

Škrinja puna ljudi

Eseji o Fernandu Pesoi

Antonio Tabucchi

1990-1994.

Sadržaj

Tekst sa zadnjih korica štampanog izdanja	3
Od Toskane do Luzitanije	4
Prolog: Pessoa, nekoliko odlomaka	5
ŠKRINJA PUNA LJUDI	8
U nedostatku dokaza	8
Škrinja puna ljudi	9
U lošem društvu	11
Portugalski san	15
Naočare za veliko putovanje	18
Ko je u stvari taj Pessoa?	19
Ludilo, ta stara drugarica	20
Vratanca lavirinta	21
Pisanje, življenje	23
Jedan čovek, mnogo avangardi	27
Heteronimska galaksija	29
Uvek nešto nedostaje	31
Redakcijski PS: „Nesrećni pamflet iz 1928...”	32
Predgovor za zbirku <i>Automobil, nostalgija i beskraj</i>	35
Disforična beskonačnost Bernarda Suareša	38
Bernardo Suareš, čovek bez spokoja i sna	42
Alvaro de Kampuš, metafizički inženjer	47
Konfederacija duša: Razgovor sa Antonijem Tabukijem	50
O autoru	59
Izbor iz bibliografije Fernanda Pesoe	62

Tekst sa zadnjih korica štampanog izdanja

„Da bismo objasnili Pesou i možda neutralisali nemir koji nam prenosi, govorimo o njegovim previranjima i traumama, emocionalnom nedostatku, Edipovom kompleksu, potisnutoj homoseksualnosti. Možda je sve to prisutno, a možda ništa od toga: ali nije stvar u tome i nije važno. Ono što je bitno, kako nam je sam rekao, jeste da je *književnost, kao i svaka umetnost, priznanje da život nije dovoljan...*“ – Tabuki, 1990.

„Ali govorim o Vremenu, o problemu koji je kod Pesoe, štaviše, dvostruk; zbog fenomena *drugosti*, pitanje *par excellence* dvadesetog veka u njegovom delu poprima paradoksalni oblik potrage za *sadašnjim* vremenom ili čak za budućim vremenom. Ono što je za Pesou karakteristično jeste nostalgija na kvadrat, nostalgija preko posredničkih likova, nostalgija na hipotetičkom planu. To nije nostalgija za onim što smo imali, već za onim što smo mogli imati – ono što sam nazvao 'nostalgijom za mogućim'“ – Tabuki, 1998.

Od Toskane do Luzitanije

Ovo izdanje donosi mali izbor Tabukijevih tekstova o Pesoi, nastalih u različitim periodima i prilikama, koji su kasnije objedinjeni u dve zbirke: *Škrinja puna ljudi: spisi o Fernandu Pesoi* (1990) i *Automobil, nostalgija i beskraj: o Fernandu Pesoi* (1994, 2015). Prvu zbirku, koja nam je ovde poslužila kao glavni izvor, čine eseji i članci koji su pratili izdanja Pesoinih dela koja su do 1990. priredili Tabuki i njegova žena, takođe velika pesoistkinja, Marija Žoze de Lankastr. Glavni doprinos te zbirke je naslovni tekst, Tabukijev najambiciozniji osvrt na Pesou – i možda najbolji kraći uvod u Pesoino delo na koji ćemo naići u inače beskrajnom moru sekundarne literature o njemu. U nadahnutom, ali izuzetno dobro fokusiranom prolasku kroz Pesoin trenutak i kontekst, Tabuki prilaže i redak osvrt na jedan rubni izdanak evropske avangarde (Portugal), iz perioda 1914–1935, koji se, najviše zbog Pesoe i njegovih ključnih heteronima (Reiš, Kaeiro, Kampuš, Suareš), ne može nazvati i marginalnim.

U nastavku, još tri Tabukijeva teksta, o dva Pesoina heteronima, predgovor za zbirku *Automobil, nostalgija i beskraj* (u kojoj su sabrana predavanja o Pesoi koja je u novembru 1994. održao u Parizu) i jedan intervju, nastao neposredno po objavljivanju njegovog čuvenog romana *Pereira tvrdi da...* (1994).

AG, 2021–2022.

Prolog: Pesoa, nekoliko odlomaka



FERNANDO PESSOA, DESENHO DE ALMADA NEGREIROS

Fernando Pessoa

José de Almada Negreiros (1893– 1970), portret Fernanda Pesoe (posle vesti o njegovoj smrti), 1935.

„Pravo iskustvo sastoji se u sužavanju dodira sa stvarnošću i širenju analize toga dodira. Tako se osjećajnost proširuje i produbljuje, jer je u nama sve; dovoljno je tražiti i znati tražiti“ (*Knjiga nemira*, KN, f. 138).

„Ne biti, dok se misli, to je prijestolje. Ne željeti, dok se želi, to je kruna. Imamo ono čega smo se odrekli, jer to čuvamo u snovima, nedirnuto, vječno na svjetlosti sunca kojega nema, ili mjeseca kojega ne može biti“ (*KN*, f. 164).

„A ja ću vjerojatno uvijek osjećati, kao svi veliki prokletnici, da je bolje misliti nego živjeti“ (*KN*, f. 201).

