegovih deoba od slika koje on može stvoriti o sebi i (nebeskom, zemaljskom i podzemnom) svetu.

Vezujući se za jednu slučajnu zgodu, koja se duguje Vasiliju Kandinskom i koja je istakla ekspresivni, osobito koloritni vid slikarstva, poreklo apstraktne umetnosti može se videti u izokretanju figuralnog dela. Figura je izmaknuta i uklonjena da bi se pojačala sugestivnost ostalih elemenata plastičke umetnosti. No, rečeno poreklo može se sagledati i drukčije, naime u nastojanju da se sve dotadašnje jednom završi, u brisanju svega prethodnog. Oglašena je „smrt slikarstva“, a s njom i figuralnog poretka sveta. Mnogi od prvih apstraktnih umetnika bili su obuzeti mističkim osećanjima: smatrali su da, sa „apstrakcijom“, slikarstvo iznova počinje „umetničkim delima koja su po slici Božjeg dela“, da umetnička dela moraju da ponavljaju čin stvaranja sveta. Stvaranje iz haosa. Slika ne liči ni na šta na nebu, na zemlji ili pod zemljom. To je umetnost uoči prvog dana stvaranja. A zabrana predstavljanja, kada bude proglašena, samo će je božanski ozakoniti. Slika ne liči ni na šta, jer nema subjekta. S rastakanjem figuralnog izbrisana je istorija, a s njom i istorija subjekta. Postupak brisanja svih ranijih likovnih iskustava Aleksandar Rodčenko je, kad je 1921. godine izložio *Poslednju sliku*, načinjen kao „crno na crnom“, doveo do poslednje tačke. Hrišćanskom krstu, „crta na crtu“, kojim su brisane sve ostale slike, tako odgovara likovni krst, „crno

na crnom“, kojim se završava i briše slikarstvo. Rodčenko je, međutim, bio još zahtevniji nego drugi apstraktni umetnici: ne samo što se sve briše nego ništa i ne počinje ponovo. Zabrana predstavljanja tu biva iskaz nemogućnosti da subjekt i njegovo predstavljanje ikada budu povezani.

Povinujući se zabrani, subjektu je onemogućeno da se suoči sa sobom. Tim nedostatkom se rastvara u jednoličnoj masi ostalih rastočenih subjekata. Još je neistraženo da li je apstraktna umetnost učinak takvog rastvaranja, ili bar njegov upozoravajući izraz. Ali, isto tako mora ostati otvoreno da li je, naprotiv, i figuralno ponekad znak takvog totalitarnog stanja rastočenih subjekata.

Hitlerovska *totale Staat* je 1934. godine figuralno u umetnosti proglasila za „poslednji kriterijum lepote“, pri čemu je „figuralno“ određeno kao izraz „tačnog posmatranja“, bez slobodnih subjektivnih otklona. Svaka defiguracija, pak, osuđivana je kao „degenerisana umetnost“. Na osnovu istog kriterijuma, i staljinska država osuđivala je umetnost ruske avangarde. Nefiguralno je kritikovano kao „formalizam“ koji je buržoasko dekadentno smeće. Zagovornici nefiguralne umetnosti izneli su pretpostavku da sa svakim usponom totalitarizma figuralno izbija u prvi plan u slikarstvu, te da se „naglašavanje figuralnog podudara uvek s nestajanjem demokratije“. Pa ipak, obazremo li se na uslove nametnute u logorskom svetu, u kojem se totalitarna strava izdvaja u najčistijem vidu, pitanje zabrane predstavljanja nagoveštava da opredeljivanje između figuralnog i nefiguralnog, figuracije i defiguracije, ne može biti uvek nepokolebljivo i jednom zauvek. Iskustva vezana za logorski svet upućuju da horizont totalitarnog ne razlučuje figuralno i nefiguralno nego istovremeno prolazi kroz njihove poretke, izabirući u njima odgovarajuće elemente za sopstvenu građu.



Я

U jednome je izlaganju francuski pisac Žan-Pjer Faj spomenuo slikara Ringera. Samuel Ringer je postajao slikar time što je postupno, tri puta redom bio isključivan iz slikarstva. Ponikao je u jevrejskoj zajednici koja je, vezana za *Tekst*, poštovala Božju zapovest o zabrani predstavljanja svega što liči na nešto što je na nebu, ili na zemlji, ili u vodama ispod zemlje. Tako je prvi put isključen iz slikarstva, i počeo je s nefiguralnim likovnim programom. Rođen je, međutim, blizu poljskog mestašca Oświęcim koje će, posle nemačkog anektiranja Poljske, dobiti ime Auschwitz. Na hebrejskom to se mesto zvalo Ospicin. Naziv potiče, verujem, od latinskog Hospes, što znači mesto gostoljublja, mesto na kojem predahnjuju, tokom svojih neprestanih lutanja, tri kralja-čarobnika koji će prvi pozdraviti Hristovo rođenje. Od takvog Ospicina, gde se spliću Jehovina zabrana i Hristov krst, započinje Ringerova slikarska golgota. Izišavši iz slikarstva zabranom svoje rodne zajednice da slika, samom činjenicom da se našao u istrebljivačkom logoru, već poznat slikar, izišao je po drugi put iz slikarstva. Opet mu je bilo zabranjeno da slika, ali sada ne više u ime Jehove nego u ime smrti i „krivice“ zbog raspeća Hrista na krstu. Izgnanik iz svoje zajednice, postao je logoraš u drugoj. Ringer prolazi devet logora. U jednom od njih, u *Gross-Rosenu*, glavni kapo, inače kriminalac, odlučuje da mu pruži priliku. Naređuje mu da „napravi crtež“. Dvostruki isključenik iz slikarstva crta polazeći od svog dvostrukog isključenja. Pošto je kapo pogledao Ringerov crtež, zaključuje da potonji i „nije neki slikar“. Tako je Ringeru i po treći put zabranjeno da slika. Ono što je Ringer, koji „nije slikar“, slikao nije ličilo ni na šta do tada, poznato na nebu, na zemlji ili ispod zemlje. Slika ničega. Možda je takva slika logorskog sveta. Slika ničega, „izjednačenja s nulom“, slika samog poništenja, crnog precrtavanja svega što na

nešto liči, figura defiguracije i defiguracija figure. Slika ničega: logorski svet čiji užas, uprkos lucidnosti koju može da probudi kod zaprepašćenih žrtava i kasnijih pogođenih svedoka, nije samo zabranjeno nego je i nemoguće predstaviti a da se ne izneveri njegova neizreciva ljudska istina. Ne mogući da bude predstavljen, on je predstavljen. Samo se tako može shvatiti tačka na kojoj su figuralno i nefiguralno morali da se ukrste kao crte pod kojima su se, podjednako, našli u logorskom svetu. Crta je slovo. Ako Rodčenkov postupak „crnog na crnom“ ništa ne kazuje, ipak se može pisati preko njega. S krajem ipak nešto iznova počinje. I slika ničega je tekst. Esesovci su logorašima naređivali da leševe, koje su iz zajedničkih grobnica iskopavali i sa stratišta odnosili u krematorijum, nazivaju figurama. Tako je, figurativno, bilo zabranjeno predstavljanje ljudskih leševa koji su, potom, defigurisani u pećima. Eto figure defiguracije i defiguracije figure. Taj proces je htela da predstavi Ringerova umetnost nepredstavljanja, umetnost koja predstavlja zahvaljujući upravo zabrani predstavljanja. Kada prekršimo Božju zapovest, Bog nas kažnjava time što nas napušta. Bog logorskog sveta nas kažnjava time što nas ne napušta. I figuralno i nefiguralno je izloženo „probi vatrom“. I od jednog i od drugog, samo ono što održava paklenu logorsku vatru dobro služi poretku nasilja, jer čuti i povlači crte pod kojima zatiskuje pepeo, nesagorive i trajne elemente koji pišu čak i razvejani. Isključivana, umetnost pepela se oslobađa od svake spoljašnje određenosti i prinude.

Božju zapovest o precrtavanju predstavljanja svega što je na nebu, ili na zemlji, ili u vodama ispod zemlje, preneo je Mojsije. Takvu zabranu u službi zaborava, za nacistički logorski svet, preneo je, preuzevši Mojsijevu ulogu, po Faju, izvesni Rudolf Brant. „...Ljudstvu se nalaže da obavezno povuče crtu preko vremena koje su proveli u specijalnim odredima i da o njemu ne govore čak ni aluzivno...“ Ali, ko je igrao Jehovinu ulogu? *Der Reichsführer bittet Sie...* Esesovski *Sturmbannführer*, Rudolf Brant je bio sekretar *Reichsführera*

Hajnriha Himlera, koji „moli“ logorsku upravu da nacističkim vojnicima naloži da *unter die Zeit ihres Sonderkommando einen Strich zu... setzen... und nicht davon zu reden – nicht andeutungsweise...* Pomoću jezička figure (*einen Strich setzen*) naloženo je da se izbriše izvesno vreme i o njemu ne priča čak ni figurativno (*nicht andeutungsweise*). Ali, koje to vreme je *Reichsführer* „svetom zapovešću“ hteo da ne bude predstavljano? Posao specijalnih odreda (*Sonderkommandos*) bio je da rukovode pećima za spaljivanje logorskih „figura“, pri čemu su im ispomagali i zdraviji, posebno izabrani logoraši koji su kukama slagali leševe na krematorijumske prečage, održavali vatru i raznosili pepeo, kao i čistili i dezinfekovali krematorijumske prostorije. Zapovedeno je, dakle, da se ni na koji način ne prikazuje vreme defiguracije ljudi, da se preko figura užasa prevuče crta. Poništiti figuralno i poništiti nefiguralno. Da ne ostane nikakva slika onoga što se, u logorskom svetu, dešava i na nebu, i na zemlji, i u vodama ispod zemlje. Zapovedeno je da se svaki trag pepela pretvori još jednom u pepeo. Ljudi su pretvarani u pepeo ispod crte preko svega onoga što bi se doslovno ili figurativno o tom pretvaranju moglo reći. Logorski bog hoće da se crtom odele dva vremena i dva prostora, da se pepelu uskrati reč, da reč bude pod neprelaznom crtom. Crtom smrti za one koji je ne bi povukli.

Crta je zaborav. Zaborav je ćutanje. Ćutanje je pepeo. A preko pepela, podjednako figuralnog i nefiguralnog, još jednom se stavlja crta. Ali mi u njenom crnilu moramo da naučimo da čitamo, kao u figuralnom tekstu, ono potisnuto nefiguralno crno.



Crno je boja, govorio je Anri Matis. Crno jeste boja i kod Todora. Baš kao što njegovi relacioni likovi jesu njegov ličan i kreativan način prevazilaska krize u vrednovanju figuracije. Umesto tradicionalne figuracije i umesto apstrakcije, Todor je izabrao nešto treće i novo, i u tome je našao sebe.

Kad radi na zatamnjivanju, čini to samo da bi nam otkrio šta je iza tame. Crno jeste boja, iako može da služi za prikrivanje halucinacije. Kao što je kod Rembranta. U tamnom uglu jedne od njegovih slika, rentgenski snimak je otkrio seoska oruđa, ašov, lopatu, sekiru. Sve je to bilo zacrnjeno i nevidljivo. Rembrant je slikao i ono što će na njegovoj slici konačno biti sakriveno. Sličnu ulogu zatamnjivanja zatičemo i kod Todora. Zatamnjivanje je dozirano. Ono što haluciniramo, hoćemo i da dehaluciniramo. I tako se pomaljaju obrisi neviđenog. Slikar podiže veo crnog u dovoljnoj meri da bismo videli šta svet skriva od nas kao svoju neizrecivu istinu. Haluciniranje i dehaluciniranje u tom smislu kod Todora teku uporedo i istovremeno. To je *mediteranski* proces u slikarstvu.





Za jednu od priča, nazvanoj „Priča moga sina“, u mojoj zbirci *Mali erotski rečnik srpskog jezika*, napisano je da je u spomen Šarloti Salomon. A onda se u celoj priči Šarlota Salomon uopšte izričito ne spominje. Tako, jedva da ima nekog ko zna ko je zapravo Šarlota, koja meni mnogo znači, mada se kolebam šta mi ona tačno znači. Ta posveta je takoreći zagonetka, iako upućuje da je policijski događaj o odsečenoj ruci, oblivenoj krvlju koja je okorevala, i velikoj kao noga, ispraćen u „Priči moga sina“, možda život, a možda pozorište.

Šarlota, koju su roditelji, ali i intimni prijatelji, pretpostavljam, skraćujući njeno ime, zvali i Lota, blagovremeno je počela da sastavlja autobiografiju. Ko bi se setio da u svojoj dvadeset četvrtoj godini počne da radi na sopstvenoj biografiji? Lota se odlučila da to učini, a čini mi se da je osetila prilično jak nagon da pregnu na taj poduhvat, za koji će, u njenoj predigri, najaviti da mora ostati prekriven tamom. Život joj je rekao da ne odlaže svoj rad, koji će, u stvari, biti jedino njeno delo, a u kojem je htela da vidi svoje spasenje. Naginjem ka tome da u svakoj stvari vidim mrak koji nas vreba i zato ću reći da je ona rad započela samo dan kasnije ne bi stigla da okonča započeto, bez obzira što joj je preostala i hrpa nedovršenih prizora na kojima bi radila ili možda ne bi radila. Neverovatno višestruko biće od papira ipak je rođeno. Pa i ona koja ga je stvorila, rođena je dva meseca pre nego što je prirodno očekivano njeno rođenje. Zato sam i rekao da je počela blagovremeno, mada nisam siguran da je svoj zadatak i završila onako kako je želela. Trebalo je da pretrči kratku stazu, ali da to bude što sporije, kao da trči maraton, i da u dve godine stane dvadeset godina. Ne berite brigu zbog moje nesigurnosti, jer Lota je svoju želju ispunila. Nanizala je zrnca maka na konac i dobili smo ogrlicu.

Problem sa svakom autobiografijom jeste u tome što nam je uskraćena mogućnost da je doteramo do poslednjih trenutaka svog života. Ti trenuci su valjda neizrecivi. Smrt nam oduzima priliku da ih nekako iznesemo na videlo. U Lotinom slučaju, iz njenih ličnih razloga, autobiografija je bila krik žrtve koji bi da prevari smrt.

Znamo da je Lota rođena 1917. godine, 16. aprila, u Berlinu. Ipak, mesto rođenja je pogrešno. Rođena je u mome srcu. Rođena je u svačijem srcu. Tako mi srce poverava dok se pribiram u gomili njenih autobiografskih listova čiji se redosled sam nameće i većina ih je označena brojkama. Ona ih je razdelila na predigru, sa detinjstvom, glavni deo, sa ljubavlju, i pogovor čiji prizori se odigravaju u izgonu. Predstava počinje, zavese na pozornici su razmaknute. Tu su navedena i imena glavnih likova. Kao da gledam u pravi pozorišni program.

Stanuju u zgradi na uglu, u berlinskoj četvrti Šarlotenburg. Stan je na četvrtom spratu.

Lota živi i sa svojom lutkom Amelijom odevenoj u cvetnu haljinicu i pleteni prsluk. Njih dve veoma liče jedna na drugu. Obe su očesljane na razdeljak i kosa im je svilenkasta. Dok su se, pod nadzorom dadilje, igrale u obližnjem parku, lutka odjednom shvata da je već dovoljno sazrela za samostalan život i odlučuje se da sama krene u svet. I njoj je bio dovoljan samo korak i već je nestala u svetu, ostavljajući za sobom rasplakanu Lotu. Prilazi joj visok i mršav čovek, krupnih očiju, toplog i pažljivog pogleda, sa ušima nalik mišjim i koje beže od lobanje. Pokazuje Loti kako ume da mrda ušima, a oči su mu crne, ogromne, grozničave. Lota ne prestaje da plače. Onda joj stranac objašnjava da je njena lutka krenula u svet, da ju je on sreo upravo na ulazu u park, a lutka ga je zamolila da u njeno ime pozdravi Lotu, kao i da Lota ne bude tužna što je lutka morala da ode bez pozdrava, pošto joj rastanci teško padaju. Vitki stranac, koji govori sa čudnim naglaskom i drži

ruke prekrštene na grudima, prenosi Loti i da je lutka obećala da će joj pisati prvom prilikom, a to će verovatno biti već sutradan. Stranac će biti poštar i lično će Loti uručiti najavljeno lutkino pismo. Suze su prestale da oblivaju devojčicine obraze i ona sa uzdanjem u očima gleda u novopečenog poštara koji je skupio ramena kao da se smrzava u taj dan poznog leta. Zima je očito u njemu samom. Još većma je stisnuo ruke uz grudi.

Lota ga je nepoverljivo pogledala.

– Ali, zašto je otišla od mene – zapitala je.

Stranac je na tren bio zatečen tim prirodnim pitanjem. – Pa njena uloga je da ode. Kad je put pozove, mora da se odazove. Lutka je odrasla, a život očekuje od nje da nađe svoj put i da nauči da živi bez zaštite. Možda i da nađe ljubav.

– Pa ja Ameliju volim!

– Da, da, nema sumnje, i ona to veoma dobro zna. Ali, mora da nađe i drugačiju ljubav s kojom može zajedno da sanja i da se zajedno budi.

– I mi spavamo zajedno – rekla je Lota i opet su joj navrle suze.

– Postoji i drugačije spavanje. Uostalom, ne poznajem ni ja sve njene razloge, a ona je obećala da će ti pisati o svemu, znači i o tome. I ja sam, kao i ti, dabome, veoma zainteresovan da saznam šta ona ima da saopšti.

Verujem da je stranac u tom parku barem još jedared, ako ne i više puta, tako tešio devojčice čije su se lutke izgubile, jer lutkama je urođeno svojstvo da se gube u svetu. Može biti i da je bio u nekoj naročitoj prijateljskoj vezi sa svim lutkama koje su se zvale Amelija i stalo mu je bilo da se o njima ne misli kao o nevernicama. To je, razumljivo, samo moje nagađanje, i kad god naletim na takav ili sličan slučaj s lutkom muči me želja da proverim njegovu verodostojnost.

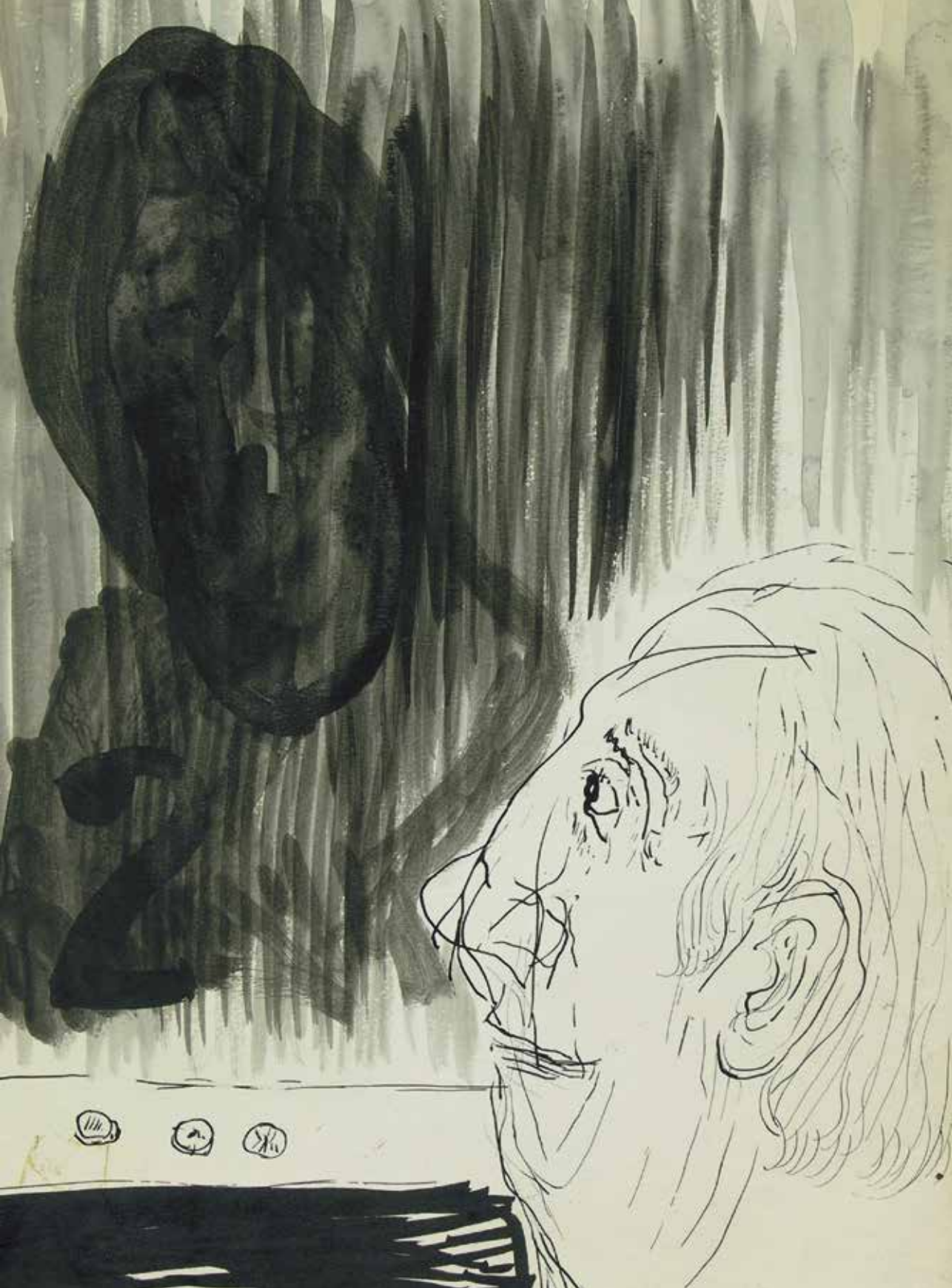
Crni stranac i Lota su se skoro svakodnevno viđali u parku, i stranac bi tada vadio novo lutkino pismo iz džepa i čitao ga Loti. Lutka je pisala o svojim neobičnim pustolovinama u dalekom belom svetu. Lota više nije plakala i s radošću je slušala o iskušenjima s kojima se njena Amelija suo-

čavala tokom svojih lutanja. U poslednjem, dvadeset i nekom pismu, lutka je Loti opisivala kako se zaljubila i udala. Svadba je bila neopisivo vesela. Potom se stranac više nije pojavljivao. Grlo mu se stezalo i više nije mogao da govori, pa ni da guta zalogaje, i čak mu je sve teže bilo i da pije vodu. O pivu je mogao samo da sanja. Završio je život u sanatorijumu. S bližnjima je, u poslednjim danima, razgovarao samo putem ispisivanja reči na papirićima. Na jednom od tih papirića, onemoćao, u hropcu, setio se i svojih prošlogodišnjih lutkinih pisama. Zavetovao je Doru, s kojom je živeo u Berlinu i koja će ostati uz njega dok on ne bude izdahnuo, da budu spaljena i da baš ništa što je ikada u životu napisao ne ostane za njim, jer će svet svakako biti spokojniji bez njegovih reči. Lota je tada navršila sedam godina i zaboravila je i na svoju lutku i na stranca iz parka, poštara lutkinih pisama. Te zime, prilično ljute, izgubila je nekog važnijeg od lutke koja se, uostalom, lepo udala i prestala da joj piše o svom snalaženju u svetu.

Jednog od tih zimskih popodneva Lotina majka Franciska, France, oprhvana sumornim osećanjem, poželeva je da prošeta. Šetaće sama, ali na ulicu, iz roditeljske kuće u kojoj se oporavlja i gde o njoj brine neka nemarna medicinska sestra, neće sići stepeništem. Izlazi kraćim putem, kroz prozor. Nije se ni ogrnula kaputom niti navukla čarape i obula cipele. Ništa na njoj osim spavaćice. Dovoljan joj je bio samo korak i već se, za sekundu, našla na pločniku. Osmogodišnjoj Loti otac objašnjava da joj je majka umrla od gripe, kao i da je majčina loza osetljiva na tu vrstu virusa. Srećom, kaže joj on, Lota ne treba da brine, jer je u njoj i njegova krv, imuna na kletu gripu s majčine strane. Ne brine ona, ali iskustvo s lutkinim pismima nije sasvim iščilelo iz njenog pamćenja, pa se nada da će joj i majka tako pisati i u pismu podrobno opisati kako izgleda nebo. Budi se noću, i po deset puta, odlazi do prozora, uverena da će tamo zateći anđela s majčinim pismom, ali anđela nema, nema ni pisma. Nema ni anđela iz parka, koji joj je donosio i čitao lutkina pisma.

Lota i otac nastavljaju da žive. Preselili su se, zamišljam, u drugi, podjednako prostran stan, na prvom spratu. Uzimajući stan na prvom spratu, da li je otac hteo da Lota bude bliže tlu i ne podlegne iskušenju majčine prečice za izlazak u šetnju?