„To je moj moral ili moja metafizika, to sam ja – prolaznik svega, čak i svoje duše, ne pripadam ničemu, ne želim ništa, nisam ništa, apstraktno središte neosobnih osjeta, osjećajno zrcalo što je palo, okrenuto prema raznolikosti svijeta. Sa svim tim i ne znam jesam li sretan ili nesretan, a i nije mi važno“ (*KN*, f. 208).

„No dobro, ima svjetova i u ulici Douradores. I ovdje se Bog umilostivio te nije uskratio tajnu življenja. Stoga, ako su i oskudni ovi snovi koje uspijevam razlučiti između kotača i dasaka, poput ovoga pogleda kroz prozor na kola i kovčege, i upravo takvi oni su ono što imam, ono što mogu imati.

Tamo negdje, nedvojbeno, postoje zalasci. No čak i ovdje, na četvrtom katu ponad grada, može se misliti o beskraju. O beskraju ispod kojega su skladišta robe, da, ali sa zvijezdama na kraju... Na to mislim u smiraju ovoga dana, na visokom prozoru, u nezadovoljstvu buržuja koji nisam i u tuzi pjesnika koji nikada neću biti“ (*KN*, f. 464).

„Živeti nije neophodno; ono što je neophodno jeste osećati. Primećujete da je ova poslednja rečenica potpuno besmislena. Iz petnih žila se posvetite tome da je ne razumete. To su osnovna načela senzacionizma. Suprotna načela su takođe osnovna načela senzacionizma“ (*Heteronimi*, str. 94; „Ploviti se mora; živeti se ne mora“: reči koje Plutarh pripisuje rimskom generalu Gneju Pompeju Velikom. Videti, *Usporedni životopisi*, I–III, tom II, str. 378).

„Ove stranice nisu moje priznanje; one su moja definicija. I osećam, dok počinjem da pišem, da sam kadar da pišem donekle nalik istini“ (*Heteronimi*, str. 372).

„Prestanite da živite i čitajte. Šta je život?“ (*Heteronimi*, str. 60).

ŠKRINJA PUNA LJUDI

U nedostatku dokaza

Od samog početka ima nečeg preteranog u biografiji tog Portugalca, za koga bi se, kako godine prolaze, moglo pokazati da je bio jedan od najvažnijih pesnika dvadesetog veka: nešto preterano, da se ne bi izazivala sumnja ili i najmanja uzbuna kod onih koji krenu njegovim tragom. Taj višak se podrazumeva; to je skoro potpuno odsustvo tragova, ili ako hoćete, dokaza, koje je postalo paradigma, savršen alibi: nešto analogno skrivanju pomoću razmetanja iz Poove priče *Ukradeno pismo* (*The Purloined Letter*, 1844) i čemu u ovom konkretnom slučaju odgovara višak anonimnosti, kvintesencija banalnosti. Istina, u vrhunskoj književnosti dvadesetog veka postoji prava epidemija banalnosti: od Muzila i Beketa, od Valerija do Zveva i Montalea, i njegovih „pet posto“ života (izraz potiče od samog Montalea)¹, mnogi od najvećih pisaca našeg vremena živeli su životom određenim metronomom navike i svakodnevnog sivila. Kod Pesoe, međutim, broj obrtaja biografskog motora pada na minimum, Montaleov učinak od pet procenata pada još niže, od nekog trenutka ne čuje se ni najmanje zujanje i počinjemo da sumnjamo da je Pesoa umro pre svoje zvanične smrti, pošto se prethodno postarao da se „sve“ nastavi po starom. Ili na kraju počinjemo da sumnjamo da Fernando Pesoa nije nikada ni postojao, da je bio izmišljotina izvesnog Fernanda Pesoe, imenjačkog alter ega iz zbujujuće gomile likova koji su s Fernandom delili skromne pansione u Lisabonu, gde je trideset godina, na najbanalniji, najanonimniji, *najuzorniji* način, vodio rutinski život kancelarijskog službenika.

Hipoteza da je Fernando Pesoa bio alter ego nekog Fernanda Pesoe, potpuno identičnog prvom, zaista je primamljiva i možda, apsurdno, najočiglednija, iako bi mogla izgledati pomućena borhesovskim ukusom za paradoks (Pjer Menar koji ponovo piše Don Kihota²), da nam sam Pesoa još 1931. nije pružio paradoks na kojem se zasniva naša sumnja:

*Pesnik je majstor pretvaranja.
Tako se savršeno pretvara
Da lažni bol pretpostavlja
Bolu koji stvarno oseća.*³

Šta ako se Fernando Pesoa zaista pretvarao da je Fernando Pesoa? To je samo slutnja. To naravno nikada nećemo moći da dokažemo. A u nedostatku dokaza, ostaje nam samo da verujemo (ili da se pretvaramo da verujemo) u biografske podatke čoveka koji je bio fikcija uljeza identičnog samom sebi: dakle, Fernando Antonio Nogueira Pesoa (Fernando António Nogueira Pessoa, 1888–1935), sin Žoakima de Seabra Pesoe (Joaquim de Seabra Pessoa) i Madalene Pinjetro Nogueira

¹ „Živeh pet posto, ne povećavajte dozu. Kiša često pada tamo gde je već mokro.“ Eugenio Montale, „Per finire“, *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1973.

² Jorge Luis Borges, „Pierre Menard, autor del Quijote“, 1939. Horhe Luis Borhes, „Pjer Menar, pisac Kihota“, *Maštarije*, Nolit, Beograd, 1978, str. 47–57, preveo Božidar Marković. (Sve napomene i komentari: AG, osim gde je drugačije naznačeno. Uključene su sve Tabukijeve bibliografske odrednice, uz neka prilagođavanja i dopune.)

³ Fernando Pessoa, „Autopsicografia“, 1931; prvi put objavljeno u *Presença*, n° 36, Coimbra, 1932. Fernando Pessoa, „Autopsihografija“, *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011, str. 19, prevela Jasmina Nešković.

(Madalena Pinheiro Nogueira), honorarno zaposlen kao prevodilac poslovnih pisama u nekoliko lisabonskih izvozno-uvoznih preduzeća. U slobodno vreme, pesnik.

Škrinja puna ljudi



Pesoina škrinja, u kojoj je posle njegove smrti pronađeno oko 25.000 strana neobjavljenih rukopisa.

Jednom prilikom, kada je na svoj duhoviti način govorio o poeziji i slavi, Eudenio Montale je rekao da se u palatu Besmrtnosti (pri čemu je naglasio kako misli na ovozemaljsku besmrtnost, koja može potrajati nekoliko vekova i biti od značaja za svega desetak „specijalista“ iz svake generacije) može ući na velika ili mala vrata, ali da ima i onih koji u nju upadaju kroz prozor ili dimnjak.⁴ Pesoa svakako spada u one ljude koji su pristup metaforičkoj Montaleovoj palati obezbedili na ekstravagantan i skoro potajan način, ne znam da li iz nemara ili iz sračunatosti (ili sračunatog nemara), da bi predstavio svoje brojne duhove, skrivene u staroj škrinji za posteljinu, pažljivo složene u rukom pisane sveske, uvezane vrpcama i označene različitim potpisima. Ako se prepustimo književnoj sanjariji, primamljivo je zamisliti šta bi se dogodilo da se nekim čudom njegova škrinja, ploveći kroz vekove kao neka zapečaćena arka, nasukala na obale jednog doba u kojem bi se o njegovoj zvaničnoj ličnosti izgubio svaki trag: možemo zamisliti zapanjenost tog hipotetičnog potomstva kada sazna da je jedna mala i gotovo nepoznata zemlja, nesvesna Evrope i zaboravljena od nje, znala za sjaj čudnog perkilovskog doba poezije, u rasponu od dvadeset godina (to je, naime, Pesoin period, od 1914. do 1935), u kojem su četvorica pesnika, različitih i čak suprotstavljenih glasova i temperamenata, ali podjednako velikih i zadivljujućih po kompleksnosti tema i kvalitetu stiha, u isto vreme pisali poeziju, vodili polemičke prepiske, javno raspravljali, pisali jedni drugima blagonaklone, iako preterano učtive predgovore (uvek na Vi, bila su to druga vremena), sve dok, neobjašnjivo, nisu ućutali svi u isto vreme i prosto iščezli. Možda bismo, da je sve išlo tim tokom, imali nešto obrnuto od Homerovog ili Šekspirovog „slučaja“: umesto jednog imena kao receptakuluma (posude, lože) za mnoge živote i mnoga iskustva, mnoga imena i mnoga iskustva za samo jednog pesnika.

U lošem društvu

⁴ Eugenio Montale, „Un poeta ricostruito come un affresco in briciole“, *Corriere della Sera*, 4. X 1952. Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, str. 417.



Treći broj časopisa Orpheu nikada nije izašao (prva dva broja izašla su u januaru i aprilu 1915), ali je na osnovu kasnije pronađene pripreme celo izdanje rekonstruisano i objavljeno 1984 (Ática, Lisboa).