Postepeno, iz godine u godinu, prebrodili su tugu. Lota se oseća donekle kao glavna očeva pratilja. Zavolela je crtanje. Lotin otac, Albert Kan, hirurg, profesor na Medicinskom fakultetu, obrazovan i sam iz lekarske porodice, ponovo se oženio, 1930, i doveo je Loti novu majku, a i prekinuo je da se posvećuje kćerki. On je savestan lekar, izgara, i više je s pacijentima nego kod kuće. A kad je kod kuće, voli satima da sedi u udobnoj velikoj fotelji. Pogledajte ga samo, uvek odeven pod konac, prsluk, kravata, veoma proćelav, loptaste glave, punačkih obraza, a osmeh mu ne silazi sa usana. Lota sad na njega gleda kao na bezobzirnog oca. Maćeha se zvala Paulinka Bimbam i bila je operska pevačica, omiljeni mecosopran na tadašnjim svetskim pozornicama. Vedra, odsečna i neposredna, nije dugo trebalo da osvoji pastorku, ali ova vremenom oseća da je pod maćehinim pritiskom. Oseća i da je ljubomorna na maćehu, na pažnju koju njihovi probrani gosti zdušno poklanjaju maćehi. Paulinka je sklona da upravlja onima koji je okružuju, a i svi su joj se rado povinivali. Pored nje je malo ko mogao imati visoko mišljenje o sebi. Svejedno kako bilo, kad je Lota zauvek odlazila iz zemlje, u koferčiću, jedinom njenom prtljagu, poneće i ploču sa snimkom maćehinog pevanja u ulozi Karmen. Paulinka će, inače, nadživeti sve likove iz autobiografije. Umreće tek u sto trećoj godini. S mužem je, pošto je Lota otputovala na jug, planirala da odu u Ameriku i da se tamo sastanu sa Lotom. Dospeli su do Holandije i tamo bili uhvaćeni, sva im imovina oduzeta i uništena, pa i Lotina pisma. Našli su se u logoru Vesterbork, na istoku zemlje, ali su odatle nekako uspeli da izmaknu i da se potom skrivaju. Bili su među retkima koji su preživeli. Do smrti će ostati u Amsterdamu.



Doktora Kana je, u Berlinu, policija uhapsila, 1938, internirala u Zaksenhauzen, mučila i naposljetku poštedela i, potkraj godine, pustila do daljnjeg. Paulinka je uzbunila svoje uticajne veze, pokušavajući da oslobodi muža. Zabranjeno mu je da predaje na fakultetu i počeo je da radi kao hirurg u Jevrejskoj bolnici. Istovremeno je, bez oklevanja, smesta, januara sledeće godine, poslao kćerku na neokupirani jug Francuske, Grinvaldovima, roditeljima njene majke, Marijani i Ludvigu, koji su tavorili u Vilfranšu-na-Moru, u vili izvesne Amerikanke, u kojoj su prihvatana izbeglička deca iz evropskih zemalja. Nisu stanovali u samoj vili nego u pratećoj kućici, u dnu vrta. Tu je na kraće vreme dom našla i Lota, usred velikog vrta, a onda je, sjeseni, s babom i dedom, u autobiografiji nazvanih baba Zvečka i deda Zvečka, nevoljno prešla u mali stan u Nici. Živeli su u svakodnevnoj krizi pod udarom izgnaničkog stresa i neizvesnosti da li će dočekati sutrašnji dan. Deda je stalno zvocao kroz svoju bujnu sedu bradu. Kome bi i bilo potaman u njegovoj koži? Babu je obuzela duboka melanholija. Jednog septembarskog jutra prokrala se u kupatilo, vezala uže i proturila glavu kroz omču. Konopac joj se zategao oko vrata. U taj tren je ušla Lota. Iz omče je izbavila babu, koja je već hroptala, i smestila je u postelju. Bila je potresena. Na to joj je i deda, u svojoj izgubljenosti, rekao stvari za koje nije znala. Govorio joj je o naslednom „virusu“, o ludilu i smrti.

Istrajna u tome da dokrajči ono što započne, *Grossmama* je ubrzo uspeła u svom naumu. Odustala je od omče. Pošla je za svojim kćerima, kroz vazduh, u poslednju šetnju. Tako je, uostalom, bilo i s njenom starijom kćerkom. Ni Franciski nije išlo iz prve. Doza otrova koju je ispila bila je nedovoljna i povratili su je u život. Psihijatar je rekao da stvar kod nje nije zabrinjavajuća i da je u pitanju samo prolazna sentimentalna pometnja, pa ne treba očekivati da će France ponoviti tako „glupu stvar“. Ako je otrov bio glupa stvar, nekoliko dana zatim, ispostavilo se da je za nju prozor pametniji, a zacelo pouzdaniji kao rešenje. Lota je naslikala majku uoči kobnog

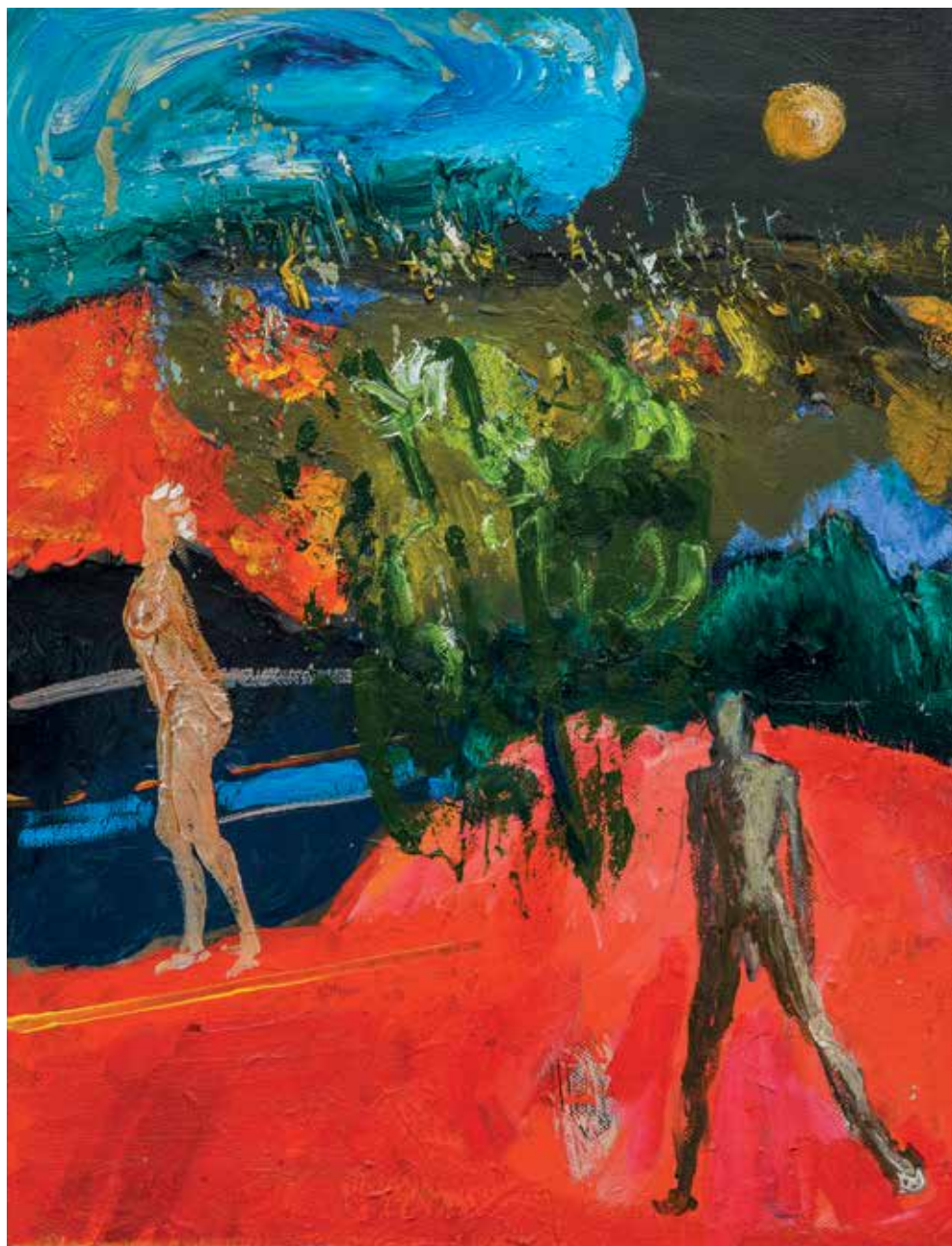
skoka kroz prozor. Majka je u postelji, u poluležećem položaju, bezvoljna, telo joj je potpuno opušteno, u udovima nikakve čvrstine, i kaže: „Ne mogu to više da podnesem, tako sam sama.“ Docnije će Lota i sebe naslikati u istom položaju, u čamcu kojim vesla njena tajna ljubav. Čamac je nazvan imenom veslačeve verenice. Taj istovetan položaj usamljene majke i ćerke obuzete osećanjem, u isti mah, ljubavi i beznada, trebalo bi da nas podseti na Mikelandelovu *Noć*, skulpturu kojom je dekorisana nova sakristija bazi-like Svetog Lorenca u Firenci.

Lota je oduvek bila stidljiva i povučena. Retko se otvarala drugima. Teško je bilo probiti se do nje. To za rukom nije polazilo ni Amadeusu Nadničaru, siromašnom učitelju pevanja, bez redovnih prihoda, koji je jeftino držao časove njenoj maćehi. Barem je tako verovao dok je Loti rečito izlagao svoj pevački pogled na svet. Amadeus nije bio svestan da se Lota, već devojka u prvom cvetu, zaljubila u njega, a često je kasnio na dogovorena viđanja s njom, izvinjavajući se: „Da, dete moje, bilo mi je nemoguće ranije da dođem.“ On joj je bio prva ljubav. Bio joj je tajna ljubav. Za tu ljubav će Amadeus, koji će, uz Paulinku i doktora Kana, ispratiti Lotu na stanici i tada je poslednji put videti, i koji će, dan pre nego što bi ga policija, po spisku, pokupila, iz Berlina pobeći u London, saznati tek decenijama kasnije, iz Lotine autobiografije. Bio je pozvan, 1961, na prvi javni prikaz Lotinog dela. Otkrio je kakvu je ulogu igrao, i to u glavnoj deonici autobiografije, u kojoj se njegova glava umnožava i biva sve veća. Mogao je i da pročita reči, kako ih je Lota napisala uz njegove portrete. Govorio joj je, kao da je Orfej, da bi, ako želi da razume sopstvenu dušu, najpre morala da zaroni duboko u sebe pre nego što segne u visine, napolje. Da bismo bilo šta snažno izrazili, izneli na svetlost, treba prvo da uđemo u sebe i svoj pravi glas oslobodimo spoljašnjih lanaca. Kao učitelj, bio je zagovornik nespontanog pevanja. Ohrabrivao je Lotu u njenom crtanju, posebno kad je video njen rani rad *Smrt i devojka*, nadahnut Šuber-

tovom muzikom, želeo je da joj pomogne u njenim mukama. Ko bi pomislio, rekao joj je, držeći u rukama taj crtež, da smrt može izgledati tako ljudski?

Pogledaj tu smrt, rekao je Loti. „Nije tačno da neki užasni kostur na srce na nas, i nema tog ljudskog bića od krvi i mesa koje se ne bi osmehnulo takvoj smrti koju prikazuješ.“ Kao mladić teško ranjen u prvom svetskom ratu, kad je bio na ivici smrti, smislio je teoriju kako da se ljudi oslobode straha i da se okane uništavanja. Trebalo ih je zagnjuriti u najdublja osećanja koja može da se pobude jedino kad su gurnuti tik do smrti. Takve stvari je Lota slušala od njega. Amadeus i ona nisu se viđali samo u stanu, gde su, za klavirom, Paulinki držani časovi, nego i izvan kuće. Te susrete Lota je doživljavala kao ljubavne sastanke, koji su, razume se, proticali u večitim razgovorima o tome kako spontano, poterani smrću, da prokrijumčarimo iz tamnice čisti i odvažni glas umetnosti.

Kad umiremo, rekao joj je Venijamin, koga će deda i ona upoznati na stanici Sen-Šarl u Marseju, dok su se vraćali kući, u Nicu, kad umiremo, rekao je, više nemamo ni snage, pa ni volje, da bilo šta kažemo drugima o svom životu i zato, ako nam je stalo do toga, sve što želimo da se zna o nama, treba saopštiti ranije, zapravo odmah, ne ostavljati to za sutra. Nekome će taj naš trag biti dokaz da smo postojali uprkos svima koji bi da tragove zatru, i tu mu levo oko zasvetluca iza stakla, obrva mu se jedva primetno podiže, kao da je namignuo smrknutom prolazniku, pokušavajući da ga odobrovolji. U redu za karte tiho su razgovarali sa Venijaminom, a to je bilo veoma kratko, jer nisu želeli da u njih suviše zure ljudi koji su sumnjičavo zagledali putnike. Deda i Lota su, juna 1940, bili internirani i potom pušteni iz privremelog, ali pustošnog logora u Pirinejima, jer je deda bio starački onemoćao, u stanju apsolutne klonulosti, i nije mu mnogo nedostajalo da ostavi Lotu samu u svetu. Neko iz logorske uprave je jednostavno zaključio da im je takav samrtnik suvišan. Lota se neočekivano setila tamnopotog poštara iz



svog detinjstva koji joj je čitao lutkina pisma. Bio je poput crnog dima koji leluja iz odžaka, pomislila je. Emil Venijamin joj je, nije shvatala zašto, prilično ličio na njega, iako je bio krupniji, nezdravo krupniji, tromiji, s razbarušenom kosom, gustim veđama i strogo potkresanim nevelikim brkovima nalik očevim, s naočarima koje su mu povremeno spadale na hrbat nosa. Neprestano je brisao ožnojeno čelo. Povremeno je trzao ramenima, kao da se svom snagom suspreže da se ne osvrne. Zapravo je ličio na Nadničara koji je nosio istovetne okrugle naočare. Lota nikad nije saznala kakva je bila Venijaminova sudbina posle njihovog slučajnog poznanstva i jedinog susreta na marsejskoj stanici kojom su posvuda šestarili žandari i mnogi civili koji su ispod oka i ispod oboda svojih natučenih šešira usredsređeno osmatrali putnike. Venijamin je, mesec ili dva docnije, pošao peške preko Pirineja. U pograničnom lučkom mestašcetu zaustavila ga je španska policija. Imala je naredbu iz Madrida da ga vrati preko granice, bez obzira što ga je u Lisabonu čekala američka viza. Kad je svanuo sutrašnji dan, Venijamin je bio mrtav u sobi koju je bio zakupio na prvom spratu hotela *Francuska*. Jevrejin, koji se navodno sam otrovao, ipak je, uprkos poreklu i poslednjem činu, sahranjen na katoličkom groblju iznad mora, i to nije bila jedina zagonetka u pogledu Venijaminove smrti. Moramo biti u nedoumici i da li je na tom morskom groblju, na granici koja deli zemlje, i deli kopno od okeana, uopšte tačno identifikovan Venijaminov grob, jer je raskopavan i mesto mu je menjano. Gde je zapravo, to možda ni nekoliko okolnih čempresa, visokih dvadesetak metara, ne zna, ma koliko bili dugovečni. Kako god bilo, ovaj grob je prekriven hrpom belutaka koje još i danas polažu ožalošćeni posetioci.

Lota je od dede, pošto je spasla babu iz omče, saznala kako joj je umrla majka. Tobožnja smrtonosna gripa bila je zapravo posledica skoka sa trećeg sprata na ulični pločnik. Pri tome mora da je u to vreme berlinski pločnik bio okovan ledom. Lota se u taj mah setila kako je prvi put saznala za svoje ime. Bilo je to na berlinskom groblju. Na grobnom kamenu njene tetke,

mlađe i voljene majčine sestre, pisalo je, naime, Lotino ime, Šarlota. I tetka Šarlota se ubila, rekao joj je deda. Kad je tetka skočila u jezero i udavila se, imala je osamnaest godina, a Lota se rodila četiri godine kasnije. Rekao joj je deda i za samoubistva još tri žene iz prethodnih naraštaja porodice, među kojima je bila i tetka njene majke. Da li je to bilo neizlečivo ludilo koje se prenosilo s kolena na koleno, zahvaljujući kojem su žene izabirale dobrovoljnu smrt? Ne samo žene. Deda je pomenuo i dvojicu babine braće. Ponavljao je da je svima u Lotinoj porodici po majci suđeno da se ubiju. *O, mili Bože*, napisala je Lota docnije na jednom od listova svoje autobiografije, *ne daj da poludim*. Posle pirinejskog logora, koji ju je duboko kosnuo, i saznanja kako joj je majka umrla, kao i njena tetka, čije je ime nosila i to shvatala kao beleg da je i sama namenjena istoj kobi, pa uz to maločas bila svedok babinog pokušaja da se obesi, zapitala se da li da i ona sebi oduzme život. To joj se zatim nedeljama vrtelo po mozgu. Dugo joj drugačija mogućnost nije padala na pamet. Kako pobeći iz te klopke ako iz nje izlaza nema? Konačno, moglo bi to biti najkasnije početka 1940. godine, na svoj način duhovito predložila je sebi: ili da raskine sa životom, ako već tako mora biti, ili da ga pretvori u nešto sumanuto i nečuveno. Izbor nije bio veliki. Lota je izabrala drugo: sagledati svoj život kao operetu, onako kako niko do tada nije učinio. Niko ne može da ispriča život bolje od onoga čiji je to život. Da ispričamo život i da mu se smejemo. Sa svom svojom mogućnom strašću intenzivno se bacila na sastavljanje autobiografije. Može ona to, zarekla se, i to *Može* uzela je za svoje prezime. Da li je u autobiografiji, koju je nazvala pevanka-igranka, to bio njen život, ili je to bilo pozorište? Na prvom listu je naslikala sebe sleđa, divnog izduženog vrata, kako kleči na morskoj obali i slika. Ne kleči nego sedi na podvijenim nogama. Na leđima tog autoportreta napisala je, kao da je u meso urezala slova: *Život?* ili *pozorište?* Ta njena dvojnica, na obali, drži list koji tek treba da bude oslikan. U ruci joj je četkica kojom upravo povlači potez Ali, list je proziran,

gotovo da ne postoji, i kroz njega vidimo namreškane površinu plavetnog mora, vidimo i deo devojčine butine. List bi mogao biti uramljeno staklo. Ne, to je list hartije. Ako vidimo šta je iza njega, moglo bi biti i da devojka ne preslikava neki deo sveta nego je sama slika već svet, opipljiv svet, koji je tu kao slika i drukčiji ne može biti osim kao slika.

Lotina autobiografija je po izgledu bez premca, prožeta fantazijom i bogatstvom boja u deonici detinjstva, humorom, samoironijom, nežnošću, tugom i setom, u deonici ljubavi s grublje nabacivanom bojom, kovitlacom predela, sunca, mora, suncokreta, zelenila i cvetova u Vilfranšu i oko Amerikankine vile *Isposnica*, u pribegličkoj deonici. Ukratko, istinska *degenerisana* umetnost, kako bi rekli njeni profesori s glasovite berlinske Umetničke akademije, na koju je bila primljena, kao jedini student u okviru jednog i po procenta dozvoljenog za takve poput nje, i koju je pohađala jedva dve godine, pa je napustila posle Kristalne noći. Ta noć, kad su porazbijani svi izlozi i prozori jevrejskih radnji i kuća, uterivala je ljudima strah u kosti. Mnogima koji su bili na meti klecale su noge, sluteći da ih sutradan ništa dobro ne čeka. Lota je odbila molbu svog profesora, jedinog koji je držao do nje, da se vrati i nastavi sa učenjem i da čak primi nagradu kao najbolja na klasi. Ne, odbila je. Nagrada joj ionako ne bi mogla biti uručena, ne njoj, nipošto njoj. Ni po čemu nije bila po modelu koji je u tom času nemilosrdno harao Nemačkom. Nisu li sve njene lične traume bile odblesak traume koja je obuzela njenu rodnu zemlju? Svi ostali nemački nastavnici sa Akademije prihvatili su njeno odbijanje sa olakšanjem, poneki od njih, iz gospodarske rase, i sa uverenjem da ih Lota ne zaslužuje.

Sve važno što znamo danas o Loti dugujemo njenoj autobiografiji, u kojoj se ona pojavljuje pod imenom Šarlota Kan. To svoje jedino delo, Lota je zamislila kao totalno. Biće slikano, a uz slike će biti i pisane reči, i biće, tu i tamo, s muzičkim uputstvima. Bezmalobližno dve godine je, svakog dana, svake

noći, Lota radila na Životu ili pozorištu, beskrajnom nizu autobiografskih impresionističkih prizora. Trajalo je to od kraja zime ili od ranog proleća 1940. do leta 1942. Biće to, napisala je, oproštaj s njenom rodnom zemljom. Svi njeni bliski, otac, majka, Paulinka, deda, baba, njeni prijatelji, nalaze se na tim slikama, izvedenih tehnikom gvaša, u različitim dimenzijama, ali pretežno veličine velike sveske. Za gvaš je koristila vodene boje u koje bi umešala prah krede i zatim rastvoreno tutkalo ili gumiarabiku. Listovi su od zrnastog papira kao za akvarele. Slike su sa sušenjem boja poprimale sjaj. Naslikala je, iscrtala i ispisala 1325 listova. Na ponekom je iskorišćena i poledina za skiciranje. Oni potpuno ispisani su poglavito od jeftinijeg papiusa. Uz sedam stotina šezdeset devet gvaševa, ostale su i stotine skica olovkom koje je tek trebalo pretvoriti u slike. U tom mahnitom stvaranju svog životopisa stigla je i da se uda za jednog izbeglicu, kao što je bila i sama.

Posle babine smrti, *Grosspapa* je bivao sve histeričniji. Stalno je jadikovao i u svom jadu se okomljivao na Lotu. Nije više mogla da izdrži i odselila se. Prodala je skupoceni majčin prsten. Nekoliko meseci je boravila u pansionu *Osvit*, kod rta Svetog Jovana. Tu je slikala dan i noć. Jedva da je i jela, jedva da je i spavala. Dok je slikala, sve vreme je grgotala i nerazumljivo mrmrljala. Lota je zapravo pevušila. Dok je slikala, odjednom bi joj uši bile ispunjene muzikom koja bi joj obuzela duh. Tada primećuje da se ta muzika potpuno podudara sa onim što pokušava da sačini na papiru. U glavu joj nadolaze i reči, i one joj naviru kroz grlo. To su njene sopstvene reči koje se zglašavaju sa muzikom. To raspevano šaputanje bi trajalo sve dok slika ne bi bila gotova. Često se događalo da je uz jedan tok reči iskrsavao i drugi, kao u duetu. Svaki lik koji bi naslikala bio je tako praćen svojim glasom i svojim rečima.

Govorila je sebi nešto u bradu, a to niko nije razabirao, pričala je, po sećanju, domaćica *Osvita*. U to vreme malo je nedostajalo pa da se ponovo nađe u logoru, ali ovaj put bez povratka. Izišao je proglas da se svi Jevreji

prijave u opštinskoj upravi. Nemački vaspitana, Lota je disciplinovano krenula u opštinu da bude registrovana. Ali, dobro vaspitanje neće je zaštititi od toga da istog časa, dok bude upisivana, bude i uhapšena. Bili su pripremljeni i specijalni autobusi za odvoz hapšenika. Neki dovrtljivi i dobrodušni francuski žandar, trudeći se da zvuči oštro, rekao joj je da iziđe iz autobusa, a onda joj šapatom preporučio da ode kući. Tako ju je spasao.

Avgusta 1942. godine, Lota je završila svoju autobiografsku operetu. Uočljivo je da nije urađena u istom stilu. Potkraj je slikana brže, ovlašnije, nesumnjivo zbog Lotine strepnje da neće stići da je završi. Predala ju je porodičnom prijatelju, lekaru iz Vilfranša, koji je lečio njenu babu i koji je i nju savetovao, kad se našla u očajnom stanju posle pirinejskog logora i babinog samoubistva, da produži sa slikanjem. Može biti lekovito, rekao je. Dok mu je u ruke davala upakovane listove, naglasila je da je to ceo njen život i da ga bezbedno čuva. Razgovarali su francuski i ona je rekla: *C'est toute ma vie*.

Autobiografija je posvećena Otiliji Mur. Ona je bila vlasnica vile *Isposnica*. Rodom iz Nemačke, bila je udata za američkog oficira i tako stekla američko državljanstvo. Oficir je umro. Ona se tog avgusta spakovala i otputovala u Ameriku. Povala je sa sobom i izvestan broj dece iz *Isposnice*. Četvoro dece je ostalo, i Otilija je brigu o njima prenela na Lotu i Aleksandra Naglera, koji je izbegao iz Austrije. Aleksandrov portret je u autobiografiji. Uz njega piše da je on Otilijin prijatelj koji je ostao u vili kad je Otilija otišla, i da Loti ne pada na pamet kako da se prema njemu odnosi. Na slici, kapak na desnom Aleksandrovom oku je spušten dopola. Namiguje ili je to neko urođeno nervno oštećenje.