Godine 1942, sedam godina posle Fernandove smrti, kada je lisabonski izdavač *Ática* rešio da objavi Pesoina sabrana dela, pod budnim okom njegovih književnih prijatelja i filologa koji su imali pristup škrinji u kojoj je pesnik čuvao svoje rukopise, počela je da se pomalja jedna od najčudovišnijih književnih ličnosti dvadeset veka, daleko iznad svih očekivanja koja su se mogla imati na osnovu onoga što je ta zapanjujuća ličnost otkrila za života. Pessoa je u stvari žario i palio u najboljim portugalskim časopisima tog vremena (*A Águia, Exílio, Centauro, Portugal Futurista, Presença*), pri čemu je sam pokrenuo najmanje dva (*Orpheu* i *Athena*), upoznao Portugal s evropskim avangardnim i književnim tokovima (orfizam, futurizam, kubizam, nadrealističko automatsko pisanje), od kojih su tri bila samo njegovi izumi (paulizam, senzacionizam, intersekcionizam), i najzad, preuzeo one najbolje proizvode tadašnje evropske kulture, od psihoanalize do fenomenologije. Njegova reputacija kao stvaraloca, međutim, počivala je na provizornom karakteru pesničkog opusa rasutog po časopisima ograničene cirkulacije i dostupnosti, na četiri male zbirke poezije (polutajna, krajnje skromna izdanja, o trošku autora) i jednoj *plaque* (brošura) objavljenoj godinu dana pred smrt, koju mu je diktirala mogućnost dobijanja književne nagrade (koju na kraju nije dobio), *Mesangem* (*Poruka*, 1934). Tričarije, u poređenju s posthumnim blagom. Istina, u intervjuu s jednim blagonaklonim kritičarem, začudio je prijatelje iz časopisa *Presença* svojim shvatanjem poezije, kada je na lucidan i podroban način opisao heteronimiju, na pola puta između psihoanalitičke seanse i hladnoće kliničkog izveštaja.⁵ Ipak, treba imati u vidu da je u portugalskoj kulturi tog vremena Pessoa bio prisutan više kao intelektualac nego kao pesnik, pored toga što je važio za žestokog i kontradiktornog polemičara (kome treba prići vrlo oprezno; videti na primer njegove provokativne teorije o Petom carstvu⁶ i onaj nesrećni pamflet iz 1928. u kojem je branio diktaturu, *O Interregno, Defesa e Justificação da Dictadura Militar em Portugal*⁷).

Još uvek smo daleko od zadovoljavajuće klasifikacije Pesoe kao „intelektualca“, to jest, od klasifikacije kulturnog sistema, u najširem smislu, njegovog teoretskog i publicističkog rada, i shodno tome, svih preplitanja, korespondencija, slaganja i neslaganja tog sistema s kulturom njegovog vremena (prevashodno portugalskom, ali i evropskom, ako se ima u vidu njegov intelektualni raspon). Verujem da za to postoje tri razumljiva razloga: pre svega, obim i složenost poetskog dela, koje je preplavilo i gurnulo u stranu aktivnost teoretičara; zatim, opravdano uverenje svih njegovih kritičara da hipoteka koju njegovo delo nosi kao „otvoreno“ (ne samo iz unutrašnjih razloga, kao „otvoreno delo“ *par excellence* u dvadesetom veku, već i iz spoljašnjih i možda banalnih razloga, budući da mnoga njegova dela još nisu objavljena) ozbiljno ometa ako ne konačan, onda dovoljno verodostojan sud o Pesoi kao intelektualcu i čoveku od kulture svog vremena; i konačno, razlog koji ne treba potcenjivati, nelagodnost kritičara pred jednom tako nezgodnom osobom kao što je Pessoa. Sve to govori mnogo toga o predrasudama i inhibicijama svake kritike koja, u nastojanju da se zadrži na pesniku, odbacuje političara i filozofa, izvodi neku vrstu cepanja ličnosti (kao da je Pesoi, sa svim njegovim unutrašnjim podelama, bilo potrebno da ga neko deli i spolja) i kradomice se oslobađa njegove osobe tako što ga svrstava u prelaznu, kompozitnu i neodređenu klasu „negativaca“ dvadesetog veka. Kao što znamo, to odeljenje je čudno i višestruko prenatrpano: njega čine hegelijanci i antihegelijanci, totalitarci i liberali, anar-

⁵ Videti Pesoina pisma o heteronimiji iz 1935: „Tri pisma Adolfu Kazaišu Monteiru (Adolfo Casais Monteiro)“, F. Pessoa, *Heteronimi*, Službeni glasnik, Beograd, 2013, prevela i priredila Nada Uzelac, str. 160–177.

⁶ „Quinto Império“ ili „sebastijanizam“: spekulacije koje gravitiraju oko legende o „skrivenom“ ili „usnulom“ Sebastijanu Prvom (Sebastião I, 1554–1578, „O Encoberto“), čiji će povratak označiti početak opšteg duhovnog i moralnog preporoda čovečanstva pod vođstvom prosvetene portugalske imperije. Videti F. Pessoa, *Heteronimi*, „Duhovno carstvo“, str. 226–233, Službeni glasnik, Beograd, 2013, prevela i priredila Nada Uzelac. To izdanje dobrim delom sledi izbor tekstova iz engleskog izdanja *The Selected Prose of Fernando Pessoa* (ed. Richard Zenit, 2001), koje sadrži i korisnu uvodnu napomenu o ovom tekstu, koja u *Heteronimima* nije prenet: „Portugal and the Fifth Empire“, str. 159–161.

⁷ Videti redakcijski komentar iz PS na kraju ovog teksta.

hoidni i mistični elementi; u njemu, uz sve stvarne razlike, zatičemo Ničea, Paunda, Selina, Bataja i Kafku; i tu su najzad ona najveća iznenađenja, najteži slučajevi: oni obučeni kao naoko najkonzervativniji i najpristojniji buržuji, s dvorednim odelima i prslucima, ali koji, kada dođe vreme za ispit, pišu sastave koji dižu pravu revoluciju (slavnih primera ima previše, počevši od Karla Emilija Gade). Naravno, tačno je da zajedno sa svima njima, iz vrha odeljenja, imamo i magarčine iz zadnjih klupa, nasilne i raspuštene, koji svoje sveske ispunjavaju škrabotinama i mrljama od mastila. Ali odmah je jasno da čak i u svojim najgorim i najproblematičnijim stranicama, ne samo u slobodnim sastavima već i u spisima na aktuelne političke teme, Pessoa nema ništa zajedničko s nekim mediokritetima, kao što su i oni iz naše kuhinje, iz časopisa *La Voce* (Firenca, 1908–1916), kojima klasa „negativaca“ dvadesetog veka inače obiluje; naime, s onima koji su u mladosti bučni, vulgarni i agresivni, u zrelim godinama poslušni i konformistički, a po odlasku u penziju ponizni i paralisani u svom religioznom preobraženju. Pessoa je bio drugačijeg intelektualnog i moralnog kova; u svom životu nikada se nije prepuštao buci i deklamacijama (ili je, ako bi to desilo, taj zadatak poveravao Alvaru de Kampušu; kakav aristokratski alibi; kao gospodin koji prepušta svom batleru da rastera gnjavatore); on je uvek bio tako rezervisan, naizgled tako staložen, tako hladan i tako sam; prezirao je vulgarnost, retoriku, gomilu i parole. Podržao je uvođenje vojne diktature i zapovest nejednakosti, a istovremeno se gnušao fašizma i Salazara, koga je ismevao u poeziji; propovedao je Peto carstvo i sebastijanizam, i istovremeno ismevao Kiplinga kao „imperijalistu iz starinarnice“; proglašavao se za futuristu i senzacionistu, ali je prezirao buku i haubice; sprdao se s Marinetijem i uzdizao aseptično savršenstvo Njutnovog binoma.

Ovaj autor ne smatra sebe istoričarem kulture već samo nekim ko se bavi književnošću; zato su njegove napomene o onome što se obično naziva kulturnim „kontekstom“ nesigurne i približne. Uprkos tome, učinilo mu se korisnim da Pesoinu poziciju (za koju se, kada se bolje pogleda, ispostavlja da nije bila ništa drugo nego žestoka antiburžoaska polemika) protumači u odnosu na kulturni aparat Prve republike (1910–1926), kao izraza buržoazije koja se iskreno zalagala za parlamentarnu demokratiju liberalnog tipa, ali sputane potpunom i visceralnom nesposobnošću za suočavanje sa zastrašujućim intelektualnim previranjima. Razloge te nesposobnosti treba prepuštiti analizi nadležnih istoričara; ovde samo želimo da istaknemo da je portugalska buržoazija došla na vlast bez revolucije, pomoću regicida⁸ i brzopletog ustanka, kojem su, čak i uz narodnu podršku, sigurno nedostajali kulturna pregnuća i ideološka problematika prave revolucije. Rekao bih da je upravo zbog tog nedostatka ideologizacije, tog odsustva kulturnog razvoja i sazrevanja, buržoaska revolucija u Portugalu bila tanka i krhka, tako da je više ličila na smenu garde nego na neki novi i inovativni period. Bez robustne misli kojom bi opravdala sebe (možda zato što se odigravala u trenutku najoštrije krize vrednosti i identiteta evropske buržoazije, u njenom periodu dezorijentacije, i čak straha i hysterije), ta revolucija jednostavno nije mogla da stekne simpatije onih najnemirnijih i najnezadovoljnijih portugalskih intelektualaca, traumatizovanih

⁸ Ubistvo portugalskog kralja Karlosa I i njegovog naslednika, kraljevskog princa Luisa Filipea, u Lisabonu, 1. II 1908. Na presto dolazi Karlosov mlađi sin Manuel II; republikanski ustanak izbija 3. X 1910, a već 5. X, posle slabog otpora lojalnih trupa, kralj Manuel napušta Portugal; Republika je proglašena istog dana. Tako počinje period Prve republike ili „Košmarne republike“, kako je kasnije nazvana: period velike političke nestabilnosti (čak 45 vlada, u periodu 1910–1926), obeležen haotičnim i nedoslednim pokušajima reforme. U položaju nižih klasa i žena skoro da nije bilo pomaka, ali je zato na katoličku crkvu pokrenut frontalni napad, nezabeležen ne samo u katoličkom svetu već bilo gde u zapadnoj Evropi (proterani jezuiti, ukinuti monaški redovi, oduzimanje crkvene imovine, itd.). To je pothranjivalo nezadovoljstvo na oba pola društva, levom i desnom, i slutilo na građanski rat. Vojni puč 1926, koji je prošao bez žrtava, označio je kraj tih tenzija i povratak „tradicionalnim vrednostima“. To je kontekst u kojem Pessoa 1928. podržao uvođenje diktature (u kojoj je pre svega video branu građanskom ratu, iako je to brzo počelo da se iscrpljuje kao argument), koja će se 1933. transformisati u Salazarovu „Novu državu“ (Estado Novo, 1933–1974).

kataklizmom Velikog rata, hranjenih najrazličitijim radikalizmima i utopijama, nesigurnih, neurotičnih i revoltiranih.

Portugalski san



Stranica iz temata posvećenog „pretečama modernizma u Portugalu“, „Os Precursores do Modernismo em Portugal“, iz časopisa *O Notícias Ilustrado*, n° 37, 1928. Poesa je, kao što vidimo, predstavljen pod četiri imena (Poesa, Kampuš, Reiš, Kaeiro).