Ona obožava vilu, naročito okolni vrt. Neprekidno šeta po vrtu, uverena da ju je dovršena autobiografija izbavila od neumitne presude o kojoj joj je govorio deda. Verujem da jeste tako, sačuvala joj je život.

Onako kako ga je naslikala u autobiografiji, Aleksandar izgleda kao prilično slab karakter, maltene mekušac i teško da ga je bilo moguće za-

voleti. Ipak, posle njegovog prvog portreta, ona već piše da sve svoje planove vezuje za njega. Počinje da mu se poverava, postaju prijatelji. Možda je i on ohrabruje u njenom slikarstvu, i zacemento je bio zaljubljen u nju, pa se nipošto ne ogrešujmo o Aleksandra. Njegov portret svedoči i da mu se Lota svesrdno predala. Deda je, međutim, sumnjao u njega, smatrao ga je nekultivisanim i žustro se protivio toj Lotinoj vezi. Ali, tih dana će deda umreti, i Lota i Aleksandar mogu da se venčaju. U prvi mah nisu mogli da dobiju dozvolu vlasti za venčanje. Sve to vidim u Životu ili pozorištu. Bilo je zabranjeno da se Arijevac ženi Jevrejkom. Aleksandar je imao falsifikovane arijevske lične dokumente, i to, po svemu sudeći, dobro falsifikovane. Da bi se venčao s Lotom, morao je da se odrekne svog lažnog identiteta, što je i učinio u policijskoj stanici. Dao je kao njihovu stalnu adresu *Isposnicu*. Venčali su se istog dana. Planirali su da uskoro počnu da se skrivaju, ali ona je bila tako očarana lepotom vrta da nikako nisu napuštali *Isposnicu*. Takav vrt i ja želim; lepotu zbog koje vredi umreti. Nemačka komanda je svim tamošnjim agentima naložila sistematsku potragu za Jevrejima i njihovo ekspeditivno hapšenje bez izuzetaka. Aleksandar je već ranije uradio pametnu stvar kad je na nalepnicama paketa s Lotinom autobiografijom ispisao ime Otilije Mur, i tako pakete predstavio kao Amerikankino vlasništvo. Takvo je moglo ostati netaknuto. To je sačuvalo autobiografiju, kao i Otilijina ravnodušnost, posle rata, prema tom svom neočekivanom imetku. Zato je bez opiranja, 1947, dopustila da ga preuzmu Paulinka i doktor Kan i prenesu u Amsterdam.

Život ili pozorište je, barem za mene, bremenit obiljem prizora čiji je duh neodoljiv. Pred njima je teško ostati nehajan. Kad mi doživljaj sveta padne, oni ga dižu. U stvari, obilje prizora je toliko da u ovoj kratkoj povesti ne možemo ni reći šta sve vidimo i čitamo, i kakvu sve muziku bismo mogli da čujemo. Ipak, na kraju, autobiografija, koju Lota ne prestaje da doslikava, jasno pokazuje da je i ona sama u drugom stanju.

Two



Lotu i njenog muža najzad je neko od suseda s francuske Rivijere prijavio. Pre ili kasnije, to komšijsko potkazivanje su mogli da očekuju. Vrt oko vile nije bio tako čaroban da bi mogao da ih zaštititi. U arhivima nema podataka o tome ko je bio potkazivač. Nisam za tim ni tragao. Predveče, oko sedam sati, 21. septembra 1943, ispred *Isposnice* zaustavio se gestapovski auto. Proverio sam meteorološke podatke za taj dan i taj kraj. Bilo je sunčano i povremeno je bilo vetrovito. Duvao je maestral. Hteo sam da udahnem u sebe taj strašni trenutak i otišao sam na to mesto, ali vile više nema. U međuvremenu je srušena. Stazom oivičenom bademovim i smokvinim stablima popeo sam se u neki maslinjak i kroz granje i lišće dugo posmatrao more. Maslinama je bilo vreme za berbu. Kasnije sam, na obližnjoj livadi, nabrao nekoliko stručaka lavande.

Silazeći u naselje, sreo sam starca. Nazvao sam mu dobar dan. Onda on zastade i upita me može li da mi pomogne, a ja sam bez ustezanja prihvatio njegovu ponudu. Upustio sam se u razgovor. Bila je to slučajnost kakvoj se nisam nadao. Starac je imao možda punih osamdeset godina, ali bio je krepak, mada se poštapaio starinskom bambusovom palicom. Obrazi su mu bili upali, brada čekinjava. Bio je možda, ipak, neku godinu mlađi od osamdeset. Upitao sam ga za *Isposnicu*.

– Zar baš *Isposnica*?

Opazio sam da u Provansi vole da ponavljaju pitanja kad se nekome obratim.

– Da, vila u kojoj su u vreme rata bila smeštena deca.

Trebalo je biti strpljiv dok opet ne otvori usta i ne progovori. I bio sam strpljiv. Palicu je okačio preko ruke, oko zglavka. Mašio se za džep i iz nje izvadio plavu kutiju. Iz nje je izvadio cigaretu i prepolovio je. Iz kutije je izvadio i kratku muštiklu u koju je utaknuo polovče. Zapali ga i dunu dim.

– Kako da ne znam, ali *Isposnice* više nema – i mahnu levom rukom u stranu, povuče još dim i prstima istisnu cigaretu iz muštikle, pa je pažljivo ugasi stopalom. Tek onda nastavi:

– I ja sam bio u njoj. Imao sam sedam godina kad sam došao u vilu, a rodom sam iz Belgije, iz Liježa.

Nije mi mnogo nedostajalo da zinem. Kuću nisam našao, ali evo čovaka iz nje. Upinjao sam se da mi na licu bude nehajan izraz, ali mora biti da mi se na licu čitala neverica pomešana sa željom da odmah dobijem odgovore koje još niko možda ne zna.

– Ja sam iz Srbije. Pamтите li nešto od tog boravka – pitao sam ga. – Sećate se Šarlote i Aleksandra?

– Kao da već sve znate – reče on, polagano redajući reči u svojim ustima. – To su oni koje su odveli, zar ne? Ja nisam sa madam Otilijom pošao u Ameriku. Nadao sam se da će po mene doći roditelji, ali nikad nisu, i njih su odveli, više ih nikad nisam video, iako sam stalno verovao da će doći po mene. Za tu Šarlotu i njenog muža, sećam se da smo jeli proseni kolač kad su se uzeli, a oni su brinuli o nama. Šarlota je stalno nešto crtala u boji na papirima. Imao sam već skoro deset godina kad su ih odveli. Bilo je to uveče, sećam se. Večerali smo. Hrane nije bilo mnogo. A onda su odjednom oni ustali od stola i izišli, i viknuli su nam da bežimo, da se sakrijemo, a mi deca smo se okupili na prozoru i videli kako njih dvoje trče u baštu i zamiču među drvećem. Za njima su pojurili dva čoveka u crnom. Mahali su pištoljima. Jedan je pucao. Mi deca smo pohrlili u skrovište za koje smo znali da u njemu treba da se sakrijemo. Bilo je ispod stepeništa, iza malih okrećenih vrata koja su se otvarala klizeći u stranu...

Na to me pogleda u oči da vidi da li sam razumeo, pa reče engleski *a sliding door*, a ja sam klimnuo glavom, mada mi se u prvi mah pričinilo da je to neki meni nepoznat francuski izraz.

– ... i na njima je bila okačena neka slika i pričvršćen stočić, i bila su nevidljiva za svakog ko ne zna. Tamo smo ćutali celu noć. Bilo nas je troje ili četvoro. Nismo ni pisnuli celu noć. Osluškivali smo korake iznad nas, po kamenim stepenicama. A sutra više nije bilo nikoga.

– Da li je Šarlota bila dobra? Da li je vas decu volela?

Silno sam želeo da razvezemo razgovor. Starac je oćutao odgovor. Palica mu skliznu s ručnog zglavka na zemlju. Gledao je kroz mene, kao da ni u šta nije gledao. Kao da je naglo usnuo otvorenih očiju i stojeći.

– Šta je dalje bilo s vama – pitao sam, a onda sam se sagnuo po palicu, koju on uze iz moje ruke i lupnu njome po nozi kao da s nje otresa prašinu.

Nakašljao se. Mora da mu se grlo steglo i zagrcnuo se. Pokušavao je nešto da iskašlje. Najzad sam mu uhvatio pogled.

– Ostao sam u Vilfranšu-na-Moru – rekao je tiho, kašljucajući.

– Bio sam usvojen, ali sam čekao. I do danas čekam. Ovako sâm. Dokle ću čekati, ne znam. Čini mi se da neću još dugo.

Tu je zastao. Onda, kao da se vraća u prošlost, dodao je:

– Razume se da sam kasnije shvatio zašto nas nisu našli u vili. Nisu nas ni tražili, nisu tada hteli nas, decu, jer da su nas tražili, svakako bi nas našli. One koje su hteli, našli su i odveli ih.

Ponovo je zastao. Ponovo mu je poleknula pljuvačka i on se opet zakašlja. Čekao sam da još nešto kaže. Konačno je izustio kao da zbacuje teret koji mu je ležao na plećima:

– Laku noć. – Onda je nastavio putem, ni obazreo se nije.

Sačekao sam trenutak, ne znajući šta bih učinio, jer je on očigledno završio naš razgovor, ostavljajući da mi sva moja buduća pitanja čame u mozgu kao da sam ih tamo živa sahranio. Bio je već desetak metara daleko od mene kad sam mu doviknuo *Hvala i laku noć*. Ne mislim da je to što sam čuo od starca od nekakvog ogromnog značaja, ali na mene su njegove reči delovale tako da sam osetio izvesnu jezu. Upoznao sam neposrednog svedoka, nekog ko je lično poznao Lotu i svojim očima je video dok slika i dok šeta vrtom. Upoznao sam dete koje Lota mora da je barem jednom pomilovala po glavi. To dete, sad već starac, s kojim sam bio lice u lice, mogao bi biti poslednja još živa osoba koju je Lota dodirnula.

Lavandu sam držao na stočiću, pored knjige s reprodukovanim Lotinim životopisom, u iznajmljenoj sobi u kojoj sam noćio. Osušila se i ja sam od nje nevešto ispleo venčić. Još ga imam. Držim ga među čistom posteljinom i ponekad, u snu, osećam miris izmrvljenih listova i cvetova i čujem šum mora koji je lavanda nekako u sebe upila.

Lota i Aleksandar odvezeni su s Rivijere u Dransi, u sabirni logor nedaleko od Pariza. Desetak dana potom, oboje su, u nakrcanim vagonima, upućeni u Aušvic. Čim je tamo stigla, smoždena, sve vreme stojeći u vozu, među ljudima koji su umirali na putu, 12. oktobra, odmah su je, trudnu već četvrti mesec, uterali na „tuširanje“ u gasnu komoru koja je radila dano-noćno. Ni Aleksandar nije dugo poživio. Tek još nekoliko nedelja. Iscrpljen prisilnim, neizdrživim radom, umro je prvog dana Nove godine.

Kad sam pre dvadesetak godina pokušavao da u berlinskim policijskim arhivima pronađem lutkina pisma, koje Dora ipak nije uništila nego su joj konfiskovana prilikom pretresa stana, pri čemu mora da su gestapovci smatrali da mora da ih je pisao zagoreli režimski neprijatelj i da su ta lutkina pisamca opasni spisi, u Vilandovoj ulici naišao sam na mesinganu ploču na kućnom zidu, na kojoj je stajalo da je u toj zgradi živela Šarlota Salomon. Radoznao, tako sam i saznao za njenu neviđenu autobiografiju, koja mi je delovala kao slikoviti filmski scenario. Otuda posveta na „Priči moga sina“ koja govori o udesu isluženih filmskih rekvizita. Posveta je bila putokaz za sve neizrečeno. Zatim, prethodne jeseni, dok sam stojao na mostu preko jednog od amsterdamskih kanala, preko puta Rembrantove kuće, usred četvrti koja je vekovima bila pretežno naseljena Jevrejima, i zurio u Šlajz Svetog Antonija, pitajući se zašto je Rembrant za kuću platio tada izuzetno visoku cenu, trinaest hiljada guldena, što ga ekonomski slomilo, dok su u obližnjem kafeu, smeštenom u bivšoj karauli iz koje se svojevremeno otvarala, zatvarala i nadgledala ustava, proslavljali nečije venčanje, a meni je

kroz glavu, pošto sam odustao od nedoumice s Rembrantom koji je odlučio da mu je jevrejsko susedstvo draže od holandskog i što će ga skupo koštati, proletelo da su ovi gradski kanali nalik paukovoj mreži i da sam se nehotice zatekao baš u njenom središtu, mesečarski sam se uputio dalje, niz ulicu, prema skveru Vaterlo, i posle stotinak metara naišao na monumentalne četiri sinagoge, ušao sam u prvu. Rekao sam sebi naprosto *uđi*. Na ulazu je bio istaknut plakat s velikim ispisanim slovima *DELO U NASTANKU* i još neki podaci koje nisam ni pročitao, zanesen reprodukcijom nekako mi poznate devojačke glave iz poluprofila. Devojci je kosa začesljana iza ušiju. Okrenula je pogled ukoso i gledala ravno u mene.

Ušao sam, i tako je počela ova priča iza „Priče moga sina“. U sinagogi sam otkrio izloženu autobiografiju Šarlote Salomon, sa sve grafitnim skicama za planirane gvaševe. Ti listovi su nastali iz života, bili su život, ali možda i pozorište, raspevano, razigrano, i na tim listovima još živa Lota, kad je već drugačije nema, ugušena. Ali, sad su te stotine i stotine listova i deo mog života, ili moje priče, još u rasutom, recimo neispričanom stanju i koja je stoga takođe prozirna poput onog lista u rukama naslikane Šarlote Kan, pa iza te prozirne priče možda prepoznamo šta bi sve moglo iz života da bude ispričano u njoj, pošto je ostavljam na pola puta između priče i života. Ako ćemo pravo, svaka priča može biti život i svaki život priča.



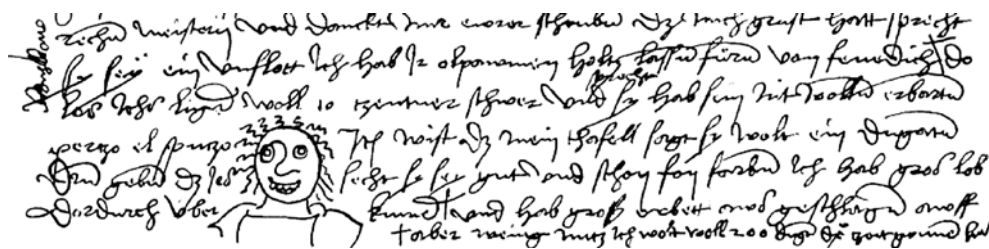
Я

U slikarstvu relacije mogu izgledati čudnovato. Tako sam u jedan mah u svome duhu prepoznao vezu između Albrehta Direra i Todora. Pri tome mislim na jedno od Direrovih snoviđenja. Bio je to san o katastrofi. Kad pokušavamo da mislimo katastrofu, moramo da mislimo i ono *strašno*. Zato je Todor za mene, između ostalog, i slikar strahota. On i jeste, kad izdvojimo njegove najupečatljivije slike i crteže, mahom apokaliptički umetnik. Kao da bi da nas upozori na bezdan ka kojem klizimo i koji je negde iza vidika, ali uvek tu, nevidljivo prisutan, spreman da nas oberučke zauvek primi u sebe. Lica i figure koje nam Todor prikazuje rekao bih da su lica i figure naših demona, unutrašnjih, kojima smo zaraženi, spoljašnjih, koje sami stvaramo. To su demoni u koje se promećemo ili anđeli istorije, svejedno. Njihova lica i figure su podjednako izobličena strahom i pobuđuju strah. S njima smo upozoreni na predstojeću katastrofu, ili nam se kazuje da smo već usred katastrofe, ili su to slike i crteži u prvom času posle katastrofe. Od toga i nema doličnije zadaće umetnosti. Todor se za nju opredelio spontano.

Direr je, kao mladić, imao viziju ogromnih vodenih stubova koji se srućuju na neku ravnicu. Vodeno bombardovanje zemlje odigrava se možda u Lombardiji, jer ravnica nalikuje lombardijskoj. Taj prizor je akvarelisao u svom dnevniku, gde je i rečima opisao ono što je video. Mislio je da je video početak katastrofe u kojoj će nestati ceo svet. „U snu, u noći između srede i četvrtka [7–8. jun 1525], posle Duhova, video sam veliku vodu kako se obrušava s neba. Prvi stub udario je strašnom snagom o tle, nekoliko kilometara od mene, i čuo sam silan šum i pljusak, i ceo kraj je bio potopljen.“ Probudio se, sav drhteći. Udar vodenog stuba, odjednom i ogromnom brzinom, bio je praćen vetrinom i hukom. Kad je prizor naslikao, moleći Gospoda da sve stvari iziđu na dobro, Direr nije još celog tog dana, pa i sledećih dana, mogao da se oporavi od svoje vizije. Kasnije će, u dvadeset petoj godini, ilustrovati Jovanovu *Apokalipsu*, i ti drvorezi predstavljaju svojevrsan anđeoski ključ za otvaranje *Jovanovog tajnog otkrovenja*, kako ga je nazvao slikar. Bila je to Direrova *Apocalypsis cum Figuris*, znači njegova apokaliptička slikovnica. Voleo je on i da slika sebe. Bio je među prvima koji su to planski činili u istoriji. Poznat mu je portret gde je sebe naslikao kao Hrista. Oslikavao se i kao akt, nag. Ali Direrov prvi autoportret je iz 1484. godine, kad je napunio trinaest godina. Jednog proletnjeg popodneva, zapravo 16. juna, tačno mesec dana posle njegovog rođendana, u Hanoveru, on se zagledao u svoje lice u ogledalu. Prisutna je i njegova mačka koju će, međutim, docrtati nekog drugog popodneva. Otac mu je u svojoj zlatarskoj radionici u kojoj je Albreht sin i naučio da crta, šegrtujući u pravljenju nakita. Na svom licu koje crta, Albreht ne vidi ništa tajanstveno, pa ni jedinstveno. A ipak, mada je u to doba u umetniku gledan zanatlija, tajanstvena je sama njegova moć da precrtava ono

što vidi. Još tajanstveniji je onda razlog zašto Albrecht nije nacrtao prizor koji će, na tren sklopivši oči, kao da je usnuo, videti kao svoju tajnu. Video je dečje telo, položeno na stolu i pokriveno platnom. Video je da je tom detetu i lice prekriveno platnom. Samo je detetova leva noga ostala nepokrivena, bosa, ogrubele kože, čak je i prljavštinu ispod noktiju video jasno. U ogledalu je video datum.

Pogledajmo i Gorgonu iz jednog od Direrovih pisama.



U tom crtežu, iznesenom na dlanu izvesne detinje ludosti, kao da smeh, koji nije i bez skrovitih elemenata neshvatljivog gneva, traži svoje pravo na udeo u ozbiljnosti svetskih stvari.

Originali Direrovih pisama iz Venecije upućenih Vilibaldy Pirkhajmeru nalaze se u Gradskoj biblioteci Nirnberga (a dnevnik s njegovog putovanja po Nizozemlju je u Državnoj biblioteci u Bambergu, u Bavarskoj). U tim pismima nalaze se, koliko sam mogao da vidim dok sam raščitavao i razgledao njihove faksimile, četiri skice. U pismu od 7. februara 1506. godine vidimo cvet nacrtan s dva lista na peteljci, zatim nacrtanu glavu četke za pod i, najzad, nacrtanog psa u trku (za koga, iz Direrovih reči, saznajemo da predstavlja napaljenu kučku). Najizazovniju skicu, međutim, otkrivamo u pismu od 8. septembra iste godine: to je karikaturalno ocrtano poprsje, za koje je teško reći da li je žensko ili muško. Lik je očito obučen u vene-

cijansku košulju. Lice, s razrogačenim očima, široko, okruglasto, podbulo, i s kosom proređenom i ukovrdžanom, s tim da su vlasi kod vrata duže i ravne. Za prve tri skice, jasno je o čemu je reč u samom pismu. Direr se, naprosto, individualistički poigrava konvencijama u odnosu s prijateljem, i zaštitnikom, s obzirom na njegove zavodničke, čak ženskaroške sklonosti. Inače, Direrov stariji prijatelj, Vilibald Pirkhajmer, izuzetno je obrazovana osoba, pravnik, renesansni humanista, član gradskog veća koje je vladalo Nirnbergom. Bogat je i ugledan, pravo je studirao u Italiji, na univerzitetima u Padovi i Paviji, i u Italiji je lično upoznao Leonarda da Vinčija. Preveo je mnoge klasične tekstove na nemački jezik, a prevodio je i sa grčkog na latinski. Između ostalog, priredio je, preveo i izdao Ptolemajevu *Geografiju*. Direr je naslikao niz njegovih portreta, a svoj drvorez *Bogorodičin život* posvetio je njegovoj sestri, opatici franjevačkog konventa Svete Klare u Nirnbergu. Od njega je Direr dobijao svu mogućnu podršku; on mu je finansirao i drugo putovanje u Veneciju kad je Direr komotnije putovao na konju, dok je, prilikom prvog putovanja, slikar bezmalo ceo put prešao peške, osim što je preko Alpa morao da jaše.

Ako i prihvatimo, prema tumačenju većine istraživača, da je ipak reč o ženskom poprsju, onda, prema drugim indikacijama u tekstu pisma, ne možemo smatrati ni da je u pitanju karikatura adresatove računovoditeljke, a još manje da se ukazuje na neku Direrovu sliku, o kojoj Direr potom govori, oko čega se istraživači spore. Lako je utvrditi posle kojeg izraza Direr crta taj duhoviti dodatak svome pismu. To su reči *perciò il sbozzo*. To je, ne baš pravopisno tačno prenesen, venecijanski izraz. Umesto *sbozzo* tačno je bilo napisati *spuczo*. Istraživači su u njemu otkrivali italijansku reč *puzzo*, smrad, što je vodilo do najneobičnijih tumačenja tog mesta u pismu. Dovoljno je bilo samo razumeti šta doista znači venecijanski izraz onako kako ga je Direr napisao, *perciò il sbozzo*, u značenju *otuda skica*, pa shvatiti da je reč

o crtežu koji odmah sledi. Ali, na šta se odnosi taj crtež? Tiče se, dabome, „maslinovog drveta“ koje je Direr poslao Pirkhajmeru. To „maslinovo drvo“ nije bilo puko maslinovo drvo nego izvestan rad napravljen od maslinovog drveta. Direr je za prijatelja, na njegovo traženje, kupovao u Veneciji svakojake dragocenosti, pa tako je kupio i *Paladion*, to jest Atenin kip načinjen od maslinovog drveta. Boginja Atena je bila zaštitnica maslina i ceđenja maslinovog ulja. Ipak, crtež ne prikazuje Atenu, čiji kip će Pirkhajmera čekati u Augzburgu, gde će, navodno, šali se Direr, užasavati okolinu. Stoga prevod „smrad“ i nije toliko pogrešan kako bi se moglo pomisliti, svejedno što maslinovo drvo nipošto ne smrdi, nego još služi za suzbijanje raznih zadaha. Direr crtežom aludira kako će *Paladion* doživljavati u Augzburgu i želeći da pošiljku što pre otpreme u Nirnberg. Zato crta, umesto Atene, izobličenu glavu Gorgone, to jest Meduze, grčke mitske stanovnice podzemlja, koja je unosila strah među ljude. Sa zmijama upletenim u kosu, sa zubima nalik zubima vepra, njen pogled je svakog ko bi je video pretvarao u kamen. A ta glava je, poput čudesnog predskazanja.

Mora da postoje spojeni vodovi koji spajaju figure međusobno i naoko najudaljenije. Ludost u Direrovom crtežu Gorgonine glave i osobena halucinantna srdžba iz koje, čak i ne manje veselo i razigrano, iskrsavaju rastočena, povremeno tek načeta, a sve više posve razgubana lica na Todorovim slikama, u neznanom su dosluhu. Jer, ta glava iz Direrovog pisma je poput Todorovih lica iz *Relacija* i *Memory*, pa tako i iz *Gubilišta* i mnogih skorašnjih radova. Teško im se odupreti. I ona možda potiču iz podzemlja. I ona mogu da nas okamene. I njihove grimase nas onespokojavaju kao pojave koje su nam u isti mah strane i bliske.





Kad se osvrnem, začuđeno utvrđujem da sam pre nego što ću uopšte napisati prvu reč o Todoru, mesec i više dana samo gledao njegove slike i crteže. Bilo je to ćutanje. Ćutanje i gledanje. Drukčije i nisam mogao da gledam nego samo ćutke. Pogled je bio dovoljan sebi. Pogled je ionako u čoveka pre jezika. A i crteži urezivani u pećinskim zidovima kao da su tek bili okvir rađanja reči.