Treba naglasiti da se Pesoini ideološki stavovi, njegove aristokratske sklonosti i imperijalistička buncanja, da se zadržimo na tom pitanju, moraju sagledati u tom vrlo specifičnom kontekstu, budući da je republikanski i progresivni ideal bio oličen u starom tipu pozitivističkog intelektualca, iskrenog, optimističnog, dogmatičnog i očigledno nepripremljenog za složenosti vremena (kao što bi se na primer moglo reći za dobrog Teofila Bragu, predsednika republike). Činjenica je da je portugalska kulturna elita tog doba bila uglavnom aristokratska: takvi su bili i laički nacionalisti iz „Portugalske renesanse“ (Renascença Portuguesa, kulturni pokret, 1912–1932), impregnirani onom iberijskom metaistorijskom ideologijom koja je, na primer, u savremenoj španskoj kulturi svoje predstavnike pronašla u Unamunu i Ortegi i Gasetu; takvi su bili i saudosisti, iz pokreta predvođenog Tejšeirom de Paskvaišom (Teixeira de Pascoaes⁹, saudosizam, *Saudosismo*), koji će iznedriti i tako istaknute antifašiste kao što je bio Žaime Kortežan (Jaime Cortesão), ali koji se takođe oslanjao na mistične i metaistorijske kategorije kao što su *Saudade* i sebastijanizam; i konačno aristokratski *Orpheu*, književna koagulacija istorijske portugalske avangarde, u isti mah elitistički i antiburžoaski, koji je u Portugalu imao ulogu ekvivalentnu ofanzivi koju su časopisi *Lacerba* i *La Voce* u Italiji pokrenuli protiv buržoaskih „mlakonja“ (ili *lepidóptero*, „moljaca“, koje je Sa-Karneiro¹⁰ tako često uzimao na nišan). Da se razumemo: momci iz *Orpheu*-a nisu sebe videli kao revolucionare ili se možda, kao dobri buntovnici, nisu ni zamarali tim pitanjem. Njihov bunt bio je usmeren kako protiv najnazadnije kulture tako i protiv istrošenog pozitivizma dobronamerne, ali nepraktične i užasno zaostale buržoazije, estetski zaglavljene u formama Zolinog naturalizma. *Orpheu* je mirisao na Evropu: uvezao je i aklimatizovao na ušću Tažoa sve izme koji su uspevali na obalama Sene (dadaizam, kubizam, orfizam, simultanizam) i fabrikovao nekoliko portugalskih (senzacionizam, paulizam, intersekcijonizam): te avangardne balone od sapunice, koji su pucali, pomalo tugaljivo, usred aplauza uvek istih prijatelja, čim bi ih kroz slamčicu naduvao njihov tvorac –neponovljivi Fernando! Moglo bi se očekivati da je antidemokratski element istorijske portugalske avangarde, s obzirom na svoj trenutak, bio klica latentnog (ili patentnog) nasilništva mistike klipova i cilindara iz Marinetijevog manifesta¹¹, koji se onda držao toga do kraja. Ali nije bilo tako. Portugalski futurizam, kojem su brzina, lokomotive, haubice i eksplozije uopšte (čak i one od reči, koje nisu uživale tako veliku slobodu¹²) bili tako strani, bio je potpuno internalizovani, psihološki i paradoksalno introvertni futurizam, koji je budućeg čoveka tražio u bekstvu ili možda oslobođenju od sadašnjosti u kojoj su se ljudi tada verovatno osećali nelagodno. U tome vidim najčudniju konotaciju tog tako ekscentričnog futurizma, u odnosu na Marinetijev dekalog, koji je delovao upravo kao faktor odvratanja (i utočište) za celu generaciju intelektualaca, kao otelotvorenje njihovog bunta i besa, nelagodnosti i melanholije, čak i ako nisu istupali potpuno otvoreno i uputili zajedničku objavu rata mrskim „moljcima“ i njihovoj estetici, ali zato uz mnogo malih, diskretnih i često privatnih duela, upriličenih (i izgubljenih) s vrlo dostojanstvenim i pomalo demodiranim ceremonijama: finansijska propast *Orpehu*-a već posle drugog broja

⁹ Sva portugalska imena ovde su transkribovana približno, ponekad verovatno i pogrešno; ali tu su originalni ispisi, tako da je uvek jasno o kome je reč. U postojećim prevodima i pratećim tekstovima variraju i transkripcije Pesoinih heteronima; ovde sam se uglavnom držao rešenja Nade Uzelac (*Heteronimi*).

¹⁰ Mário de Sá-Carneiro (1890–1916), pesnik i Pesoin najbliži prijatelj iz mladosti. Zajedno sa Pesoom i umetnikom Almadom Negreirušom (José de Almada Negreiros, 1893–1970) osnovao časopis *Orpheu*. Ubio se 1916. u Parizu. „Moljci“, „lepidóptero“: pogrdan izraz koji su Sa-Karneiro i Pesoa koristili između sebe za pesnike koji su se slepo držali tradicionalnih i klasičnih kanona; za one, kako je to objašnjavao Sa-Karneiro, koji se bez sopstvene svetlosti u rojevima tiskaju oko tuđih izvora svetlosti. Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, Ática, 1978, str. 148, pismo od 15. VI 1914.