A potom sam tek počeo da listam svoje papire i otkrivam u njima zapise koji mi posvedočavaju da sam nekad i negde morao, kao u snu, videti ono što ću tek videti. Izdvojio sam najistaknutije od tih zapisa i pustio da sami nađu mesto u događaju moga gledanja čije lutanje ovde predočavam.

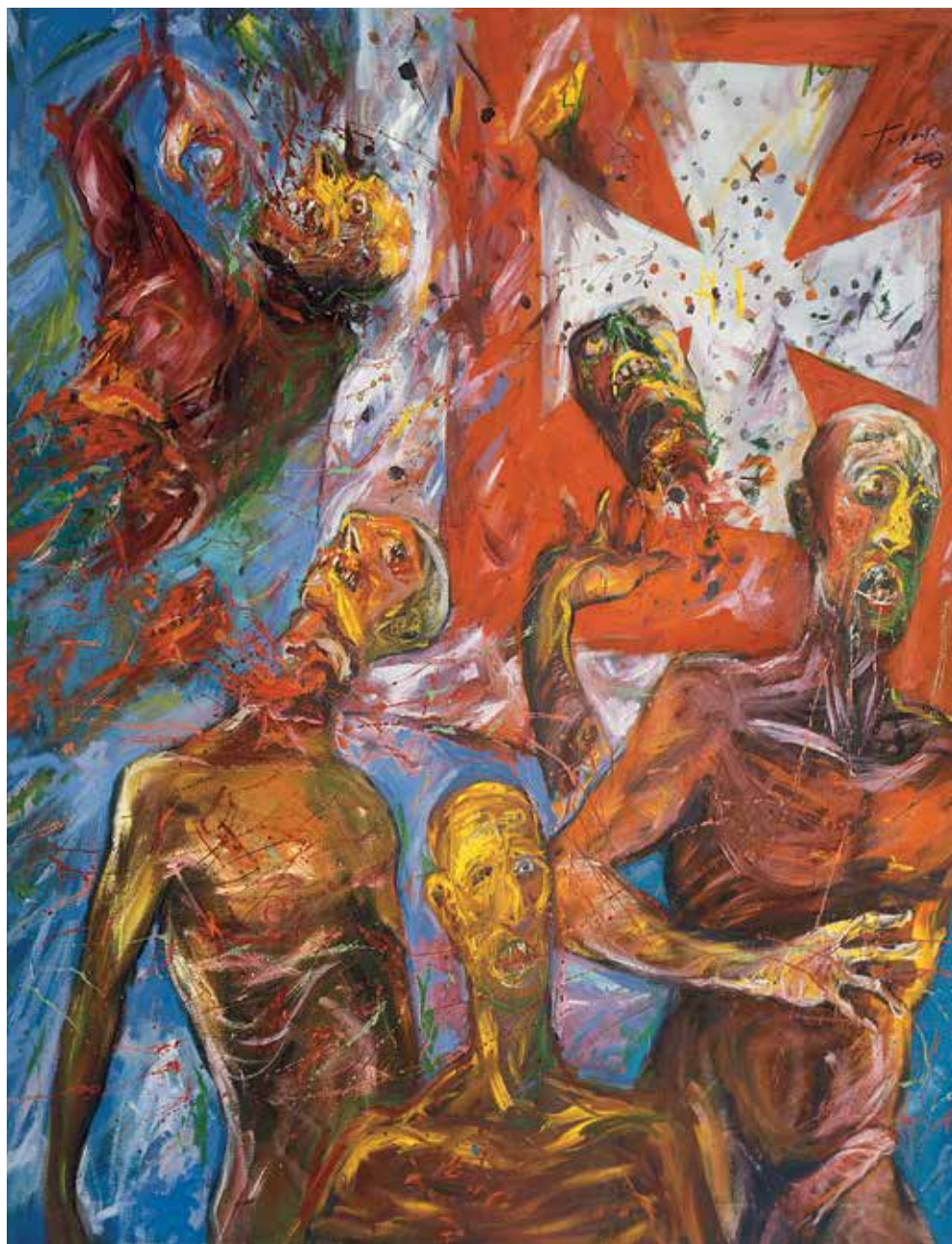
Ali šta uopšte znači gledanje? Šta je ono za mene? Najzad, kakvo je to bilo *moje* gledanje Todorovih radova?

Gledati nije probijati svet pogledom kao strelom. Ne, gledanjem se zbližavam sa stvarima, ponekad, grleći ih pogledom, svlačim s njih opnu koju su navukle da bi se zaštitile. Gledam i vidim žive stvari, nazirem njihov krvotok, i to gledanje me situira u svetu. Kad istinski gledam, vodim ćutljivi razgovor sa svetom. Ali kad gledam slike i crteže pridružujem se nemim rečima kojima su stvari obasipale nekog drugog, slikara ili fotografa. Obuzima me gledanje koje potiče od drugog. Privikavam se duhu tog gledanja, a koje tad podučava moje oko. Posle iskustva gledanja naslikanog sveta, moje gledanje sveta biva drukčije, odnegovanje, oštroidije, spremno da se suoči s onim sa čim se nikad nije suočavalo.

Možda je od mene nedovoljno reći o Todoru, ali svako ko me sad čita morao bi znati da je svaka od tih reči potekla iz golemih komada gledanja. Toliko je gledanja, te ono gotovo da čini suvišnim gomilanje reči. Toliko je gledanja, te za njegovu svekolikost više i ne postoji ekvivalent u rečima.

Kad se posle godina učenja, Todor vratio sebi, pošao je kao i prvobitni crtači koji su najpre uklesivali obrise životinja u kamen, da, i Todor je pošao od zveri. Ali njegove zveri nisu bile one koje su primitivni lovci ubijali radi opstanka zajednice. Todorove zveri nisu one koje lovimo nego pre one koje nas love. Zveri su praćene strvinama i strašilima. Ubrzo sledi dalekosežna vizija. Todor stvara svoj *Vučji do*. Ko taj ciklus nije video, morao bi da ga vidi. Pikaso je uradio *Gerniku*. Todor je naslikao ciklus *Vučji do*. Nema u njemu ni duha pobeđe ni duha poraza. Bujice krvi, oglavine, trupla, strahota, smrt. S jedne strane barjačenje, s druge niština. I sam Todor se konačno rađa kao vuk samotnjak slikarske pustolovine. U zemnoj zemlji, našoj zemlji.

Njegova opčinjenost crvenom bojom, u svim njenim nijansama, prelazima, previranjima, kao da je u *Vučjem dolu* otkrila svoje najdublje vrelo. Sve što je do tada bio naučio i saznao, a ponajviše ono do čega je sam došao poput neke samorodne travke usred pustinje, steklo se u *Vučjem dolu*. Dominantno crveno, boja krvi, ali i sve druge boje bivaju prekrivene tamom. Nisu Todorove boje tamne. Koliko puta mi je, recimo, dok sam gledao, neka žuta zatravila pogled! Ne, Todorove boje nisu tamne. Ali je čarobnom kretnjom preko njih navučen mrak koji mi prosto zavejava oči. Tako sam i iskusio ono što nazivamo našim šarenim svetom, pri čemu sva šarolikost sveta može biti ili jeste tek bolna obmana. Prekrijmo boju tamom, bolje ćemo videti. Tome me je naučilo spoznanje umetnosti Šarlote Salomon, i sad Todor koji me je izabrao da odgledam sve šta bi mogla da mi saopšti njegova umetnost.







Nisam zainteresovan da budem istoričar umetnosti ili takozvani umetnički kritičar. Hoću da moj govor bude samo zbog onoga što izaziva bol ili radost.

Mnogo toga nisam našao niti pročitao. Ali čitao sam tekstove o Todoru iz pera Ljiljane Zeković, Miće Popovića, Mladena Lompara, Zdravka Vučinića, Dragana Radovanovića, Olge Perović, Aleksandra Lukovića... Divio sam im se, i čudio. Mogao bih reći i da ih ne razumem. Nisam upućen. Ne mogu da budem ono što nisam. Moje gledanje je daleko od njih. Moje gledanje je gledanje nekog ko je sišao s planine, pa pokušava da se, gledajući, dovikuje s brda na brdo. Moje gledanje je gledanje nekog ko je sve već video, a ipak može da govori samo iz svog zaborava viđenog, iz čistog i neposrednog iskustva, ne oslanjajući se ni na šta drugo osim na sopstveno smerno gledanje. I na svoje priče o umetnosti rasutoj među zverima. Ne ilustrujem. Pišem, verujem, kao što slikar slika i crta.

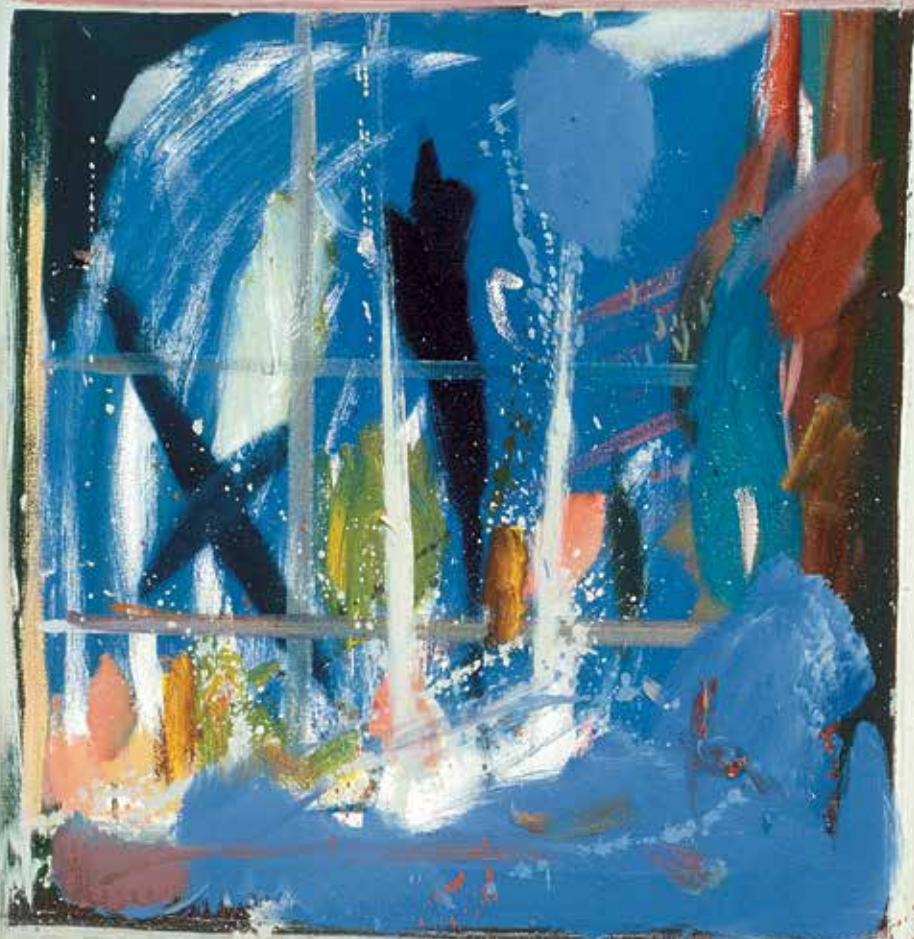
Ciklus *Krnovo*? To su predeli. Iako su bez ljudi, nisu pusti. Odsustvo ljudi je samo prividno. Tu su oni, u sukobu. Suočavaju se njihove tvorevine i tvorevine prirode. Predeo čuti. Neka pretnja u njemu ključa. Istovremeno nas predeo poziva. Nismo sigurni kako bi naša razapetost mogla da okonča. Todorova predskazivačka energija sve otvara, ništa ne okončava.

U ćutanju se oblikuju figure. Poprimaju lica koja se izdužuju, a na njima se crte rasplinjavaju. Ali sve vreme su nekako prepoznatljiva. Ne znamo kome su nalik, ali znamo da su u relaciji. To su portreti, često u ateljeima, ili galerijama, muzejima, pa se pitamo da li smo živi ili mrtvi, da li smo na slici ili u zbilji. Da li su slike ogledala? Ako jesu, to su ogledala koja često udvostručavaju, pa i utrostručavaju naša lica. I ona su prekrivena velom tame. Da li je slikarstvo izražavanje naše nemoći? Da li mu se Todor u ciklusima *Relacije* podsmehuje? Ako je to izrugivanje, onda je ispunjeno pritajenim očajem.

Relacioni likovi o kojima se pitam, a koji su, u ciklusu *Relacije I*, zatečeni u prostoru u kojima su pozadini na zidovima ramovi bez slika ili tek s nerazgovetnim obrisima, zašto su baš na tom mestu. Galerije, muzeji... Ako to nije više preslikavanje zastava kao što je bio slučaj s barjakom sačuvanim iz bitke u Vučjem dolu, da li to Todor sad preslikava, citira neka nejasna likovna dela? Ili je ipak to prikaz nemoći umetnosti zatvorene u galerijama, muzejima?



Tuba





O ovome se manje zna ili se ćuti. *Neki slikari su toliko gladni umetnosti da pojedu mrtvu prirodu pošto je naslikaju. Ne pojedu svoje platno. Pojedu model. Ako su još usred voća i povrća smestili živu devojk, da bude odaliska na njihovom delu, onda se događa da ne zastaju na vegetarijanskoj ishrani nego se bacaju i na živo i jedro meso.*

Umetnost ne bi bila umetnost ako ne bi išla do kraja. A na kraju je poslednja mrvica, najslađa.

Sve se ovo odigrava kad je odlučio da poslednji novac koji ima utroši na šolju tople čokolade. Nije jeo dva dana.

U stvari, on smatra da bi najbolje bilo da se pretvori u krušku. Voleo bi on i da bude ananas, ali za to bi trebalo promeniti klimu. Nije bez ideja u tom pogledu. Preseliti Beograd iz Srbije u tropski pojas. Postoji način za to, i to on ćuva kao svoj tajni patent za bolje prilike. Nagoveštava da se to može postići izmenom geografskog sistema uporednika na zemaljskom globusu. Mada po njegovom mišljenju Zemlja nije lopta, ipak se mora priznati da je kugla. Dovoljno je onda da za polutar proglasimo uporednik koji prolazi kroz Beograd, i eto nas u tropima. To je čista nauka. Sve je čista proizvodljivost po čistoj nauci. Sunce sija i peće, a njemu se glava već pretvara u ananas.

U ovom trenutku mući ga drugi problem. I to je problem njegove priće. Problem glasi: šta je njegova prića, a šta nije njegova prića.

„Volim je i naslikao sam je.“ Osluškiavao je te reći koje su dopirale do njega iz knjige sa reprodukcijama. Dugo su mu reći ulazile u uši. Umnoćavale su se u njemu poput odjeka. Nije mogao da razume ni ko ih izgovara ni na šta

ciljaju. Pred njim je, u knjizi, bio portret žene u naslonjači. Delo Pola Gogena. Iza žene, pokrivajući celu pozadinu, na zidu je visilo platno, a na njemu voćke sa činijom za voće. Ali, tu posudu voćaricu, u mlečnoj boji, većim delom zaklanja ženska glava, a razgolićeni vrat žene takoreći stoji umesto nevidljivog visokog podnožja. I tako glava izgleda kao da je ponuđena usred tamnoplavog grožđa. Ili kao da ima oreol. Okolo su razmeštene jabuke.

Čija je *Mrtva priroda*, pitao se, iako je odgovor već znao. Da li ju je Gogen preslikao od nekog ili ju je sam smislio i naslikao? Porcelanska voćarica nije prikazana u tačnoj perspektivi. Njene elipse se međusobno ne uklapaju. Pored nje je staklena čaša sa stopom, ali čaša je sa svojim elipsama predstavljena tačno.

Mrtva priroda, slika koju je slikar uveo na svoju sliku, potiče od drugog slikara. Da, od Pola Sezana. Gogen ju je veoma voleo i bila je u njegovom vlasništvu. Sezan je na njoj radio tokom tri godine, od 1879. do 1882. Sa njom, istovremeno snažnom i krhkom, počinje niz velikih mrtvih priroda iz Sezanovog srednjeg i poznog razdoblja. Na njoj je očigledna izuzetna dubina senke. Na stolu je nemarno nabačen stolnjak, a na njemu jabuke i voćarica u kojoj je grožđe i ponovo jabuke. Ali, iza tog stola sa voćem, vidimo oslikani zid, lišće naslikano na zidu. Lisni tapeti.

Ko je naslikao lišće na zidu koji će na svom platnu naslikati Sezan? To on već ne zna. Svejedno. Kako god bilo, na Sezanovoj *Mrtvoj prirodi* sa voćaricom imamo dva plana: sto sa voćem i zid sa islikanim lišćem. I kod Gogena imamo dva plana: portret žene u naslonjači i preslikana *Mrtva priroda* sa voćaricom, Sezanovo delo kojem se Gogen strasno divio.

Divljenje je za njega crni humor. Žderemo ono čemu se divimo, a onda nas to ždere zauzvrat. Ali, zar se i on nije divio pričama Kafke u kojima vojskovođa pita, zagrcnut, nepoznatu devojkicu ko je, a ova odgovara „smrt“? Preslikavao

ih je kao Gogen Sezana, pomišlja, dopisivao ih, kalemio njima svoje snove koje će pretvarati u reči. Udisao ih. Uzimao za njihovu pozadinu – onako slučajno, kako mu sad već haotično pada na pamet, ludo i anarhistički – Rejmonda Karvera sa usisivačem u jednoj i telefonom u drugoj ruci, ili anđela okupanog u nafti, po liku Ronalda Diba, ako se dobro seća i ako takav i pod tim imenom uopšte postoji, ali anđela koji je svakako izgovarao tajanstvene reči, među kojima i ime svog izumitelja *dib dib*. Ili Viktora, kućnog idiota, po fantaziji Jerofejeva, koji svakako postoji, nadajmo se, ili je makar postojao. Ili od Herte Miler, pio njenu transilvansku vodu, sve crnju, u kojoj se cela porodica, sa neopisivim darom za štednju, kupu redom. A tek svlačionica smrti, poslednja igra devojke iz kabarea pred gasnom komorom, po svedočenju Filipa Milera! Taj prizor ga proganja. Ionako pričamo samo o onome što nas proganja. Neke stvari se moraju prepričavati beskonačno da bismo uopšte naslutili njihove istinske obrise i pokušali da zaboravimo njihovu neizrecivost.

Jasno je svakom ko hoće da ga proučava: on fantazira sa otrovnim izvorima onako kako mu dođe. Mogao bi od takvih eksperimenata da sačini ogroman lavirint svojih lutanja u vremenu i po hiljadu i jednoj priči za dan i noć. Leti nad tim lavirintom kao jastreb nalik jastrebu iz Lotreamonovih pevanja. To je jastreb koji se iz enciklopedije, netaknut, preselio u pesnikov očaj. Leti, leti. Sad on leti i odozgo bira plen. Jastrebov let u šesticama i osmicama kroz sliku u slici, sliku na slici. Bio je zaražen lavirintima drugih. Kao da je vodio neki Institut za voćarstvo, pa je mladice presađivao iz jednog tla u drugo. Probao je da krušku pelcuje na divljaci. Hm, slatkokiselkasto. Onda je probao da je pelcuje na dunji. To je bilo još bolje. Kalemljenje nikad na istom, uvek na drugom. To, to. U tome je stvar. Kruška je fiks-ideja ananasa.

Zar nije tako?

Jeste.

Jeste i nije. To je umetnost, između *jeste i nije*, ni *jeste* ni *nije*, i *jeste* i *nije*.

Zato kao hipnotisan gleda u Gogenov *Portret žene sa Sezanovom Mrtvom prirodom*. Nastao 1890. Jedva tri godine docnije, Gogen prvi put kreće na Tahiti. On gleda reprodukciju slike kao da čita slikarev intimni dnevnik sa Tahitija, *Noa Noa*.

Gleda i još ne zna kuda će ga pogled odvesti.

Dok gleda, može slobodno da sanja.

Dok gledate, možete slobodno, po svojoj volji, da stvarate koju god želite priču. Sve vam je dato u trenutku i nije vam nužan nikakav oslonac na pamćenje. To poručuje Gogen. Pred okom je sve odjednom tu, na dohvat, zgusnuto, vidljivo.

Znači, pamćenje! Ali, sa pamćenjem on slabo stoji. Slabo pamti. Zato i svaku mogućnu priču vidi kao sliku upravo kao što Gogen sliku vidi kao priču.

Teško je, ipak, da će se neko upecati na ovu udicu. Kopka ga i jede ta sumnja. Ko će se uloviti na udicu koju bismo da nazovemo eksperimenti? Isprobavanje, istraživanje mogućnosti, opiti koji ništa ne dokazuju... pa to je već prošlost, jer se danas do nečeg što nije postojalo ili nije bilo otkriveno ne stiže putem eksperimenata. Eksperimenti, ha! To su gluposti, jalovosti, uzaludnosti, požude za prisvajanjem tuđih rođenja na koje kalemimo sopstvenu smrt. Ukratko, misli on, ova priča neće držati vodu.

Ali, od koga su reči koje je čuo, od koga i o čemu govore? „Volim je i naslikao sam je.“

Ono što voli, čemu da još jednom naslika? Ili preslika? Postoji već Sezanova *Mrtva priroda*, baš ta i takva, i Gogen je gleda, i voli je. Ta ljubav ne iziskuje da bude naglašena. Ona je tu da zajamči drugu ljubav; tu je da bi sve na slici bilo od ljubavi. Sezanova Mrtva priroda zauzima bezmalo sav pro-

stor na Gogenovoj slici, celu pozadinu. To je, ipak, samo drugi plan slike. U prvom je žena. Devojka. Nije li to devojka koja će, iduće godine, biti naslikana kako gola leži, a lisica joj se uvija oko grla i šapu joj stavila među dojke? Biće to za Gogena simboličan prikaz gubitka nevinosti? Žilijeta Ije, model i ljubavnica. Gogen je lisica, i voli devojčice. Neće on ljubav, nego da bude ljubavnik, i onda je srećan. Taj nije opraštao; terao je u ludilo, terao u smrt.

Sati su mu prošli u gledanju dok to nije video. Konačno je video ženu. Video je kako se Sezanova Mrtva priroda i žena u naslonjači dopunjuju. Za Gogena je Sezan prisutan samo da bi potvrdio ljubav iz prednjeg plana. Postoji žena i postoji umetnost. Druga je zbog prve. Obe su nadahnjivale: žena i Sezanova Mrtva priroda. Gogen ih je posedovao, ali on ne bi da poseduje i usmrćuje, ne bi da zbog njega iko odseca uho.

To je video. Gogen je u pozadinu stavio Sezana, Sezan je u pozadinu stavio zid sa lišćem na tapetu.

Reprodukcija slike u knjizi je dobra. Žena je od Gogena, Mrtva priroda od Sezana. Nećemo reći: to je Gogen preslikao Sezana, nego je Gogen naslikao ženu i uokvirio je preslikanom Sezanovom Mrtvom prirodom. I to je Gogenovo delo, ne Sezanovo. To je moje i ni od koga drugog. Drugi se pretvorio u mene. Zar ne bi mogao to da kaže svima koji bi da se ostrve na njega? Da kaže i dirne u zlo. Ne, neće.

To je video. On. Video je da ponekad liči sebi na Gogena, koji zlostavlja sve što voli, i da ponekad krade od mene, moje i tuđe slike, moje priče, da bi uokvirio svoje snove i putem njih zaveo moju ženu, moj model, moju ljubavnicu, i majstorskom kičicom, u pravim bojama, oduzeo joj nevinost. Čini to, jer ja to nisam nikad umeo.

Istina, ne volim ga dovoljno da bih ga ja naslikao, ja, do poslednje crte. Zato ga pažljivo pratim, uhodim i osmatram da bih video šta će sledeće vo-



leti i to naslikati u svojoj maniji večitih eksperimenata sa svim što mu dođe pod ruku. Jednom ću ga uloviti sa prstom u srcu i biće otkriven. Međutim i tad, on će oblizivati svoj prst i svaki znak koji bude potekao s tog prsta biće od žive krvi, kao što svaki dan vredi ceo život.

Tad ćeš i ti videti, kaže mi, da priča ne drži vodu, da iz nje curi kao iz rešeta gde je hiljadu crnih rupa. Okrenuo je oči od knjige, od Gogenove slike sa Sezanovom slikom, i gleda u mene. Premišlja da li sam ja Mrtva priroda ili sam ja on. Žena, razlog svemu, odsutna je, naprosto je nema u vidu. Tropski Beograd mu udara u glavu, tropsko sunce ga zaslepljuje. Njegov eksperiment sa polutarom doživljava apsolutan uspeh. Njega sunce greje, a mene led okiva. On je moj autoportret nevidljivog čoveka. On ženu zaboravlja; zato je ja večito pamtim.