¹¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, prvi put objavljen u Parizu, u listu *Le Figaro*, na francuskom (*Manifeste du Futurisme*), 20. II 1909.

¹² Aluzija na Marinetijev manifest *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, 1913.

(1915); *Portugal Futurista* koji je pravo iz štamparije dospeo u policijsku kantu za smeće (1917); Sa-Karneiro koji se ubio u svom fraku, u nekom skromnom pariskom hotelu (1916); Almada Negreiruš koji je krenuo vozom za Evropu (1918–1920), tragom ranijih izgnanika, Soza-Kardozua (Amadeo de Souza Cardoso) i Santa-Rita Pintora (futuristički slikari); i poraz samog Pesoe (ali njegov poraz bio je ontološki, ne i egzistencijalni), sve više prurušenog u skromno odelo kancelarijskog službenika.

Naočare za veliko putovanje

Takva je bila kulturna klima u koju se uklapao Pesoin diskurs, i koji je svoje konsekvence, na ideološkom planu, pronalazio u zagovaranju nacionalističkih, imperijalističkih i čak diktatorskih ideja. Ne treba odmah da pomislimo na jednu figuru našeg doba koja se nameće kao obavezno poređenje: Borhesa. Pesoina poezija je mnogo složenija, bolnija i tragičnija, ali to je i lucidna i nemilosrdna analiza čoveka dvadesetog veka: izmučenog čoveka, koji se podsmeva svemu i samom sebi, i koji, u svojoj istinoljubivosti i svojoj pakosti, u svojoj zloupotrebi paradoksa i sa svojom sposobnošću da ironično iznese suprotnost aksiomu koji je već ironično upotrebio, stvara jednu od najrevolucionarnijih poezija ovog veka. I zato, da ne bismo rizikovali da ishitreno i možda beskorisno prišijemo političke etikete jednoj tako kontroverznoj, složenoj, neprijatnoj i čak sramotnoj misli, radije ćemo reći da Pesoa pripada „negativnoj“ književnosti dvadesetog veka i pokušati da eventualno pronađemo njegove uporišne strukture. I tako ćemo prvo izdvojiti antirazum (to jest, oslobođenje oniričkog i nesvesnog), koji izlazi na videlo tako što nadilazi razum; a zatim, zahvaljujući mehanizmu heteronimije, koji svakom *ja* omogućava da piše poeziju istovremeno sa ostalima, prevagu sinhronije nad dijahronijom (što u prevodu na poetski plan znači razbijanje hegelovskih kategorija). I konačno, afirmaciju unutrašnje temporalnosti i spacijalnosti, koje ne odgovaraju onim spoljašnjim, aristotelovsko-kartezijanskim; neprijanje, u samom čoveku, između njegovog „unutra“ i njegovog „spolja“.

U ovom našem veku čovekoljublja i podlosti, Pesoa je zazirao od svakog oblika čovekoljublja i podlosti. Nije bio naklonjen teoretskim i utešnim dobrotvornim delima i ukazivao je na njihove zabrinjavajuće implikacije. A nisu mu bile drage ni grandiozne i harizmatične utopije, čije je izopačenosti i pokolje manje ili više nagovestio. Pesoa je bio višestruka, monstrozna, nečista savest – moja, naša, vaša, savest svih ljudi dobre volje, bez obzira o kakvoj je dobroj volji reč. Pesoa je bio krik bola i blejanje, pesma koja krešti i grimasa, nokat koji prelazi preko table na kojoj bi neki ljubazni profesor hteo da ispiše umirujuću demonstraciju svoje teoreme. Pesoa je konkretno, jedno od onih stvorenja koja kao da su podmazana sudbinom da u sebe prime patnje koje im ne pripadaju. „Morse transmitindo o *não do sim*“, telegraf koji prebacuje *ne* u *da*, da pozajmim stih iz poeme koju mu je posvetio Murilo Mendes¹³: Pesoino „negativno“ se možda sastoji upravo u tome, u odbijanju prihvaćenog znaka, u odbacivanju *prevalencije*. Shvatio je naime, da u svakom *da*, čak i onom najpotpunijem i najzaokruženijem, postoji neko sićušno *ne*, čestica sa suprotnim znakom koja se kreće u nekoj opskurnoj orbiti i stvara upravo to *da* koje preovlađuje. A on je hteo da istraži tu opskurnu orbitu, kao uvrnuti naučnik koji proučava patološku stranu zdravlja. U toj apsolutnoj rešenosti da se ništa ne propoveda, da li će taj „nadobudni istraživač ništavnih stvari“¹⁴, kako je opisao sebe, biti upozorenje ili pretnja, prijateljski gest ili kikotanje iz mraka?

¹³ Murilo Mendes, „Murilograma a Fernando Pessoa“, 1964, *Convergência*, 1970.

¹⁴ F. Pessoa, „Proticanje sati“ (Álvaro de Campos, „A Passagem das Horas“, 1916), *Poznati stranac: Izabrane pesme*, Paideia, 2011, str. 279, prevela Jasmina Nešković.