Prebiram po džepovima i utvrđujem da je čokolada skuplja nego što sam mislio: neću moći da je platim, a već sam je popio. Dovraga sa fantaziranjem; sad nastupa gola i sitničava stvarnost. To je stvarnost koja hoće da ga izgladni do smrti i za koju su kruške, grožđe, ananasi, jabuke, samo slika, kao što bi ovo trebalo da bude samo priča.

Gogen je citirao Sezana. Todor citira ništinu.



Я

Todorova sloboda je samo u slikanju i crtanju. Na sve ostalo je samo osuđen. Prihvata svoju javnu sudbinu. Možda je i priziva. Tada žrtvuje svoju slobodu. Ali se uvek iznova laća stvaranja i tako uspeva da se izbori za žrtvovano. U tome smo srodnici.

Я

Da se ne lažemo, Todorov ciklus *Mediteran* je, posle *Krnova* i dveju *Relacija*, naslikan premazima tame. U večitom je sutonu. S mediteranskim grobljima okruženim čempresima. To je naš svet. Istina, za *Mediteranom* sledi vaskrs svetlosti. *Sunce*. Sunce moje i naše. Kao jaje iz čijeg plavetnog kovitlaca će se izleći novorođena figura, pa onda ubrzo ostariti i poprimiti sve što je sunce u jedan mah pokušalo da obasja i naposljetku potisne. I ponovo ćemo biti u društvu relacionih likova, među stravilima. Izići ćemo u susret Adamu i Evi. Naći se među gubilištima...





Я

Todor je povremeno i nepravедno potcenjivan. U najmanju ruku mu se prilazilo s preteranim oprezom. U tome deli udes većine slikara koji idu svojim putem. I on je danas stari crnogorski slikar koji mi poklanja svoju sliku i ja je gledam i gledam, pitajući se o stravnom licu koje zuri u mene kroz rešetke. Obojica smo iza rešetaka, a s one strane rešetki je praznina. Ali Todor je i slikar koji ulazi u svoje slike i odande nam domahuje, a mi onda učimo nešto o prirodi njegovih slika. One su ono što *jesu*, ni potcenjivane ni precenjivane. Uostalom, za to slikar ne mari. Dok mi gledamo njegove slike i on sa svoje strane ogledala, istim okom kojim mi gledamo slike, gleda nas. To je svojevršno mističko iskustvo.

Я

Valter Benjamin je voleo priče pokupljene sa svih strana sveta u kojima boravi neki unutrašnji sjaj. Takvo je i sledeće predanje o kineskom slikaru. Naime, u jednom od svojih tekstova, sada u posthumnoj zbirci *Berlinsko detinjstvo*, on u celini iznosi kinesku priču o starom slikaru koji je pozvao prijatelje da im pokaže najnoviju sliku koju je načinio. Na slici je divni istočnjački vrt kroz koji, duž potoka, promiče puteljak, zalazi u šumarak, pomalja se iz njega i vodi do vrata neke kućice. Kada su se prijatelji, nagledavši se i uživajući, okrenuli od slike, staroga majstora već nije bilo s njima. Nestao je... Stari slikar iz kineske priče je nestao. Njegovi prijatelji ga tada ugledaše na slici. Udaljavao se krivudavom stazicom, na časak iščezao u gaju, a onda se pred kapijom kućice okrenuo, osmehnuo, mahnuo prijateljima koji su ga gledali, usredsređeni na njegovu sliku, otvorio kapiju i zauvek ušao u kuću iz sopstvenih želja, fantazija ili sećanja.



Da li je Todorova umetnost prema varljivim kriterijumima takozvanog dobrog ukusa? Nije. Daleko je od toga, inače bi bila za idiote. Ona je samosvojna. Nju je umetnik izvukao iz provalije do čijeg se dna nikad ne stiže, jer je *ona jama bezdanka*. U tome mu je pomogla njegova invencija, a i njegova istrajnost da ne mari za „dobar ukus“. Pomogao mu je nepresušni unutrašnji nemir. I u tome je bio neustrašiv. Avangardu predstavljaju oni koji idu napred. Ali Todor pripada transavangardi. On preokreće stvari. On otkriva protivrečnosti sveta, njegove antinomije. Razgolićuje strahote kojima smo nakotili svet. Jedinstvena vizija sveta samo je mit. Zato Todor radi u ciklusima. On hvata svet u fragmentima i onda variranjem i nizanjem fragmenata serijalizuje skrivene istine za koje nećemo da znamo, odvrćamo pogled od njih. Todor nas zove da *vidimo*. Razgrađuje teror istorije. Čak i onda kad ona izgleda najspokojnije, naime kad liči na miran predeo, na mediteranske krajeve, on prepoznaje udeo prerušenog terora. Zato su njegovi relacioni likovi, dozvani u prvi plan ili nevidljivi poput lutkara koji povlači niti marioneta u koje smo preobraženi, donekle izraz naše užasnutosti pred terorom istorije. Ti relacioni likovi bi u slikarstvu, vođeni naročitim osećanjem za sadašnjost, da preinače istoriju kanonizovanih oblika.

Franc Kafka, dok sam prikupljao njegove crteže:

Umetnost je jedan od načina da budemo zaslepljeni istinom: svetlost koja izmiče na izobličenom licu istinita je, i ništa više.

[...]

Umetnost obleće oko istine, ali sa odlučnom namerom da se ne spali. Ona je sposobna da u tamnoj praznini nađe mesto, a da za njega pre nije bilo znano, gde zrak svetlosti može biti uspešno uhvaćen.





U knjizi Brojevi, Bog kaže Mojsiju da će mu se obratiti u snu.

Pitate me zašto mi je toliko stalo do njega, i znate kako se zovem, ali ne znate da mi je majka od Negata, zapravo od Negatijevih, za koje, naravno, niste čuli. A i otkuda biste? Njen otac se posle rata vratio u Crnu Goru, gde se godinu ili dve ranije zaljubio u neku stasitu devojkicu, a i ona se, koliko god da je bila nepokorne naravi, zagledala u njega. Nije mogao da je zaboravi, a ona ga je čekala, i tadašnje vlasti ga, začudo, nisu gonile, pa ni preterano smetale njegovom ludilu. Uostalom, nije bio zločinac. Najpre stacioniran na bolničkom brodu na južnom Jadranu, a potom dodeljen pomoćnom osoblju pri okupacionoj intendanturi. Takvom blesavo snalažljivom, jer ne znam šta bih drugo rekao za njega, sa iskošenim čelom koje mu je padalo preko sjakstavih očiju, a takve mu bile i u starosti, ko bi odoleo. Moja baba mu, eto, nije odolela, i otad su je kao neku prkosnicu svi zvali po novopečenom prezimenu, naprosto Negata. Bilo je u tome simetrije. Ona Negata, on prekršten u Orlića. Naposletku im se rodila Ćara, moja majka, koja se udala za Zdravkovića, od Kuća, dabome, moga oca. I tako dalje. Važnije je da sam ja studirao romanistiku u Beogradu. Posle treće godine studija, nikad ih ni završio nisam, otputovao sam na francuski jug, u Eks u Provansi, u koji sam stigao noćnim vozom iz Pariza, istog dana se uselio u hotel *Sezan*, upisao u starom univerzitetskom zdanju časove francuskog jezika, a taj se univerzitet zove *Pol Sezan*, i dalje je, kao i u Sezanovo vreme, na njemu najvažnija nastava prava, ekonomije, tehničkih nauka, ali imaju i jezik za takve poput mene.

Sutradan sam, ne želeći da odlažem najvažniju stvar o kojoj sam hteo baš sve da saznam, krenuo da rešavam svoje pitanje. Pošao sam iz centra grada gore, ka najvišem mestu. Odande se sve vidi. Puca pogled na planinu

Sent-Viktoar. Smatrao sam da je to najbolji prvi korak, otići tamo gde je svoje poslednje dve godine radio i gde će umreti od upale pluća. Razume se da sam prostudirao gradski plan. Sad je već više od sto godina otkako je umro usred ateljea. Putem nisam zastajkivao osim jednom, kad sam bio već na domaku cilju. Stajao sam desetak minuta, uz drum posut tucanikom, pored nekih maslina i smokava, kojih inače ima po celom kraju. Pogledom sam, orijentišući se prema planu, tražio groblje i niz čempresa koji su se tamo dizali. Poslednje nedelje leta su, ali u dahu osećam, s juga, čak i udaljeni miris mora, jer tog trena nije duvao ni maestral. Nekoliko oblačaka miruje na nebu i nisu nikakva pretnja. Dan koji je obećavao.

Napravio je sebi slikarsku radionicu prilično prostranu, s velikim prozorom na strani koja gleda u Sent-Viktoar. Na zapadnom zidu odaje celom dužinom pruža se samo jedna polica, u visini grudi. Na njoj su razne keramičke zdele, tanjiri, voćarica, bakarni čajnici, nijedan jednak s drugim, boca ruma, sud za masline, tri lobanje, zatim mali kupidon napravljen od gipsa. Tik iznad police, na zidu visi neveliko raspeće. Zapravo u prostoriji nema mnogo stvari. Nekoliko stolica, onakvih koje ja nazivam provansalskim, s pletenim sedištem, ležaljka, divan, peć sa dugačkim čunkom, komoda, i to je bilo gotovo sve. I merdevine na dve noge, visoke zamalo do stropa, i štafelaj, i nekoliko slika okačenih ili oslonjenih. Neću sad da inventarišem, ali tu je, na podu, i gomila boca i bočica raznog oblika, uz njih su i desetak modelovanih i obojenih voćki, jabuke, breskve, pomorandže, limun, da i patlidžan, oveći crveni lukac, sve što je koristio za slikanje mrtvih priroda. Letve i neke daske, pletena korpa. Kuća koju je tu saziđao, iznad Eksa, na bregu zvanom Lovi (da ne biste pomislili da je reč o lovu, piše se *L a u v e s*), bila je i sama nalik njemu, ako kuća može da liči na čoveka. I kuća je bila samo za njega. Niko nije smeo da ulazi u nju. Tek poneki prijatelj, zato što je prijatelj, i to uvek s njim. Nalazi se usred maslinjaka, jela, stabala smokvi. Bio sam tamo samo da bih disao na istom

mestu na kojem je i on disao, i da vidim ono što je on gledao, bolje ili drukčije od ostalih. To mi je bilo dovoljno. Nisam očekivao pun odgovor. Znao sam da ko traži, neće naći, ako već to nije u njemu. Priroda pitanja mora biti podjednako u onome ko traži, u onome ko bi mogao da mu odgovori, kao i u samom predmetu koji te je pozvao da tragaš.

Tu mi je A, kome sam o svemu govorio, rekao: „Pričaj mi o tome!“

Bolestan je, grlo mu se upalilo i steglo ga, kaže. U redu grlo, to je izlečivo, neka pije čaj, ali ja ga zovem izdaleka na svoj račun, a on „pričaj mi o tome“. Možda bih u drugim okolnostima razumeo šta mu to znači.

Ukratko, neophodna je harmonija između svega što se tiče pitanja ili bi ga se moglo ticati. Upravo to je morao biti moj prvi korak. Rad na harmoniji. Ostalo će već zatim doći, ili neće doći. Tek sam krenuo, a već sam u poslednjem boravištu Pola Sezana. Dišem u njemu, i to smatram pravim početkom. Ono do čega mi je stalo, morao sam u izvesnoj meri da zaboravim, ipak mu se približavajući. Dokle god sam sa Sezanom, nikad i neću biti daleko, ako se ne varam. Pročitao sam sva njegova pisma, i njegovu najbolju biografiju, koju je napisao američki istoričar, od nedavna i taj fanatično upućeni biograf leži ovde u Eksu, u grobu pored Sezanovog. Ni u smrti nije hteo da se odvoji od slikara. Kao da je naumio da posle životopisa sačini i smrtopis. Kuda god onaj, tamo i ovaj, u stopu.

Sišao sam u Eks, svratio do groblja, tek da znam put do njega ubuduće. Na ulazu sam se zadržao, raspitujući se kod prolaznika. I tako našao novo prenoćište, kod neke udovice. Odjavio sam se iz hotela. Taj *Sezan* je bio skup.

Pročitao sam i sećanja na Sezana, razgovore s njim zapisane, čak i novinska žamorenja o njemu, i kako je bio neobičan, izbegavao ljude, odmahivao im preko ulice da mu ne prilaze. A ono što je napisano njegovom rukom, koliko god me zanosilo, gledajući slike, shvatio sam da mogu više od polovine da bacim u vodu. Nešto je dobar putokaz. Same slike ponekad kao da su drugo. Uostalom, nije bio preterano spretan u objašnjavanju, pa bi u

raspravama o umetnosti, životu, prirodi, najčešće ubrzo zamuknuo. Naprosto je znao istinu koja obitava u slikama, ali mu je teško polazilo za jezikom da je kaže u rečima. Odstupao je, usamljivao se, i ova kuća koju je podigao i uselio se u nju da radi, nekoliko godina pre nego što će odjednom izdahnuti kad nije bio tako ni star, delo je tog bekstva u usredsređeni pogled na stvari, na treperavost njihovih obrisa i u srce prirode kako se ona vidi, onako višestruka, kad je doista gledamo, dugo, beskonačno. Tu je radio, iako je stanovao dole, u gradu, sa ženom i sinom.

„Gle, kažeš, nije baš *takho ni sthar*, je li, tekh nekhu ghodinu sthariji od mene, a ja infichiran, kh“, reče mi tada A, i opet svoje *pričaj mi o tome*.

Ali, korisno mi je bilo da znam da je, kad bi mu neko pozirao, to trajalo satima, danima, noćima. Čak i kad je radio na predelima, skriven sun-cobrančićem od radoznalih pogleda, ili na mrtvim prirodama, mogle su da prođu desetine minuta, pa i ceo sat, između dva njegova poteza kičicom. Svaki potez kojim je uvek dijagonalno nanosio boju na platno kao da je morao najpre da se rodi u slikanom predmetu, u golim kupačicama koje je zamišljao, na telu kupača koji rukama proba plivački zamah u vazduhu, kao i na licu mladog klovna i na njegovoj arlekinskoj odeći, čak i na voću i povrću koje je slikao, na udaljenom obrisu planine Sent-Viktoar, morao je da se rodi iz dubine, ali nikad da ne izneveri površinu. Sezan je za to govorio: *slikam po motivu*.

To sam mogao i da znam, naslućivao sam čak i na osnovu jedine reprodukcije koju imam uramljenu kod kuće, na Paliluli. Gledao sam je otako sam se rodio.

„Phričaj mi o thome, pa ghledam je“, reče A, i to je, priznajem, bilo već prirodno.

To je reprodukcija slike *Popodne u Napulju*. Sezanove. Za mene će ona uvek biti njegovo prvo delo. Dobio sam je od majke, a ona ga je dobila na poklon od oca kad se udala. Uz reprodukciju je išla i stara fotografija, baš

stara, a ja se u fotografiju razumem. Fotografisano je i starom tehnikom, ipak naprednijom od dagerotipije. Na njenoj poledini je već prilično izbledelim crnim mastilom bilo ispisano ime koje se jedva moglo pročitati, ali je nesumnjivo glasilo *Nadar*. Oko dva centimetra ispod imena nalazila se neka mrlja ili je to nejasan otisak nečijeg prsta, u boji, ali nekako prilično zaprljanoj, zamašćenoj čestim dodirivanjem. Znao sam za nekog Nadara. Ako je on, onda mu je puno ime *Gaspar-Feliks Nadar*. Taj je fotografisao i u pariskim katakombama. Fotografija je uvek uz mene.

Reprodukcija nije vrhunskog kvaliteta, kakve se danas mogu uraditi. Ipak, nije bila ni za bacanje. Boje su manje na intenzivne, ali ona i dalje izgleda u redu, mada se vi sa mnom verovatno ne biste složili. Znači, to je bio venčani dar. Za nevestu je bio neprocenjiv, kao danas za mene. Njen otac, upisan u crnogorske knjige kao Orlić Negat, rođeni Napuljac, Orlino Negati, i sâm je tu reprodukciju imao odavno i doneo je iz Napulja kad se doselio u tazbinu i ostao na Cetinju. Da je ostala u Napulju, u četvrti Toledo, nije bilo nemoguće da strada od zemljotresa ili čak provale Vezuva, stalno živog i pretećeg. Slika je bila kao neki porodični grb. Da li ju je i on nasledio, ne znam, nije nemoguće. Bio je u trenutku odlaska od svojih, tamo u Italiji, najstarija muška glava. Oca mu je, kratko pre nego što će Orlino pohrliti za ljubavlju, na ulici pregazio američki tenk. Nije bilo namerno. Otac se sappleo i pao pod gusenice, ili ga je neko slučajno gurnuo sa pločnika. Samo gaženje je, iako ja to lično nisam video, ostalo zabeleženo na filmskoj traci koja se valjda još čuva u arhivskom bunkeru američke obaveštajne službe. Tako je govorio deda Orlić.

Kad mi je majka rekla da će mi reprodukciju zaveštati, jer takav je neprikosnoveni redosled u familiji, ispričala mi je po čemu je za nas slika neprocenjiva. Danas je njen original u nekom australijskom muzeju, nacionalnoj galeriji. Odleteću jednom tamo kad mi poslodavac udeli barem polovicu od onog što zaslužujem dok mu pričam ovakva otkrića. Moram neposredno da vidim. Sliku, ne preslik, kakav god. Ukratko, odaje mi porodičnu tajnu,

rekla je majka. Na slici su, prema rečima Orlina Negatija, u stvari njegov deda Marko sa zaručnicom, Orlinom, koja je postala i Orlićeva nona i po njoj je dobio svoje ime. A ja sam tada pred majkom koja je umirala napravio šalu. Možda to i nije bila šala. Možda sam zaista i pomislio koja je od dva ženska lika Orlina. Zgodna crnkinja ili ne manje zgodna zlatokosa belkinja? Crnpurasti Marko, prema svemu napolitanska figura, bio je nag, potrbuške pručen po postelji prekrivenoj mekim platnom po belini nalik prvom snegu (izraz moje majke, odakle joj? – kad bi Sezan tako nešto pročitao, zaplakao bi), ili nalik navejanim laticama šljivinog cveta (moj izraz i utisak), što je za mene nešto veoma živo, pošto sam tu vejavicu latica viđao iz godine u godinu, na obali Drine, kod svog drugog dede. Sezan je prizor te sjeste naslikao tako da nam sva tri lika pokazuju leđa, ali čije su glave poluokrenute, pa im vidimo profile. Vlažni čin je očigledno završen. Beloputa i zlatokosa Orlina, gola, naslonila se desnom rukom na Markovu zadnjicu. On rukom podbočio glavu i gledaju se u oči. Oboje na postelji, a prilazi sluškinja, zift crna, crno koje blista, jaka devojka, sa žutom maramom od sirove svile obavijenom oko glave i samo sa nekom crvenom tkaninom slabašno vezanom oko pasa, koja joj pada između nogu. Da li je to neka laka haljina kojom se sluškinja nehajno opasala ili nešto što samo slikar i modeli mogu znati, ne bih umeo da kažem. U ruci drži poslužavnik na kojem su šolje i porcelanski čajnik. Ili ni to nije čajnik, nego sud s nekim jačim, opojnim napitkom. Onda može biti jedino sud za punč. Zašto ne? Ionako prvi Sezanov galerista i trgovac slikama, pozivajući se na svoje sećanje, kaže da je *Popodne u Napulju* naziv koji je slikaru sugerisao prijatelj, što ne isključuje da je prizor napuljski. Napulj je, izmišljen ili stvaran, važio za slobodan grad. A umetnički kritičar koga Amerikanci svojataju i zovu Lajonel, dok je zapravo reč o Lionelu Venturiju, sliku naziva *Punč sa rumom*. Punč kao mešano piće od pet sastojaka ne mora obavezno da bude s rumom, iako je rum izgleda najbolji za punč, i počeli su da ga dodaju u smešu kad je rum s Jamajke počeo da stiže u Evropu.



„Punč sa rumom, negho šta! Phričaj mi o thome“, ponovo me prekida A.

A ja se pitam odakle Venturi zna da je u sudu punč, dobro punč, oblik zdele sa poklopcem, sa pipom za sipanje, i šolje okolo, ili su to čašice, ukazuje na punč, ali kako na slici na kojoj nema ni tračka ičega što bi upućivalo na rum, reći da je to punč baš sa rumom. Dede Orlića, majke, pa i svih Negatijevih u Napulju više nema. Poslednji moji napuljski rođaci preminuli su pre desetak i više godina, i ništa mi nisu ni ostavili. Nemam koga da pitam za rum. Nema ni Venturija, a on je, po svemu sudeći, nešto znao što drugi nisu, neko mu je rekao, jer kako bi se, kao uvaženi poznavalac Sezanovog dela, uopšte usudio da spominje rum! U jedno možemo biti sigurni: predavao je godinama u Rimu, koji je, vozom, jedva dva časa udaljen od Napulja. Nekako sam uveren da je s Negatijevima u jedan mah bio u srećnom kontaktu, dok sam ja svoj kontakt s njima naprosto promašio za deceniju. Kazaćete: prečica koja me vodi u ćorsokak. Da, ipak najlogičnija prečica, i tako je punč mogao da dobije svoju poentu. Za mene je to već dovoljno da razmišljam o rumu, u punču, čaju, pekmezu od šljiva, smešanom, čistom, u loncu s raznim voćem...

„O thome mi ne phričaj“, reče A, koji od priče, bivam ćutke sve uvereniji, zna jedino za glagol *phričati*, a i to mu je znanje nekako dvosmisleno i hripavo.

... Rum, u čemu god, sa čim god, ovakav, onakav, svejedno, makar i rum sa punčem, rum, dabome crni, od najbolje šećerne trske. O tome bih stvarno mogao beskrajno da pričam.

Sviđa mi se da se slika koja je, zašto bi me najbliži obmanjivali, deo moje loze, naziva *Punč sa rumom*. *Popodne u Napulju* je suviše direktno, i posle tog naziva malo mi je šta ostalo da utvrđujem. Zato sam i otišao iz Eksa, posle provedena skoro četiri meseca, i pošto sam bio ama baš na svakom mestu za koje se znalo ili čak samo pretpostavljalo da ima neke veze sa Sezanom. Bio sam u Crnom zamku, u kamenolomu Bibem. U kamenolomu je on, u zakupljenoj suvokući, kolibici sazidanoj samo od suvog kamena, bez maltera i

žbuke, uradio slika i slika, i šest meseci možda vodio strasnu ljubav s jednom Provansalkom (treba videti u onoj biografiji), čije ime (možda Fani) nikad nije otkrio i koja je docnije, šaputalo se, nađena u kamenolomu ubijena, mislim upravo deset godina pošto je slikao nonu Orlinu, crnoputu Taru i deda Marka kome se neobična kapa poput crne mačke penje na glavu, 1875. ili 1876. Najviše sam, ipak, udisao vazduh na Lovima, u slikarskoj kući. U samom Eksu bio sam na trideset tri mesta, i stvorio svoj mozaik Sezanovog kretanja od rođenja do smrti, i taj mozaik izdelio na godišnja doba, ustanovio tačna vremena ukupnog slikarevog boravljenja na svakom pojedinom mestu. Imam svesku s tim rasporedom. Što se mene tiče, najduže sam se zadržavao tamo gde sam mogao i da sednem. Neka od tih birtijskih mesta izgubila su, nažalost, ondašnju ulogu kad je na njima Sezan mogao da prisedne i popije čašu vina ili vruć grog. Mada, nije on baš visio na takvim mestima. Tu i tamo, susreta radi, po dogovoru. Najviše sam sedeo u *Rimskom bistrrou* (onda zvanom *Orijentalni kafe*), zatim pomalo u predvorjima hotela *Gantes* (bivši *Kafe kod dva konobara*, gde bi Sezan ponekad ručao) i *Gasendi* (onda *Kafe Kleman*). Najzad, nisam propuštao hramove. I u njima sam sedeo, mada se nisam molio; dizao sam pogled na strop crkvene lađe i onda bih poniknuo pogledom. Crkva Svetog Jovana Krstitelja iz Predgrađa, Katedrala Svetog Spasitelja, Kapela Belih pokajnika, Crkva Svetog Jovana Malteškog, Magdalenina crkva. Jeo sam pokatkad u restoranu *Malteški krst*. I u njemu sam osetio tragove ovekovečitelja svoje predačke loze. Otišao sam i do zaseoka Tolone, gde je Sezan imao svoju omiljenu gostionicu. I ja sam tamo jeo, artičoke punjene bosiljkom.

Dva meseca mi je trebalo da saznam da nije umro na Lovima, kako sam sve vreme valjda želeo da bude, nego u Ulici Bulegon 23, jedne oktobarske noći. Događaj je u knjigama, koje sam prelistavao u gradskom arhivu, registrovan sutradan izjutra, u sedam sati. Zato ne bih da zaboravim možda svoje najomiljenije mesto u Eksu. Groblje Svetog Petra. Nisam ga maločas ubrojao, jer je Sezan, navodno, još na tom mestu, u svojoj grobnici, gde na-

stavlja sa slikanjem (iako se tu period između dva poteza kičicom ili ugljenom odužio na više od sto godina), dok ga sad, od 1994, iz susedne grobnice sledi njegov verni biograf Džon, beležeći svaki umetnikov pokret istog trenu kad je učinjen, ako je učinjen, u to se možemo pouzdati.

Posle Eksa i tridesetak kilometara udaljenog Estaka, ribarskog seoceta na mediteranskoj obali, pored Marseja, i nedovršenog uspona na Sent-Viktoar, jer sam krenuo na planinu, bez koje, sevnulo mi je tada, ne bi bilo ni izmišljeno planinarenje, dospeo do vrha prvog obronka i sišao, a u koju je Sezan ionako samo gledao, nije se pentrao na nju, otputovao sam u Pariz, ali tamo Sezan nije imao previše šta da traži, osim što je našao Hortenziju koja će ga pratiti do konca i tada mu, u roku od pet nedelja, budzašto rasturiti hrpu slika preostalih posle smrti u ateljeu, pa nisam ni ja ništa tražio, čak ni ženu, naročito ne ženu, pošto je tog jutra u Eksu za mnom jedna ostala živa ili mrtva. Ipak, obišao sam stanove u kojima je spavao i radio 1875, na Anžuskom keju, i 1876, u Zapadnoj ulici. Zapravo sam samo stajao na uličnom pločniku i gledao u prozore. Spavao sam u jednom od hotela, sa dve zvezdice, na početku Bulevara Sen Žermen. Osim zbog Sezanovih staništa, iz sobe gotovo nisam ni izlazio. Pušio sam cigaretu na cigareti i čitao najjeftinije novine, *Parizanina*, i prelistavao i prelistavao u bescenje kupljen zastareli vodič za Lisabon, bez slika, napisan ko zna kad, ali volim takve metuzalemske stvari koje govore o nečemu čega već odavno možda nema. Možda i ima. Nikad nisam bio tamo da znam ima li ili nema. I jeo sam u sobi, hleb i sir, obilno ih zalivajući jeftinim pivom. Jednom sam iz ulične govornice telefonirao prijateljici u London, koja tek što se udala za nekog Nemca. Uludo sam bacio novac, jer ona je, kao da je znala da je tražim, bila neuhvatljiva. Odranije mi je prebacivala da uvek nešto tražim, nikad ne nudim i ne dajem. To je grozno. I netačno. Ali, samujući po pariskim ulicama i u drtavom hotelu, svakog popodneva, predveče, kad je najviše prolaznika, koji se vraćaju s posla, silazio sam u obližnju stanicu metroa. Išao sam na koncert. Kupovao sam kartu za

voz u koji neću ući. U izlaznom hodniku ka peronu svirao je ulični muzičar. Naslonio bih se na zid i slušao ga ceo sat. Ofucani violinista je svirao Baha, i to tako savršeno da sam sve vreme, slušajući ga, verovao da je u pitanju virtuoza. Istina, taj besprekorni muzičar, koji je umeo sa Bahom, čak i sa veoma teškim komadom Čakona za solo violinu, da izvede čudo lepote, izgledao je kao da će te iste noći umreti. Jedino sam ga ja i slušao, bez daha, ostali su prolazili, tek bi poneko ubacio u otvorenu violinsku kutiju novčić ili dva, što je, po meni, samo smetalo ovom neverovatnom koncertu. I najčuvanijim muzičkim dvoranama sveta njegov nastup bi činio čast. Posle jednočasovne svirke, violinista je pakovao svoj instrument, pažljivo, nežno, kao da je u pitanju najvrednija stvar na svetu, zagrlio bi zatvorenu violinsku kutiju i odlazio. Slušao sam ga četiri večeri, ali sledećeg dana violinista se nije pojavio. Mislim da se više nikad nije ni pojavljivao. Ali, otad uvek zastajem i slušam ulične muzičare, i plaćam im, razmišljajući šta se desilo sa onim iz pariskog metroa. Zašto je onako nestao? Zar mu ja nisam bio dovoljan?

Posle nedelju dana sam otišao u Over na Oazi, takoreći slikarsko selo, nedaleko od Pariza, severno, prošetao po selu, našao kuću gde je Sezan stanovao i gde mu je iz obližnjeg Pontoaza dolazio Kamij Pisaro da zajedno slikaju i da ga Pisaro portretiše, našao i kuću gde je stanovao Van Gog, pa predveče i grob ovoga, i uz ovaj, grob njegovog brata, oba obrasla bršljanom po kojem je kao beli prah popao proređeni sneg, i to je bilo sve. Pucalo je na sve strane. Slavilo se s vatrometom. Bio je decembar, poslednji dan, uoči završetka milenijuma. Čuo sam devojku, Afrikanku, pored mene da kaže da mu je već i vreme da okonča, da je suviše trajao, hiljadu godina. Okrenuo sam se prema njoj, nasmeja se i poželeo joj srećan novi milenijum. Njeno lice mi se učini nekako poznato i blisko, mada me je ošinula bezizraznim pogledom za kakav su ponekad sposobne krupne afričke oči. Vatromet je bio i u Oksfordu, i u taj mah, dok su narod, policija, čuvari, zijali u bengalskom vatrom obasjano nebo, pazeći jedino na secikese, ukraden je iz tamošnjeg

muzeja Sezanov *Pogled na Over na Oazi*. Dok je to delo krađeno, zamišljam da sam stajao upravo na mestu odakle je na Over gledao onaj ko ga je slikao. Tako sam upijao i čuvao živi pogled na Over na Oazi. Dok su opsečeno i smotano platno krišom odnosili, ponoć je prošla, vatromet je prestao, ljudi po ulicama su se razilazili, nebo je tamnelo i meni naočigled Over se gubio u noći koja nije marila za promenu u kalendaru. Prešao sam mostom preko reke, prošao pored starog železničkog hangara na kojem je pisalo da je to *Pećina sa knjigama*, što me je potreslo, i otišao da spavam, ne bez želje da se i sam izgubim i ne shvatajući da sam već pomalo izgubljen. Ujutru će me možda pronaći u hotelskoj sobi, uhapsiti, i laknuće mi. Skotland jard, Interpol, FBI, svi su se bacili u potragu za milenijumskim lopovima, ali slika ni do danas nije nađena, i slučaj je, u ovom trenutku, među vrhunskih deset nerešenih na spisku zločina koji se odnose na umetnička dela. Da sam tada bio u Oksfordu, možda bih bio kradljivac. To bi mi bilo logično posle Eksa. Brzo uspinjanje i sporo padanje. Moj vatromet. Kad zgasne, spoticanje neće više biti tako zagonetno i imaću pokriće za njega.

Prezimio sam u Danskoj. Tamo imam drugara, Kineza, s kojim sam prevodio neku knjižicu o zenu i prenošenju duha u kojem nema ničega, baš kao što je prazna svaka supstancija. U pansionu sam zakupio sobu do njegove. Voleo sam zen-prazninu koja me je združivala sa Fengom. Kad sam mu, praveći se da je to onako bez razloga, spomenuo hangar u Overu, na kojem je pisalo *Pećina sa knjigama*, ili možda *Pećina u knjigama*, pitao me je da li sam silazio u taj hangar. Pogledao sam ga upitno, potiskujući strah koji mi je krenuo iz stomaka. „Nisam.“ „Šteta“, rekao je, „jer si propustio jednu od deset najčudesnijih knjižara na svetu, smeštenu u poštanski voz.“ „A ti si ulazio“, zapitao sam, osećajući da se u meni bude neke zle slutnje. „Ni ja nisam, ni u Overu nisam bio, ali znam“, odvratio je, a ja sam mu verovao, jer je svuda umeo da nasluti prazninu sveta, i znao je koje knjižare uspevaju da hrpom knjiga dočaraju beskraj te praznine. Kad je rekao *ali znam*, da sam

tog trena zatvorio oči, verujem da bih se onesvestio, jer bi se nedostupna praznina sveta odjednom prelila u mene. Odupro sam se tom nagonu da zatvorim oči, ubrzano trepćući, odmahnuo dvaput rukom kao da neku narsrtljivu muvu teram od sebe, i preživeo prizor pećine po kojoj u kolonama lutaju izgubljene knjige, nikad ne nalazeći izlaz iz mraka.

U Kopenhagenu sam, u jesen, pola godine i više posle Eksa i Overa, uspeo da iskamčim vizu za London gde sam se, srećom, već drugog dana probio do Lucijana Frojda, „unućića psihoanalize“, jer sam zajedničkoj prijateljici, Georgini, rodom Novosađanki (koju, otkad je u Londonu, i udala se za Karla, zovem Đina), eto Đini kod koje sam se smestio da triput prespavam, obećao da ću mu postaviti samo jedno pitanje. Đina je, kao i ja, pobegla u svet, pa se čak zalečila i od leukemije koju je zaradila u Srbiji, u srpskoj psihozi, kolektivnom svakodnevnom košmaru.

Frojd je stajao preda mnom, kratko ošišan, pa su mu se zalisci manje uočavali, neobrijan, u košulji, ispod čije kragne je omotao i vezao dugačak *svileni* šal. Trudio sam se da ga gledam nenametljivo. Bilo je na tom licu nekih crta koje je preuzeo od svog dede. Nije me ponudio da sednem. Nije mi ponudio ni piće. Na obližnju stolicu uspravno je stavio svoju sliku, skoro urađenu i za koju sam ja nedavno saznao i video je reprodukovanu u katalogu koji mi je Đina poslala u Kopenhagen i na njemu mi napisala posvetu: „Onom ko traži, biće dato kad nauči i sâm da daje.“ Radio je na njoj, Frojd, na slici, devet meseci (od trenutka kad sam ja lutao po Parizu i polazio u Over) do prošlog meseca. To je izjavio pre desetak dana i ja to čuo na engleskoj radio-stanici. Sliku je kupio australijski muzej, u stvari Nacionalna galerija, ali je još nisu spakovali i odneli. Ili je engleski slikar još ne dâ od sebe, iz nekog razloga. Otišla je tek iduće godine. Na njoj preovlađuje plesnivo i hladno zeleno i sivo. Muški lik, dugokos, mršavog izduženog lica, sumornog, mogao bi biti sâm Frojd. Ruka mu leži klonula na jastuku. Podnimio je glavu drugom rukom čiji je lakat oslonjen na drugom stepeniku drvenog stepeništa koje se

uspinje nekuda izvan slike. I celo telo mu je mršavo, još malo pa kost i koža samo. Noge maljave. Penis mlohav, ni mali ni veliki. Jedina stolica, stilska, tapacirana, u prizoru je srušena, i sa stepenicima i komodom u pozadini, uza zid, čini ravnostrani trougao. Tu su, jasno, i dva ženska lika, potpuno obnažena. Bele devojke, crvenokosa koja prinosi posluženje, na poslužavniku samo dve šolje sa čajem ili punčom, i plavokosa koja sedi pored muškarca, na dušek prekrivenom belim čaršavima, sve rasprostrto na podu, i desnom rukom kao da miluje muškarčevo rame, tešeći partnera ili klijenta u njegovoj turobnosti. Ničeg izazivačkog, raskalašnog, erotskog. Niko ne bi pozeleo da bude u tom prizoru. Devojke su punačkije. Po licu, mogle bi biti neke od Frojdovih kćerki. Dobro je što moj čukundeda sa verenicom i njihovom krepkom navodnom sluškinjom nisu bili modeli za ovaj prikazani poraz.

Dopustio mi je da je gledam tačno minut i po. Dok mi je srce pojačano udaralo, mahinalno sam brojao njegove otkucaje, što često činim u presudnim situacijama u životu. Tada mi srce uvek jače lupa, ali ni brže ni sporije od svog uobičajenog ritma. Kad bih razgolito prsa, na ogledalu sam tada uvek mogao da vidim kako mi vidljivo damara. To je malj, ne srce. Gotovo mi je drmalo celo telo, veoma mršavo, tako mršavo da sam na slici u koju sam zurio mogao biti upravo ja. Ličio sam sebi na trsku u kojoj jedino postoji ljudsko srce, ogromno, volovski veliko, a i ono kao da svojom silinom najavljuje da će se najednom smanjiti i stati.

„Naslikali ste svoju verziju *Popodneva u Napulju*, šta mislite da li je posredi punč sa rumom?“

„Ne marim za takve priče, niti je Sezan o tome brinuo, jer verovatno su tog popodneva u Napulju, pazite, *na slici*...“

Na slici? Šta bi to trebalo da bude, pitao sam se na trenutak, ali nastavljajući da upijam svaku Frojdovu reč. On mora da je osetio da me je njegov izraz zbunio, jer ga ponovi, mahnuvši rukom prema jednoj od slika na zidu prostorije.

„... na slici, odradili svoju igricu i potom pili punč sa rumom, ali meni je to ravno do Edinburga, jer sam ja samo slikao po Frojdu po Sezanu, i dalje ne istražujem. Slikam. Njegova i moja slika su rođakinje.“

Kao da mi je, pošto je već razgovetno istakao ono *na slici*, naglasio i ono takođe zagonetno *after Freud after Cézanne*. Začutao sam, pa zahvalio. Dirnulo me je kad je rekao *rođakinje*, ali stisnuo sam zube. Po tome, ako su rođakinje, i on i ja bismo mogli biti rođaci. Koliko god daleki, ipak rođaci.

„Ne zahvaljujte meni. Džordžina će mi to odraditi. Trudna je šesti mesec, a to je najpogodniji tren da mi pozira. Takav je naš dogovor.“

Nije vredelo da ga pitam i za desetak slika koje je Pikaso radio „po Pikasu po Sezanu“, i za koje bi zaista neko trebalo da mi kaže *pričaj mi o tome*. Za to bi Frojdu tek bilo ravno do Severnog pola. Nije vredelo da ga išta više pitam, a bilo mi je to i strogo zabranjeno, mada me je silno svrbelo da zabranu prekršim. Umesto toga sam nehajno prišao slici prema kojoj je maločas bio mahnuo. Bilo je to Sezanovo platno.

Bio sam zaprepašćen. Po tom platnu je Frojd slikao svoje. Ali, taj Sezan nije bio onaj koga znam i čija mi reprodukcija odavno, skoro iz trenutka u trenutak, lebdi pred očima.

U Eksu nisam četiri meseca, pošto sam se iselio iz *Sezana*, spavao na ulici. Ne, kao što sam rekao, kod groblja sam imao sreće.

U predvorju kuće, do koje smo došli stanodavka i ja, nalazi se vitrina i u njoj album sa izabranim reprodukcijama. Zamolio sam udovicu, gospođu Mistral, koja je bila velikodušna i iznajmila mi devojačku spavaću sobu sa upotrebom kuhinje i kupatila, da prelistam album. Pozajmiću ga do sutra. Ne, kaže ona, dokle god hoću, dokle god sam kod nje. Ionako nema kuće u Eksu u kojoj ne postoji barem jedan album Sezanovih slika. Kako da joj ne verujem kad to kaže.

Sutradan sam zakasnio na svoje prvo predavanje iz francuske civilizacije koja bi po meni trebalo da počne sa zgodama Asteriksa. Iz njih sam

naučio svoje prve francuske reči. Još ih izgovaram sa crnogorskim naglas-
skom. Čitao mi ih je otac svečeri i tako me uspavljivao. Sad sam ostao sa
albumom, koji je u meni budio draž tih ranih čitanja i pogleda, gotovo ne
trepćući, skoro dok nije svanulo. I tada sam usnuo. Tonuo sam u more ta-
mnocrvene boje i, što sam padao dublje, more je bivalo sve prozračnije cr-
veno i najzad postalo zlatnocrveno. Isplazio sam jezik. Osetio sam so. Pazi,
slano, rekao sam sebi, to je stvarno more.

Sezanov autoportret iz godine kad je naslikao napuljski prizor sa pun-
čom najduže ću posmatrati. Sa njega me, pod svetlom sa stočića, crni Sezan
gleda iskosa. Podsmešljivo ili nepoverljivo. Bradat i gotovo ćelav. Iza njega
su crvene mrlje. Od prljavocrvenih do krvavocrvenih, grimiznih. Uočavam
mrlju koja je crvena u jednakom tonu u kojem je crvena tkanina oko sluš-
kinjinih bedara. Zar to nije rep crvene lisice koji se životinji upliće između
zadnjih nogu? Kakve su lisice u ovom kraju, zapitao sam se. Ovih dana, ako
ne zaboravim, prelistaću neku knjigu sa florom i faunom. I malo o ovdašnjoj
geologiji neće biti na odmet. Devojka je svoj rep povezala poput kecelje oko
struka tako da joj se jedan guz vidi, a drugi je pokriven. Crvena boja nije
česta kod Sezana, ali je ima, pretežno u vidu crvenih mrlja u mrtvim pri-
rodama. Poneka rumena jabuka ili glavica luka. Video sam i jednu crvenu
knjigu. Ipak, mesto crvenog je nekako neizvesno. Ume da bukne na neoče-
kivanom mestu. A sad, u istoj godini dvaput se pojavljuje. To je odjednom
mnogo crvenog. Znatno kasnije, pojaviće se slika ili dve sa crvenim muškim
prslukom, gde crveno nije više puteno, izazovno puteno.

Pomislio sam na gospođu Mistral. Ridokosa je. Po licu su joj pegice.
Mora da je starija od mene, možda i svih deset godina, ali je zato vitka i pri
tome fizički jaka žena. U rvanju s njom ne bih najbolje prošao. Rodom je iz
Baskije, rekla mi je. A eto, nesrećnim slučajem, rano je ostala udovica. Ni
dete još nisu dobili. Ja sam bez roditelja, rekao sam joj. Privlačila me je, ali
to nisam hteo da pokažem.

Punč se puši. Okrepiće se udvoje ili utroje u slast. Prošla je ponoć kad mi je sinulo da naziv *Punč sa rumom* uopšte ne mora biti vezan za jedno piće, punč u kojem je i rum. Ako je tako, to mora biti punč napravljen, recimo, od soka pomorandže, jabuke, breskve ili kajsije. Kad je slika nastajala, breskve i kajsije su već uzrele. Pa još limun i sve u vodi prokuvanoj sa cvetovima kamilice ili nekim drugim livadskim cvećem, ali žutim. Sve će se to javljati u mrtvim prirodama, i zašto da ne bude u punču. A rum, verovatno sa Jamajke ili sa Kube, svakako crni rum, dolazi zasebno. Mogu to biti dva napitka. Punč sa rumom je i punč i rum. Punč u posudici i rum u šoljicama. Istovremeno, punč leži uz muškarca i rum dolazi sa svojim vatrenim repom da se pridruži ljubavnom paru i osveži ga, da ga podjari sa svojim plamenim ukusom slatke i gorčaste melase. „O, da“, prošaputao sam.

Žene su za Sezana bile opojni napitak. U životu nije imao mnogo veza. Kao da ih nije ni imao, osim Hortenzije, koju je najpre skrivao, a tek kasnije se njom oženio. Izbegavao ih je, ali ne i odolevao im kad bi se, bez odstupnice, našao pred njima. U njegovim pismima nije baš sve grubo i nevino. Ponekad kresne varnica u njemu od pogleda na neku devojkicu; sećam se, pri prvom pogledu na dve baštovanove ćerke od osamnaest i dvadeset godina, za koje je dotle, jedino na osnovu maglovite priče, verovao da su još devojčice, plamen sune, oprlji ga iznutra, ali ga on smesta suzbija i bezglavo beži s lica mesta. Postojala je, ipak, jedna veza kojoj se prepustio. Počela je poljupcem koji će opisati prijatelju iz detinjstva. Trajala je pola godine. Strast u napuštenom kamenolomu kod Eksa, ispod krivih grana, okruženi četvrtastim stenama, u kolibi otesanoj od kamena. Kako se zvala? Fani? Stefani? O potankostima slučaja je među trećim osobama mogao da zna više jedino Emil, prijatelj iz detinjstva, ali ovaj je o tome ćutao. Umro je pre Sezana. Možda o tome postoji neki odblesak u romanima. Prijatelj je bio pisac, pisao je romane i pamflete. U romanu *Delo* je, prema priči, jedan od likova, glavni lik, modelovan po Sezanu. Posle tog romana prijateljstvo je puklo.



Napuljsko popodne je naslikano kad je slikar već prošao kroz svoju ranu fazu tokom koje je o svom slikarstvu govorio da potiče iz muda, i da se po tome razlikuje od svih ostalih slikara. Slika je, međutim, posle svega, i erotska. To je teško osporiti. Kad sam dospeo do punča i ruma, do zlatnožute i do blistavocrne devojkice, nisam stao. Crna dolazi da se pridruži paru, i to u prizoru deluje prirodno. Ne mogu reći da nije tako, jeste prirodno. Ali, može biti da ona dolazi i da konkuriše onoj na postelji. Muškarcu se nudi drugi krug, sa njom. Ni to nije neprirodno.

Crveno je znak temperamenta. Sezan uvek ističe svoj temperament. Izjavio je jednom da samo on među slikarima ima temperamenta i da samo on ume da stvara crveno. Odjednom na svim slikama u albumu vidim crveno, čak i tamo gde nema crvene boje. Nju dočarava kombinacija drugih boja. Na to stvaranje je mislio Sezan, čiji je jedan od trikova iz umetničke magije bio da crta bojama. On je majstor crvenog. Ova slika bila je kao crvena marama deset godina pre nego što je uopšte stvorena. Poslednja je u nizu napuljskih popodneva. Sad to već nesumnjivo znam. Najzad je s njom našao najbolje mesto za crvenu boju, najbolju crvenu. Na svojevrsnoj pregači gole crnkinje. A ta crnkinja se prvi put i poslednji put pojavljuje. Ona je Sezanova žudnja, od koje se stidi, od koje beži, ali joj ne odoleva. Ona je znak da slikar u životu ne prestaje da sanja da svoju ženu, s kojom se venčao, zameni drugom. Od zlatnog, crnog i crvenog raspaljuje se požar koji me guta u snu.

Rukom sam napipao ručni sat na stočiću. Bio je uđenut u album između stranica kod kojih sam zaspao. Skočio sam. Već deset. Ode moj prvi plaćeni čas u nepovrat. Ogrnuh se i izleteh do kupatila. U kadi je stajala nepoznata žena. S praga sam joj video leđa po kojima joj je navejao prvi sneg, tako bela, sa rujnom kosom rasutom po ramenima. Dugački usek između dundastih butina, goli levi guz, neobično pravilne obline, i on kao s nekom ružičastom nijansom od trljanja ili štipkanja, nalik loptastoj zadnjici jedne od nagih velikih kupaćica na obali, u prirodi, dok joj je drugi bio delimično

prekriven peškirom koji joj je visio iz ruke prebačene preko desnog ramena. „O!“ uzviknuo sam i odmah se povukao, „pardon, moja greška.“ Bila je to gospođa Mistral, jer sam iz kupatila čuo njen glas, ne razumevajući reč, ako je uopšte nešto rekla zbog mog neučtivog upada. U stvari, reč se izgubila u njenom kratkom smehu koji se rasipao dok mi je dospevao do ušiju. Valjda je mislila da sam ja već ranije izišao iz kuće. Baš sam slepac, da ne pokucam. Nadao sam se da mi neće uzeti za zlo i dati otkaz. Otišao sam neumiven i ne opravši zube.

„Phričaj mi o thome“, reče A.

Hoće li da kaže da se i on izjutra, ponekad, ne umiva niti pere zube? Ko noću pije rum i punč, ujutro, na kraju rum-punč linije, bljuje sopstveni dah u najnezgodnijem trenutku. Ili najboljem, jer punč-vreme, govore po londonskim ulicama, jeste najbolje vreme, pravi trenutak za nešto.

U Eksu je bio pijačni dan. Hleb koji sam tad okusio naterao me je da ga stalno jedem, do kraja. Sve vreme sam se i hranio samo hlebom, povrćem i ponekad bih se *založio* ponekom jabukom. Mala čaša piva bi mi dopunila obed. Tako se čak i danas hranim. Nije u pitanju nikakva dijeta zbog zdravlja ili mršavljenja. Moje zdravstveno stanje se neće time popraviti. A mršavljenje? Ko me vidi, krsti se.

Iako sam doživeo neočekivan udarac, kad sva čula naprosto planu, ugledavši onu sliku na zidu kod Frojda, očekivao bih suviše od sebe i svojih raspaljenih čula da se setim baš svake potankosti tek letimično viđene na njoj koju sam posmatrao jedva minut, pri čemu nikad kasnije nisam video neku njenu reprodukciju a da bi me mogla podsetiti. Video sam je tada prvi put u životu i smesta prepoznao Sezanovu ruku. Imam za nju već nepogrešivo oko, mada odveć zaboravno. Za dobrog detektiva ili hladnokrvnog istraživača minut bi bio čak predug. Ali, moje oko nije fotografsko i zato sam o samoj slici, takoreći čim sam se rastao od Frojda, ne časeći saznao više, tek da se uverim da nije fantomska ili da i nju nije naslikao Frojd. Ako

jeste, bio bi neprevazilaziv falsifikator. Ne, nije. Nema on takav smisao za boju. Uostalom, on najpre crta ugljenom, pa boji. Tako je barem uradio sliku po Sezanu. Sezan ne crta. Tačnije, rekao bi on, crta bojama. Frojd je sliku na zidu, nesumnjivo sa istom temom kao što je i moje *Popodne u Napulju*, godinu dana pre nego što će krenuti da pravi svoju sliku po Sezanu kupio na aukciji u Njujorku. Platilo je basnoslovno. Vredelo mu je. Još je kod njega. Nju ne daje u promet, a svoju je prodao, za basnoslovnu brojku.

Srušena stolica u prizoru kod Frojda nije njegova izmišljotina. Nalazi se i na toj Sezanovoj slici, nastaloj otprilike dve ili tri godine pre moje, koja me vodi. Ako govorim po nesigurnom sećanju, muškarac i obe žene nisu ni u kakvoj sobi. Kao da su usred neke stenovite čeljusti u koju se s planine oburvao snežni usov, a na kojem goli par planduje. Ne izgleda mi da je njihov ljubavni čin već prošao. Možda tek predstoji. Muškarac miluje neku konjsku glavu jednom rukom, a drugom, oslonjenom na lakat, podbočio je svoju, možda držeći se za čelo. Duga crna kosa u kurjucima popala je nagoj ženi niz leđa sve do muškarčeve butine, na koju se žena nalegla. Rukom miluje muškarca po ramenu. Drugi ženski lik prinosi golom paru posluženje. Da li punč? Ta žena, belkinja, kao što je belkinja i ona koja leži razgolićena, obučena je u suknju i belu košulju, a crna kosa joj je svijena u pundu na zatiljku. Nogama je do kolena u snegu, do samog ruba plavičaste suknje. Deluje kao žena sa sela koja uslužuje goste iz grada pristigle u prirodu da bi se predali slobodnoj ljubavi. Naravno, prizor uopšte ne mora biti pod otvorenim nebom, a snežni usov je neki ogromni beli čaršav čiji valoviti nabori prate nepoznati reljef tla i pod čaršavom razbacane jastuke. Možda je sve to u javnoj kući. Prostor je poput pozornice iz sna. A konjska glava mi se samo priviđa od nekog oblika koji se nadovezuje na ono što sam pomišljao da je stenoviti zid, desna strana kamene čeljusti. Veličina slike mogla bi biti oko 30 cm sa 40 cm. Frojd je od svega toga stvorio nešto strože, bez ikakve veze sa stvarnim ili umišljenim Napuljem, i nešto

beziglednije. Ne smeta mi pomisao da grešim u opisu munjevito viđene slike, jer moje sećanje može biti deo izvesne slike koju bih sam stvorio po toj Sezanovoj slici. Zavrtelo mi se u glavi od te strašne pomisli. To mi kazuje da se u svom traganju donekle pretvaram u ono za čim tragam. Pri tome gubim pojam za čim tragam. Ne tragam li za sopstvenim senkama koje tragaju za mnom?

Gde je istina? U slikarstvu? U priči? Sezanova je u slici. Moja? U njegovim modelima za sliku, ne onu koja visi kod Frojda, već za sliku poslednju u nizu variranja iste teme.

Hteo sam, putujući u Eks, bežeći iz Beograda, na samom mestu gde je slikar radio, da ispitam naoko obično pitanje, koji je naziv slike tačniji: *Popodne u Napulju* ili *Punč sa rumom*. I, možda pre svega, da pronađem svoje rođake, Orlinu i Marka, da ih prizovem, makar u njihovim odblescima koje je Sezan umeo da uhvati, pa se tako odužim svojim napuljskim srođnicima koje nikad nisam video. Da im to bude dar od mene, kao i dar mojoj majci, dedi Orliću i baki Negati, i svima pokojnim Negatijevima iz napuljske četvrti Toledo, od još jednog, poslednjeg Negatija, sa beogradske Palilule, a sad iz Kopenhagena, bez želje da se ikad vrati tamo gde se rodio. U stvari, ja sam se samo slučajno rodio u prestonici Srbije. Pravo mesto mog rođenje jeste Napulj, jednog popodneva. Zato je i *moja* istina u Sezanovoj slici. Slika je u pravu, a Sezan je pogrešio što nikad nije bio u Napulju.

Takvu sliku ne smatram nikakvom svojom tajnom, nipošto porodičnom sramotom. Naprotiv, ona je na ponos meni koji potičem od napuljskih Negatijevih, meni kao završnom hropcu u njihovom nestajanju.

Da, postoji još jedna slika, za koju sam znao i za koju sam dugo verovao da je nestala, izgubljena, šta znam, slika napravljena desetak godina pre moje čiji je original u Australiji. Od te mladalačke slike, prve koja će dobiti naziv *Popodne u Napulju*, odbijene na pariskom *Salonu*, 1867, začinje se prizor koji će najbolje odigrati Orlina i Marko s njihovom crnom prati-

ljom. I na toj slici je muškarac, naoko ravnodušan. Mirno puši lulu, okružen dvema ženama. Ona koja gola leži uz muškarca vatreno je crvenokosa, rumenih obraza i sa smeškom. Zrači zadovoljstvom. Duga žena, plavušanka, potpuno je odevena, suknja crnkasta, košulja zelena, drži pladanj na kojem je nešto što se ne da lako identifikovati. Punč nije, jer se garnitura za punč nalazi na omanjem kružnom stolu prekrivenom velikim stolnjakom. Mogla bi biti neka voćka, jabuka, a ono što na jabuci liči na dve drškice pre bi mogla biti dva anđeoska krilca zadenuta u plod. Tako je muškarcu u neku ruku ponuđeno dvoje: žena i voće. Ali, njemu nije ni do čega, ne mari on ni za jednu od obe slasti. Njemu je na glavi stvar koja mami pogled. Ona je u središtu slike, najizrazitija. To je neka čudna kapa, da li pletena ili tkana, pruža se od čela do muškarčevih pleća. Sezan mora da je bio sin šeširdžije. Jeste, sin šeširdžije. Da je u to vreme bilo rastafarijanaca, tvrdio bih da je to rastafarijanska velika pletena kapa. Ta kapa je crvena.

U treću, krunsku sliku, iz prethodne dve sa istom temom, zapravo prelazi samo crvena boja kape iz prve slike. Crnkinjina pregača, haljinica ili mašta treće to bilo što je nemarno u žurbi opasano, naslednica je crvene kape. Po tome bi Sezanov izbor bio jasan: crveno je nešto što muškarac daje crnkinji. Crveno je prejak znak. Muškarac u *Popodnevu u Napulju* bira crnkinju. Neće punč, hoće rum. Ne verujem da je tako bilo sa Markom, Orlinom i Taronom, u životu, ali *na slici*, kao što kaže Frojd, u Sezanu, tako jeste. U Sezanu je odlučeno; pre ili kasnije, još oženjen, on se vezuje s drugom ženom, čije se ime i izgled više ne mogu saznati. Seoba crvene boje sa rastafarijanske kape na kecelju, kojom obnažena crnkinja zavodi, objašnjava mi i do danas neobjašnjivu Sezanovu strast u kamenolomu. A kako stoji sa mnom, pitam se. Imam li objašnjenje za sebe?

Dan uoči mog odlaska iz Eksa desile su se stvari koje mogu samo donekle da iznesem, jer njihov veći deo ostaje pod zemljom. Kazaću ovoliko: strast i zločin. Ili nešto tome nalik.



Sent-Viktoar je planina za koju se govori da je pijana od neba, večito žedna sunca, da je u njoj sveti plamen. A ja bih rekao da je utvara koja se providi i, ne odustajete li od toga da je dovoljno dugo gledate, možete da sagledate šta je na njenim padinama s druge strane. Ona ne postoji nego je naslikana. Prozirni akvarel. Zato je kod Sezana uvek u daljini, vazdušasta. Možda je to oblak koji se uzdiže, stalno menjajući svoje obrise. Zavidim svakome ko uspe da je naslika. Otkako sam je video, shvatio sam da ja to nikad neću uspeti, koliko god mi to sutra tražili i plaćali. To mi je bio plan. Nisam hteo da se vraćam tamo odakle sam, preko Budimpešte, avgusta otišao i gde sam do samog leta bio pritešnjen gornjim i donjim silama. Sećate se već tog proleća 1999, napadi odozgo i protivvazdušna odozdo. Bio sam između te dve vatre. Od tih potresa preostajao nam je skroman izbor između predavanja smrti ili jecanju. I taj vatromet je, više od ma kojeg drugog, u Overu ili Oksfordu, za mene najavljavao kraj milenijuma.

Plan mi je bio da preslikavam i to prodajem. Razbistrilo mi se posle provala neba koje su nas tadašnjeg leta zasule. Tog trenutka, kad sam se zakleo da je sve iza mene, dok smo gospođa Mistral i ja, u prohladnom i vetrovitom, ali sunčanom zimskom danu koji se maskirao u jesenji, hodali prema kamenolomu, i ja se osvrtao prema planini, shvatio sam da ću jedino moći bedno da preslikavam Sezanove akvarele, njegova ulja, na kojima se Sent-Viktoar nalazi, ali nikakvo slikanje i preslikavanje neće biti pravi odgovor takvoj planini nego treba istinski stvoriti to što nije čak ni geološka tvorevina, već je sastavljeno od beskonačnog broja slojeva, a svaki sloj je svetlost, svaki sloj ruža svetlosti. Nijedna slika tu planinu ne objašnjava. Ona sama objašnjava sliku, i to samo Sezanovu. Ova planina nas uči da svoju planinu tražimo drugde. O tome me je iz daljine obaveštavala svakog bogovetnog dana u Eksu, od prvog do ovog poslednjeg sa čijom zorom smo krenuli na izlet. Ova ne može da bude ničija. Kad sad pomislim šta sve o njoj govorim, izgleda mi da je izmišljam.

Da, za moj odlazak, gospođa Mistral mi je sama ponudila da odemo na izlet. Inače, nas dvoje, iako u istoj kući, jedva da smo se i viđali prošlih meseci. Ona se budila kasno, a ja sam posle onoga u kupatilu gledao da ustajem što ranije i izlazim iz kuće, vraćajući se kad bi noć već pala, i odmah bih se zavlacio u svoju sobicu. Malo čitao, malo crtao, malo se udubljavao u francusku gramatiku, i tako još neke sitnice, uvek pomalo, pre nego što legnem. Razmišljao sam i o gospođi Mistral i kako se samo pokorila muževljevoj smrti dok je u njoj, zakleo bih se, život vapio... život ključao. Nisam se usuđivao da se čemu nadam od nje. Ustupila mi je sobu jeftino, i to mi je već bio poklon. Sad, iznenada, htela je da me odvede u Paklenicu. Dalje je od kamenoloma, ali proći ćemo i kroz njega. Tamo se nije moglo bez rezervacije. Poseta mora biti registrovana. Gospođa Mistral je to već uradila prethodnog dana. Šta je to značilo, pitao sam se. Otkuda je mogla znati da ću prihvatiti njen poziv? Ali, znala je. Zar me je tako lako pročitati?

U kamenolom sam već odlazio sam, ranijih nedelja. Izbegavao sam vodiče. Na listovima bloka precrtavao sam stenje što vernije, sanjario o korenju okolnog drveća i neverovatnim rašljastim granama, izuvijanim, učvorenim, u krošnjama nad kojima su se tu i tamo nadnosile bazaltne gromade, uvek dugo gledao u kamenu kućicu koju je Sezan nekad bio zakupio. Po kamenolomu je on još kao dečak trčao sa svojim školskim drugom Emilom. Hteli su jednom da budu atletičari.

Gospođa Mistral ipak nije sve znala. Kad smo stigli, nismo mogli da uđemo. Rezervacija nam je već bila istekla. Važila je za jučerašnji dan. Ta greška bi mi mogla biti sumnjiva, ali odbio sam da budem podozriv prema bilo čemu u vezi sa gospođom Mistral. Pridružili smo se upravo prispeloj turističkoj grupi, i tako krišom ušli. Onda smo se izdvojili. Sami. Ona je besprekorno poznavala taj lavirint staza. Ja sam, međutim, znao jedno mesto gde bi mi srce uvek zastalo kad bih tamo kročio. Otkrio sam ga već kad sam prvi put posetio kamenolom. Šetali smo, i kad sam uočio priliku, na pravom

raskršću, zaputio sam se na to mesto. Ona je bez reči pošla za mnom. Da li je očekivala da znam za neko skrovito gnezdo? Izbili smo u samu kamenu čeljust od koje je pogled mogao da se strmoglavio baci i popne do planine. Srce mi je opet zastalo. Zagledao sam se u oči gospođe Mistral, a potom sam gledao u Sent-Viktoar, i ponovo sam potražio gospodin pogled. Između to dvoje postojao je neki dosluh u meni. I ona je opazila moje uzbuđenje. Priblížila mi se. Majčinski me je obgrlila oko ramena, kao da želi da me pričuva da se ne strmeknem. Činilo mi se da nešto jednako delimo. Činilo mi se da će se, tamo daleko na horizontu, Sent-Viktoar obrušiti.



Iz kamenoloma smo se zaputili uskim drumom od tucanika. Nismo mnogo razgovarali. Onda smo, pokraj nekog auto-parkinga, pošli desnom stazom. Na njoj nije bilo nikakvih znakova. Tek bi povremeno iskrsla plava uzica koja je trebalo da ima ulogu putokaza. Zatim smo skrenuli istočno, na stazu koja je išla ukoso. S nje opet na novu stazu. Sve su to bile prečice, a išli smo njima kilometrima. Naposljetku smo izbili na oveću jarugu. Bila je to jaruga zvana Paklenica, sva u oštrom žbunju, s ponekim kasnim decembarskim cvetkom u boji, ali zato je sa obe strane koje su oivičavale jarugu još od leta u cvatu bilo razbokoreno grmlje žukovine. Njeni cvetići oplemenjivali su divlje tle. Bilo je to sunčano žutilo koje me je podsećalo na boju Orlinine kose na Sezanovoj slici. Staza je vodila kroz jarugu, koja bi povremeno mogla biti i klisura. Tek to hodanje bih smeo da nazovem pešačenjem bez povratka. Vratićemo se onuda, rekla je gospođa Mistral, mahnuvši nekud zapadno. Autobusom. Jaruga je vodila do dve pećine. Mi ćemo u dublju, u Paklenicu, po kojoj je jaruga i nazvana. Išao sam sporije nego što sam mogao, u želji da oboje idemo u korak, jer je ona bila kratkonoga.

Tik uz pećine smo se poljubili. Iz njenih usta u moja prešla je vrela para. Žukovina mi je cvala u grudima i izazivala drhtavicu koju nisam mogao da zadržim. To je jeza od poljupca urastala u mene. Sav u tom poljupcu, rukom sam joj, ispod raskopčane krznene jakne, lagano prešao po vitkim leđima, i još niže, do cveta njene jabukolike guze utegnute u pantalone. Bilo je to milovanje za kojim sam stidljivo žudeo od prvog jutra, zapravo već u prvih desetak minuta posle prvog buđenja u njenoj kući.

Nisam hteo da silazim u taj mrak, ni sa svetiljkom i mapom, koje je ona unajmila u kiosku na ulazu u podzemlje. Predosećao sam po škakljanju u stomaku da se stvar neće dobro završiti. Mapa mi je izgledala pogrešna. Kuda vode ti hodnici? Neizvesnost se ne dâ mapirati. Takva karta sveta veća je od sveta i mora da bude bela, a preko beline ogromnim slovima ispisano *NEPOZNATA ZEMLJA*. Nisam ja za špilje.

Ušla je, iako ni ona nije, reče, baš toliko zaljubljena u tamu. Bila je samo jednom ranije u pećini, s mužem, i sad je smatrala da treba ponovo da ode unutra, čak i sama, kao da bi da priupita pokojnika da li joj oprašta i da li joj dopušta da nastavi. „U redu“, rekao sam. Uzeo sam njen naum kao hodočašće. Od toga nisam mogao da je odvrćam.

Čekao sam je pun želje, uveren da će u podzemlju dobiti potvrđan odgovor, i da je odgovor na njeno pitanje samo pitanje njene želje. Snevao sam do njenog pojavljivanja o noći koja nas čeka kod kuće, moje poslednje noći u Eksu. Prošao je prvi čas, drugi, treći. A ona nije nikako izlazila.

Smrklo se. Nje nije bilo. Spustila se i hladnoća. Dobro je što smo se i ona i ja toplo obukli. Nisam znao šta da radim. Strancu niko neće verovati. Ipak sam uljez. Ako nije baš svaki serijski ubica, svakome je suđeno da bude serijska žrtva među urođenicima. Poslednji turista je davno otišao.

Prodavac iz kioska je zaključao radnjicu i izgubio se. Zverao sam za njim, hoteći da ga pozovem da se vrati, da mu kažem, objasnim. Da vičem upomoć. Nisam mogao. Stajao sam oslonjen o stablo. Prikovan uz njega, sa osećanjem da se ono iznutra cepa, širi i raspinje me. Nevidljiva omča mi je stegla grlo. Ničeg tvrdog mi nije bilo ispod stopala, praznina.

Dok sam se autobuskim putem pešice vraćao u grad, preturao sam po glavi šta da učinim. Mirisalo je na sneg, ali snega nije bilo. Sneg u Eksu možda nikad ne pada; samo se zimi, umesto njega, oseća njegov miris. I gospođa Mistral pomalo miriše na snežnu vejavicu sa Drine.

Opsela me je u jedan mah i vizija da sam i ja ušao u pećinu s njom, da smo tamo vodili ljubav, i da sam je na kraju zadavio. I da sad samo haluciniram da se ništa nije zbilo od zločina, štiteći sebe od neizdovoljenog ludila koje me je nagnalo da ubijem. To je bilo sve od gneva na sebe, Paklenicu, na sve što ne mogu da opozovem i čime u svetu ne mogu da upravljam. A to je bilo baš sve na svetu.

Posle dva sata hoda, vrativši se, zvao sam je i tražio po kući, misleći da je ona došla nekim obilaznim putem. Iskrala se i vratila bez mene. U

njenu spavaću sobu nisam ulazio, ali sam pokucao na vrata. Celu noć sam probdeo, osluškivao, dolazio do njene spavaće sobe, kucao. Zvao je. „Adel, Adel!“ Nije bilo odziva.

Ujutro sam zaključao vrata, ključ ostavio ispod baštenskog kamena, kako me je već prvog dana poučila da svaki put radim kad izlazim. U kuhinji sam joj na stolu ostavio belešku sa rečenicom da mi se javi kad stigne kući, da moram u Pariz. Smatrao sam da je to najbolje rešenje. Ako je živa, javiće mi se. Ako nije, policija će me već pronaći, pa ću sve saznati i reći sve kako jeste, i onda kako mi bude.



U brzom vozu nekako sam uverio sebe da je sve na mestu. Da je Adel Mistral živa i da samo naprosto nije htela sa mnom, jer onaj u pećini očekivani odgovor ipak nije bio onakav kakav sam ja verovao da mora biti. Zato nije htela da mi se javlja i negde je u gradu, prenoćivši kod prijatelja, sačekala da otputujem i zauvek odem iz njenog života.

„Ovo su moja prababa Orlina, pradede Marko i s njima Tara“, rekla je majka. „Oni su na Sezanovoj slici.“

Sad, do čega sam ja došao.

Tara bi mogla biti s Jamajke ili, verovatnije, iz Alžira ili Maroka, ali i tamo je mogla doći samo iz crne Afrike. Onda je, recimo, iz Alžira prešla u Francusku. Mogla se zvati Tara. Liči na svoje ime. A da je bila sluškinja bilo čija, ne bih rekao. To nije ni majka rekla. U prizoru na slici, šta god mislili istoričari, takođe nema dovoljno bilo čega što bi je učinilo sluškinjom. Ipak joj pripisuju ulogu sluškinje. To je pogrešno. Ko tvrdi da je Tara sluškinja zaslepljen je nekim lažnim shvatanjem erotike o tome da uvek u grupnoj igri moraju postojati sluškinje, gospodari, gospodarice, robovi. Taj je udaren mokrom čarapom. Ja o Sezanu tako ne mislim, ni o njegovoj scenografiji na slici.

Fotografija koju držim nedvosmisleno pokazuje da je Tara i u životu, ne samo na slici, bila ravnopravna, čak i više nego ravnopravna.

Fotograf je bio Nadar. Osim što je fotografisao Taru, Orlinu i Marka, možda je njegova i fotografija Sezanove slike. Nije moguće. Ako i jeste, reprodukcija koju su Negatijevi čuvali u Napulju ne potiče s te fotografije. Reprodukcija je u boji. Znači da je znatno kasnije napravljena, verovatno na podsticaj Orlina i Marka, koji su živeli sve do tridesetih godina 20. stoleća. To me podseća da je Venturi, držeći predavanja u Rimu tridesetih, stigao da ih upozna i oni su mu saopštili podatke o scenografiji Sezanove slike, među kojima i o tome da je slikar zamislio da napitak bude punč sa rumom, što ne isključuje i Orlininu ulogu kao svetložutog punča koji se puši i Tarinu ulogu kao ruma koji pali celo telo, počinjući od jezika i nepca.



Na Nadarovo fotografiji nalaze se Orlina i Marko, ali čuču i grle se, tako čučajući. To mi je smešno, jer mi izgledaju kao zaljubljeni patuljci. Iznad njih, stojeći, nalazi se Tara. To mi je rekla majka, držeći fotografiju položenu na dlanu. Sve troje su poluobnaženi. U kupaćim kostimima. Tek delimično vidljive, Markove gaćice mi liče na gaćice koje mi je majka sašila kad sam prvi put putovao na more, u Dobrotu, na obali Kotorskog zaliva. Imao sam desetak godina. Na fotografiji je i klupica na kojoj je porcelanski pribor za punč.

Tara je iznad onih koje bi trebalo da služi? Ko će reći da je to verodostojno? Dobro, i prizor na fotografiji je možda insceniran, prema Nadarovim instrukcijama. Njih troje su naprosto modeli. Plaćeni. I u tom slučaju, Tara ne može biti sluškinja, makar ne kod Orlina i Marka, koji poziraju, što znači da nisu toliko imućni da bi im Tara bila sluškinja i da bi uopšte imali neku sluškinju.

U gornjem levom uglu je kraj neke trake sa ispisanim slovima *usés*. Na francuskom: *potrošeni, iskorišćeni*? Da li nam to poručuje da su fotografisani iskorišćeni? Ili je samo dvoje koji čuču iskoristila Tara? To je na fotografiji, ne u životu.

Nadar je pariski fotograf. Mogli bismo da zaključimo da je fotografija i napravljena u Parizu, u njegovom studiju. Onda to ukazuje da ni Sezan nije slikao prizor sa modelima u Eksu. Po tome je moj boravak tamo bio u izvesnom smislu promašen. Ipak, meni i traganju od prilične koristi. Nimalo ne žalim taj put i svoje vršljanje po Eksu i okolini.

Ukratko, to su modeli. Marko i Orlina su, zaključujem, sirotujući po Francuskoj, u jedan mah morali da rade i kao modeli. I Tara je model. Sezan ih je unajmio, ili mu ih je Nadar ustupio na izvesno vreme. *Popodne u Napulju* ne samo da bi moglo biti naslikano u Parizu nego je i naziv dobilo po tome što su najmanje dva modela bila iz Napulja.

Idem dalje i zaključujem da je Sezan modele upoznao kod Nadara, čiji studio je, aprila 1874, poslužio za prvu izložbu trideset odbijenih umetnika, kao *Salon odbijenih* slikara. Nisu prošli kod žirija za zvanični slikarski *Salon*,

ili nisu prihvatili da o njihovim radovima sudi tamo neka jalova akademska komisija, nego su prkosno rekli *mi smo odbijeni i da vidite kako slikamo*, pa zamolili fotografa za uslugu, jer im je bio prijatelj, podržavao ih je i raspolagao dovoljno prostranim studiom. Onda i ona traka u uglu fotografije, sa enigmatičnom porukom, zapravo jeste deo nevidljive celine. Kad bismo videli celu traku, bilo bi čitljivo da na njoj francuski piše *Salon odbijenih*. Nekako mi se čini i da Sezanu modeli nisu pozirali. Nije ih unajmio. Bilo bi mu skupo. Bez stotinu seansi taj rad nikad ne bi bio okončan. Sezan nije mogao bez stotinu seansi. Da mu Nadar, time što će mu ustupiti svoje modele, to plaća, ne ide. Uz to, model po jednoj seansi je koštao više od četiri franka. Računajte.

Nemam suviše materijala za ispitivanje. Nagađam. Moram da verujem da ponekad i ja mogu da izvučem na lutriji. Zato poredim rukopis kojim je ispisano *Nadar* na poledini fotografije sa faksimilom jednog od Sezanovih pisama. Slovo po slovo. Feng mi je pozajmio lupu. Nosim i njemu da vidi. Odličan je kaligraf. Ništa mu ne govorim. „Onaj ko je napisao ovo pismo, napisao je i tu reč na fotografiji“, kaže on već posle pola minuta. „Tako sam i ja zaključio“, kažem mu i zagrlim ga. „A ova mrlja ispod *Nadar*“, pitam ga. „Crvena, i to kineska crvena!“ odvratio je on bez dvoumljenja. Da, i ja to vidim, *crvena*.

Sezan je radio svoju sliku po fotografiji koja je sad u mojim rukama. Sa nje je uzeo likove, izraze, tela, i namestio ih u svojoj scenografiji. Posle je fotografiju vratio. Crvena mrlja je od njega. To je crvena boja kojom je iscrtao i obojio neodoljivu Tarinu kecelju, koja tek što nije spala. Hteo sam da eksplodiram od radosti. Fotografiju su Orlina i Marko ponesi sa sobom kad su se jednom i zauvek vratili kući i napuljskoj sirotinji. Sad sam i ja našao kuću u koju ću se vratiti. Jedino mi je žao što majka nije više živa da bih joj saopštio čudo koje sam lično zaslužio. I trebalo je da idem svuda kud sam išao. Bez tog traženja, ne bih dospeo do rešenja, svog rešenja. Od njega više ne očekujem.

„Phričaj mi o thome, još da phoverhujem“, čujem A.

Svakom njegovo, mogao bih reći, ali čemu kad nam sve stvari govore da još hiljadu stvari treba čuti. Sa onim ko nije tu možeš da razgovaraš u snu. On će ti govoriti u snu. I to je umetnost čija harmonija virovito teče uporedo sa prirodom. Tako je i sa mnom teklo. Sezan je mogao da mi se obrati u trenutku kad sam dodirnuo crvenu mrlju.

Trebalo bi jednom da uradim restauraciju mrlje. Da je osvežim, povratim u prvobitno stanje.

Godina je prošla otkako sam odmaglio iz Eksa. Samo bekstvom mogu nazvati svoj odlazak iz Provanse. Posle jednog pitanja o sedećem zenu, i posle pitanja o rukopisu i mrlji, poverio sam Fengu slučaj s gospodom Mistral.

„Isprazni svoj um i počni drukčije da misliš o sudbini gospođe Mistral“, prijateljski je rekao moj Kinez, na engleskom, dok je istovremeno na papiru, kao da bi da mi saopšti nešto što niko ne bi trebalo da čuje, brzo ispisao nekoliko ideograma, koje sam u sebi nespretno preveo: *karma nije nesalomiva*. Zbog takvih poruka ga obožavam. „Sve što proživljavaš, proživljavaš zato što zahtevaš objašnjenja“, dodao je. Da li sam zaista ispraznio svoj um, ne znam, ali počeo sam drukčije da mislim ili sam samo pokušavao da budem razboritiji. Mislio sam razboritije, ali kobnije. Mora da je stradala u Paklenici. Tako sam je ubio nehotice. Zločin je započeo našim poljupcem. Koliko god mislio da mi je *karma* nesalomiva, da me nijedna teškoća ne obara, trebalo bi da bežim ili da se predam.

A opet, zašto me policija nije tražila. Nisam skrivao svoje tragove. Ko je hteo, lako bi me sledio i otkrio. Naposletku sam odlučio da prekratim stvar i sâm se upustim u istragu u kojoj sam upravo ja najsumnjiviji. Pozvao sam kuću gospođe Mistral.

Njen glas, kad se odazvala, bio je uobičajen, zvonak i vedar. „Adel, ti si“, pitao sam u neverici.

„Da“, odgovorila je, oklevajući da li da potvrdi da jeste ona.

Odahnuo sam tako duboko da mi se tada doista ispraznio um. Nije me odmah prepoznala. Govorio sam promuklo i kolebljivo. „Šta se dogodilo?“ pitao sam. Zalutala je u pećini. Celu noć je ostala u njoj. Umalo se nije smr-zla. Cikala je od straha dok su joj nad glavom lepršali slepi miševi. Niko je nije čuo. Samo čudo ju je izvelo. Zapravo, bio je to glas njenog muža koji ju je vodio. Želeo je da provede noć s njom na mahovini na kojoj se ona bila skupila i tako sate provela obgrljenih kolena i glave zagnjurenene u grudi, a potom ju je u osvit izveo i pustio. Sve vreme je, kaže, čula neki ne uvek razgovetan žubor, a nije uspevala da razabere otkuda on dolazi. Glas koji je slušala nadjačavao je taj žubor. Štedeći je, svetiljku je većinom držala uga-šenu, a tama i hladnoća doprinosili su da glas bude kao od nekoga ko je tik uz nju. I taj glas ju je grejao.

Ona i ja smo delili možda isto ludilo, ali s dva suprotna kraja. Sami, razdvojeni, u istoj klopci.

„Shvatam“, rekao sam. Zahvalio sam joj na nezaboravnom gосто-primstvu, pozdravio je najtoplije što sam umeo i, mada ni reč nije o tome rekla, a ponajmanje me pozivala, obećao sam da ću ponovo doći. Nisam joj, razumljivo, rekao da se još sećam poljupca, kao i da mi to govori da bi naša ljubav mogla biti ljubav. Glupo, ali tako. Živeo bih u Eksu. Otad ne znam šta se s njom dešava, a nisam ni bio u Eksu. Ali, obavezno hoću, jednom, obećao sam pre svega sebi. Ne volim da viđam ljude poslednji put, čak i kad njima možda nije stalo da me ponovo vide. Nema to veze ni sa kakvom mogućom ljubavi. Ne. Ne videti nekog još jednom i još jednom, to onda za mene više nije život.

„Phričaj mi o thome, Nebhojša“, još jednom će A, stišano, možda klo-nulo, iscrpljen od mog pomalo opširnog kazivanja.

Šta da mu pričam kad prevejano umišlja da sve zna unapred, kuda će današnja priča otići sutra. A ja sam se uhvatio na udicu da mu pričam o tome i potrošio pedeset evra pričajući mu. Ni ovde u Kopenhagenu nije pedesetica

mačji kašalj. Ili će račun biti još veći. A ja landaram desetu godinu između Danske i Norveške da bih preživio i tavorim samo od slikanja po narudžbi. Sad se slike starih majstora ne fotografišu nego se prodaju preslikane. Reprodukcije izgledaju kao originali, barem za neupućene. Posao cveta, ali u lancu te trgovine najgore prolaze oni koji preslikavaju. Razume se, ja preslikavam Sezana, i samo njega. Po meni, on je i od najtežih, pri čemu nisam Frojd.

Pričaj mi o tome, rekao bi A, zamišljam. Konačno sam uhvatio smisao. Razbistrio mi se mozak, ispraznio um, pošto sam docnije opet čuo svog nastavnika kineskog jezika, koji mi je rekao: „Ko ne gleda, neće ni sâm biti viđen. Baš kao što onaj ko govori, ne čuje onog ko mu govori.“ Tako nešto ume da dokuči samo neko ko poznaje prazninu u potankostima, tu pećinu praznine.

Pričaj mi o tome značilo je *daj, prestani da mi pričaš, daj i meni priliku da nešto ispričam*. Neka priča ili krklja, kako bi drukčije, a ja bih mu tad rekao od srca, ne kao poslodavcu, *pričaj mi o tome*, s tim da bih to zaista i mislio, jer priča je da se priča. To bi voleli da čuju i moji uslikani preci, kao što bi bili, siguran sam, veseli kad bi znali da ih neprestano preslikavam, svejedno što to činim nedovoljno temperamentno i sa fotoreprodukcije. Na preslikavanje, recite sami, imam pravo više od ostalih, više i od A, koji, u zamenu za to što mi daje ponešto da prevodim i zaradim paru crkavicu i u Beogradu, za džabe živi u mom palilulskom stanu. Oni mi na to daju vrhunsko pravo, pravo po krvi. Samo tako bi se i smelo pričati, na osnovu prava po krvnoj vezi, i po istini, po originalu, praveći novi original.

„Šta mislite o tome da otkupite od mene taj stančić u kojem ste?“ nisam mogao da ne zapitam A, jer zato sam ga i bio pozvao, ali je naš razgovor, da bih izbegao da smesta krenem na stvar i pitam, skliznuo na drugu stranu. „Otvoren sam za svaku razumnu nagodbu. Možete i na rate. Sredite sa nekim čestitim advokatom, o mom trošku. Ugovor i prvu ratu ćete mi poslati u Napulj, na adresu koju ću vam javiti ubrzo.“

Pričaj mi o tome, odvrati on čisto, bez imalo hraktanja.



Я

Nema kod Todora idealizacije. Sve što evocira u svojoj umetnosti jeste takvo kakvo jeste. Njegove boje i linije ne lažu. Otuda i disonantan efekt koji naziremo u spektralnom dijalogu boja. U toj oporosti počiva uznemiravajuća istina njegove umetnosti.

Razgrće nagomilanu pustoš. Ona se, dabome, širi, osvrnimo se i videćemo je, ali slikar zaranja u nju i traga za njenim počecima.

Я

Na mojoj Todorovoj slici, nevelikoj poput iznenadnog i kratkog košmara, a na kojoj veći deo na platnu, usredišten u donjem levom uglu, na kvadratnoj mreži ili rešetki, zauzima relacioni lik, stravilo s gorgonskom maskom na licu sačinjenom od silne koncentracije boja, dok se u gornjem horizontalnom pojasu platna uzdiže bela planina, naoko goletna, i na kakvu se valjda može naići jedino u Crnoj Gori. Možda ju je Todor video kod Nikšića, možda je to ona nadnesena nad obližnje Jasenovo Polje. Tik podno planine je na platnu eksplozija boja, od bele, plave, žute, smeđe do krvavo crvene, pa i rumene poput plodova mokinje ili njoj srodne brekinje, uz koje je može biti, artikulišući sopstveni spektar boja, sazrevao Todor i koji za njega mogu imati boju mûka, ćutanja, i u isti mah svakolikih muka što čine vekovnu čovekovu pasiju. Eksplozija sa slike je u relaciji s bojama na licu stravila. Planina bi mogla biti i oblak koji obećava mećavu. Slika izaziva kod mene obilje pomisli i emotivnog naboja. Njen intenzitet je neizreciv. Ali jedno znam: s njom blizu mene, biću neprekidno u potrazi za odgonetkom Todorove nerešive umetnosti.



Я

Nadao sam se da će nam se u ovoj knjizi pridružiti i Tonko Maroević svojim predgovorom ili pogovorom. S njim sam tokom proteklih desetleća vodio prebogatu prijateljsku prepisku. Ali kob njegove iznenadne smrti, zbog koje me je srce zbolelo, izneverila je moje nadanje. Smrt ga je presrela na njegovom zavičajnom otoku. U toj činjenici skriva se, rekao bih, izvesna poruka za mene, jer mnoge od njegovih pesama za mene su bile osobeni poetski zavičaj, zahvaljujući čemu sam na pesnika gledao kao na otok u ovom svetu.

J. A.

KAKVO OKO! KAKVA KNJIGA!

Relacije: Aćin – Todor, Četveroručno

Uvod za ovu čudesnu knjigu trebalo je da napiše Tonko Maroević, čovjek koji je za sebe govorio da više pripada XVI nego XXI stoljeću. A odistinski je pripadao svim vremenima, pa je u sva ta vremena neočekivano otišao jedanaestog dana ovog prestupnog kolovoza, u svom i gradu Petra Hektorovića. Ožalošćen što je ova knjiga na tako surov način (*Kakav dobro obavljen posao, Smrti...*) uskraćena za Tonkovu renesansnu misao i rijetku erudiciju, razumio sam da je ovo ionako knjiga o čovjeku, nestalom čovjeku; njegovim strahotama i čudima.

Tako, tragalačka ova knjiga promijenila se i prije nego što je nastala. I nas je promijenila, kao što je doživjela i mijenu svog sadržaja.

Tonkov dobri duh ipak stanuje u njoj. Dragi moj prijatelj i maestralni mentor, stvorio je odavno *Napisane slike* – ta knjiga je istorijsko-teorijska šifra za razumijevanje odnosa između teksta i slike. Otud su i *Relacije* bar pohvala *napisanim slikama*. Interesantni i razuđeni *slikopis*, kao (ne)namjerna zajednička linija dva vrsna stvaraoca – Aćina i Todorovića.

Svojevremeno, Tonko je ispisao posvetu: *Hortus conclusus*, Jovici Aćinu, *est modus in rebus*. Taj znalac svih stvari govorio je da je Mediteran za njega *mjera, prvi i zadnji vidik* i tako se odavno upisao u ovu knjigu čije je mjesto dešavanja i samo Sredozemlje. A saučesnik je autor ciklusa slika *Mediteran* – Rajko Todorović Todor, taj glasnik kreativne sumnje i neuporedive energije. Pa nije slučajno što obojica stvaralaca shvataju da su uvijek na počecima, obojica rado promišljaju u fragmentima ili ciklusima. Njihov vidik je (i) mediteranski.



8 p.m. 24 June, 1964, 1000 ft. above sea level
H. W. H. H. H.

1000 ft. above sea level

Evo kako mi znameniti Starograjanin pomaže (iz nekog vremena, iz nekog svijeta) jer ovo su *zazivanja drugog / u hodu gipkom, u prohodu s onu / stranu života*. Mnogo mudrosti je izgovarao o odnosu književnosti i likovne umjetnosti, a što se može prirodno primijeniti i na knjigu *Relacije*. Recimo: *Neodvojivo su, stoga, upućene jedna na drugu i u različitim transmutacijama i nejednakim dozama ,osuđene' na trajnu suradnju*. Upravo na takvim temeljima, na takvim dozama i promjenama plana, na tom komešanju slike i teksta, njihovoj naizmjeničnosti, sazdana je ova knjiga. I njene osobine jesu *preobražaji* u ljudima, umjetnosti, svijetu.

Nije ovo ni objašnjenje Todorove umjetnosti, niti je traženje sličnosti i razlika u poetikama. Više je razgovor, a najviše podsticaj među izražavanjima. Ove izmaštane, pa svejedno uobličene u slova ili nacrtane linije dva stvaraloca, funkcionišu kao – razmjena nemira. Može se govoriti i o istovremenosti pojedinih umjetničkih poteza. Kao da jedan drugom ustupaju snoviđenja.

Prepliću se nizovi dva neuhvatljiva umjetnička rukopisa. Slike koje ulaze u tekst i riječi koje izlaze iz slika, tvore posve novi medij po kome ćemo dvojicu prepoznavati. I njihova ćutanja su relaciona; u vezi su njihove tišine, baš kao što su u su-djelovanju njihova osmatranja. A koja ukazuju na ono što se dešava izvan slika i iznad teksta – sam život, propadljivi, no i izrazito mistični. Da li je onda sve, zapravo, pisanje po napisanom, da li je sve slikanje po naslikanom, pa slikanje po napisanom, pa...? Šta se nalazi ispod tih naslikanih i ispisanih površina, nečije sudbine, *memories*, nečija pisma, albumi...

Ovdje je preispitivanje mogućnosti umjetnosti u istu ruku i preispitivanje savjesti. Važno je naglasiti: nesvakidašnje umjetničko prepoznavanje imalo je početnu tačku susreta u poeziji, ili – sa poezijom. Povezao ih je još jedan pjesnik koga nema, Novica Tadić: *Petli poju ja sam sada / moj portret na zidu*.

Ovaj *slikopis* (ne)očekivanog zbližavanja poziva na priče koje se autorima moguće nijesu ni dogodile ali su ih ipak stvorili. Aćinove maštarije su i uspomene o slikama, a Todorova umjetnost je i sjećanje na literaturu. Pri tome, intenziteti stvaranja tvorca *Strvina* su, Aćinovima načinom, obuhvaćeni kao nikada ranije. Ovo je knjiga i *rasprava o bojama*, koja daje nove oznake Todorovom djelu. Kako se samo u ovoj knjizi boje mijenjaju: riječima, gledanjem, poniranjem, ćutanjem. Koliko je crvenih boja, koliko je žutih... Imaju li sve posebna imena, pa koja onda prekriva onu prvobitnu? Naprosto, Todor bojama dodjeljuje svojstva; Aćin sačinjava zavodljivu paukovu mrežu mnoštva simbola.



I kako se samo mijenjaju slike pred našim pogledima. Jer, oba su umješni posmatrači. I nije bitno da li je riječ na početku ili to bješe slika, kada je pogled svakako prije svega. Pogled je prvorodeni. U sliku Aćin ulazi manirom mistika, ćutanjem. (*Kad istinski gledam, vodim ćutljivi razgovor sa svetom, tako i sa Todorovim slikama.*) Tako se dolazi do srodnštva. Otud se i Todor javlja sa svake slike; lica, lica, lica...

Ukazujući na Todorovu vanrednu intuiciju, Jovica Aćin nam predstavlja učenje o tome na koji način se slika posmatra. Vidi on u ovim radovima i nešto gorgonsko. A mi tada pomislimo na Generaciju 9 kao (može li biti?) neki crnogorski oblik grupe *Gorgona*. Uostalom, *Gorgona ne govori ni o čemu. Nedefinirana i neodrediva.*

Na djelu je Aćinov traktat o umjetnosti ali i prvorazredno pripovijedanje, dostojno njegovih najboljih proza. *Relacije* sjedinjuju vremena i izraze. (Ah, to dostojanstvo vječnih tema...).

Ovo je knjiga sa snovima koji se račvaju u nedokučivim pravcima. *Uznemiravajuća istina Todorove umetnosti* dovodi nas do nevjerovatnih pripovijesti. I tako je pripovjedač pronašao grad Eks i Sezana, slikara crvene boje i njegovu svetu planinu Sent Viktoar koja je *večito žedna sunca*. Ili je to utvara, ili oblak, ili je samo likovna forma... A pronašao ga je zato što i Todor, taj apologeta crvenog, biva među planinama koje kistom i snom mijenja. I zato je ova knjiga – predio, jedan ogroman prostor koji se nadvija nad nama ili postavlja pred naš vid. Platno po kome se rasprostiru planine naših mogućih spoznaja.

Uzgred, taj neočekivani junak *Relacija*, Sezan kaže o Moneu da je samo oko, *ali kakvo oko*. I ova knjiga je oko; *ali kakvo oko*. Neprestano podrhtava tekst, kako bi prodrmao sliku, uzajaman je taj čin. Tako nam se bolje ukazuju



svjetovi, pa će Aćin razotkriti: *Dok gledamo njegove slike i on nas, istim okom kojim mi gledamo slike, gleda nas.* Todorove slike djeluju kao sjećanje na nešto što smo možda vidjeli.

Pisac i slikar – oni su koji tragaju. Neizvjesnost te avanture Aćin ovako definiše: *To mi kazuje da se u svom traganju donekle pretvaram u ono što tragam. Pri tome gubim pojam za čim tragam. Ne tragam li za sopstvenim senkama koje tragaju za mnom?* Eto zbog čega su bliske rođakinje proza Aćinova i slikarstvo Todorovo.

Konačno, *Relacije* – rasprava su i učenje, rekosmo; no i ljetopis kroz koji damara srce tragača. Kao kod Kafke (Aćinovog Kafke i njegovih crteža, ona *Šetnja po krovu*) koji je, kažu, bio toliko osjetljiv da je čuo otkucaje srca u

drugoj prostoriji. Tako i čitalac osjeća da ovom knjigom *vidljivo* damara srce istinskih umjetnika. Ali ne, *to je malj, ne srce*.

Žanrovski potpuno slobodna, bolje rečeno – oslobođena knjiga. Gotovo pa totalna knjiga. Pisana u više slojeva, ovo je knjiga koja se ne okončava. Zato što je pisana *Četveroručno*, rekao bi dragi naš Tonko.

Četveroručno.

Pavle Goranović



O PISCU

Jovica Aćin (1946), zasad s boravkom u Beogradu, Srbija, autor je između ostalih knjiga

Romani Srodnici (2017, 2018), Pilot tramvaja (2019), Polazeći od kraja sveta (2020)

Zbirke priča Nezemaljske pojave (1999), Ko hoće da voli, mora da umre (2002), Pročitano u tvojim očima (2006, 2007), Ušće Okeana (2011), Jevanđelje po magarcu (2013), Kroz blato (2017) i Mali erotski rečnik srpskog jezika (2019)

Likovna i pripovedna monografija Šetnja po krovu: sabrani crteži Franca Kafke (2007, 2020),

i *bibliofska izdanja sa slikarima...* *Ljubom Popovićem*: Odiseja jedne senke (2000) i *Milenkom Miletićem*: Goli demoni, nage žene (2006)

Nefikcijska proza Poetika krivotvorenja (1991, 2013), Gatanja po pepelu (1993, 2003, 2009), Apokalipsa Sad (1995, 2004, 2012) i Goli pripovedač (2008, 2011)

O SLIKARU

Rajko Todorović Todor

Rođen sam 21. februara 1952. godine na Jasenovom Polju..

Do sada sam naslikao više ciklusa slika.

Neću navoditi stereotipne biografske podatke, mislim da su važniji ljudi koji su uticali da budem kakav sam danas.

Na žalost mnogi od njih nijesu među živima: Novica Tadić, pjesnik, Dragomir Vušović Čile, slikar, Branko Papović Papo, slikar, Radomir Vučinić, ekonomista, Miloš Perović Sančo, filozof, Slobodan Milatović Musa, pozorišni reditelj...

Svako a često sjećanje na ove ljude izaziva u meni tihi unutrašnji jecaj.

Dok budem disao to će trajati.

Ove riječi su samo malo glasniji bol.

SPISAK REPRODUKCIJA

(po stranama)

Crtež (Novica Tadić), 40x35cm, 2011.	4
„Lica“, gvaš, 50x70cm, 1985.	8
„Pisma Francisku“, komb. tehnika, 32x18cm, 2011-2016.	12
Crtež, komb. tehnika, 80x50cm, 1980.	17
Crtež, tuš, 30x22cm, 1978.	23
„Adam i Eva“, ulje na platnu, 45x35cm, 2012.	27
„Pisma Francisku“, komb. tehnika, 32x18cm, 2011-16.	34
Crtež, tuš, 20x36cm, 2004.	40
„Adam i Eva“, ulje na platnu, 35x28cm, 2012.	45
„Memory“, komb. tehnika, 70x50cm, 2004.	46
„Vučji Do – 9:30h“, ulje na platnu, 185x155cm, 1988.	49
„Krново“, akrilik, 72x50,5cm, 1991.	50
„Prizori“, crtež, 30x44cm, 1978.	52
„Relacije II“, ulje na platnu, 100x70cm, 1998.	53
Crtež, tuš, 17x25cm, 2005.	59
„Sole Mio“, komb. tehnika, 161x131cm, 2004.	60
„Crna Gora Mediteran“, akrilik, 60x85cm, 2017.	61
„Kavez“, ulje na platnu 60x40cm, 2010.	62
Crtež, tuš, 100x70cm, 2006.	65
Crtež, tuš, 100x70cm, 2005.	66
„Rođenje“, komb. tehnika, 100x70cm, 2013.	73
„Skok“, ulje na platnu, 60x40cm, 2009.	84
„Kavez“, ulje na platnu, 100x70cm, 2013.	90
„Relacije“, komb. tehnika, 18x21,5cm, 1980.	93
„Zvijer“, ulje na platnu, 50x70cm, 2009.	96
„Kavez“, ulje na platnu 60x40cm, 2016.	98
„J.A. – 12:20h“, akrilik, 280x280cm, 2013.	104
„Prizori“, ulje na platnu, 60x80cm, 1979.	106
Crtež (Novica Tadić), tuš, 40x28cm, 1988.	108
Crtež, komb. tehnika, 38,5x47cm, 1978.	110
„Sole Mio“, komb. tehnika, 131x161cm, 2004.	112
„Sole Mio“, komb. tehnika, 131x161cm, 2004.	113

Kakvo oko! Kakva knjiga!

Čudesna. Tragalačka. Razučeni *slikopis*. Zajednička linija dva vrsna stvaraoca... dva neuhvatljiva umjetnička rukopisa.

Aćinove maštarije su i uspomene o slikama, a Todorova umjetnost je i sjećanje na literaturu... Todor bojama dodjeljuje svojstva; Aćin sačinjava zavodljivu paukovu mrežu mnoštva simbola.

Ovo je knjiga sa snovima koji se račvaju u nedokučivim pravcima. *Uznemiravajuća istina Todorove umjetnosti* dovodi nas do nevjerovatnih pripovijesti.

Na djelu je Aćinov traktat o umjetnosti ali i prvorazredno pripovijedanje, dostojno njegovih najboljih proza. Relacije sjedinjuju vremena i izraze.

Pavle Goranović