Možda bi se moglo reći da Pessoa ne uspeva, ili makar ne bez trauma, da se prebaci s konceptualnog na nivo pragme; verovatno je bio uveren da ovaploćenje Reči podrazumeva određenu dozu vulgarnosti. Pessoa voli gest, ali ne i ruku kojoj gest pripada („O, sviraču harfe, mogu li poljubiti/tvoj gest bez tvojih ruku!“¹⁵). Možda je prezirao svet i voleo samo platonovsku ideju o svetu. A možda će nam jednog dana neko reći, s većom verodostojnošću nego oni kritičari koji su na njega primenjivali svoju ishitrenu psihoanalizu¹⁶, da se to njegovo „negativno“ u osnovi sastojalo u nečemu privatnom i najintimnijem, što je bilo samo njegovo, u nečemu čednom i sramotnom: u varljivoj, praznoj sramoti, koja je deo impotencije i koja je greh (ili porok) inteligencije. Neki mali ugrušak, nastao u čisto privatnoj, verovatno porodičnoj i infantilnoj, i nesumnjivo egzistencijalnoj sferi, koji se izokrenuo u *Weltanschauung*, poprimio ontološke dimenzije, pronašao povoljan ambijent za rast u jednom dobu i kulturi, i narušavao pravolinijski aristotelovsko-kartezijanski tok koji je sledila zapadna civilizacija; i koji je stvarao bare, močvare, nepoznata račvanja i uznemirujuće kriterijume za poimanje odnosa između sebe i drugih, individualnosti i interindividualnosti, društvenosti i privatnosti, normalnosti i ludila. Ono što je možda prvobitno bio opskurni ugrušak malog Fernanda, postalo je vrhunski greh inteligencije pesnika Pesoe: perversno abdiciranje od stvarnog kako bi se posedovala suština stvarnog. Radikalno, gotovo gadljivo uklanjanje, koje Pesou čini najuzvišenijim pesnikom naličja, odsustva i negativizma celog dvadesetog veka.

Ali sada, bez obzira na uzroke koji su mogli da proizvedu njegovu negativnu viziju čoveka i sveta, ono što nas najviše pogađa je to što uviđamo da joj je Pessoa uvek ostao veran, s lucidnošću i retkom doslednošću, i da nikada, čak ni na svojoj samrtnoj postelji, nije tražio pribežište u alibiju pokajanja i preobraćenja. I ako se za trenutak oslonimo na sugestiju koja dolazi iz njegove biografije, možda vredi spomenuti reči koje je, prema njegovom autoritativnom biografu i prijatelju (njegovom Maksu Brodu) Žoau Gasparu Simoinšu (João Gaspar Simões), taj neustrašivi i podrugljivi teozof izgovorio pre nego što će izdahnuti – on, koji je bio vrlo kratkovid: „Dajte mi moje naočare.“¹⁷

Ko je u stvari taj Pessoa?

Ali ako uprkos njegovoj ledenoj i skeptičnoj ironiji stvarnost nije bila ni beskorisna ni apsurdna, ili drugim rečima, da je Pessoa neočekivano, „tamo negde“, otkrio upravo onu toliko traženu višu Stvarnost, u kojoj bi, kao u ogledalu, mogao otkriti sebe u ovoj nedostojnoj i kvarljivoj nižoj stvarnosti, ko zna koliko bi mu bilo zabavno da tog dana 1942, iza svojih debelih naočara, posmatra svoje prijatelje kako se hvataju u koštac s njegovom škrinjom. Naime, pored potvrde tri velike heteronimne figure koje se uzdižu do dimenzija četiri zasebna poetska opusa, široke i složene artikulacije (Kaiero, Kampuš, Reiš, uz dodatak ortonima), kao i obogaćivanja slike o heteronimnoj figuri proznog pisca Bernarda Suareša, neobjavljena dela otkrivaju zaokruženo postojanje dvojice filozofa, Rafaela Baldaje (Raphael Baldaya) i Antonia Mora, koji su tek nedavno privukli pažnju, uporedo s potpuno neočekivanim aktivnostima ortonima: vidimo Pesou kao pisca dnevnika, estetičara, književnog kritičara, autora detektivskih priča. A tu je i cela galerija

¹⁵ F. Pessoa, *Passos da Cruz: Quatorze sonetos*, IV, „Ó tocadora de harpa, se eu beijasse...“, 1916.

¹⁶ Tabukijeva napomena iz francuskog izdanja: „Neobjašnjivo, još nije bilo psihoanalitičkog tumačenja Pesoe, ili makar nekog izvedenog na dovoljno temeljan i zadovoljavajući način: ni same heteronimije, ni dela u celini, niti nekog od heteronima. Frojdotsko tumačenje iz zadivljujuće biografije Gaspara Simoinša, u isti mah sugestivno i improvizovano, mora se uzeti s rezervom, pri čemu treba imati u vidu da se ono više bavi čovekom nego delom. Ukratko, iako su često dragoceni, suzdržavam se da ovde spomenem psihoanalitičke osvrtne posvećene ovom ili onom poetskom tekstu“ (str. 43 *Hazanove* monografije).

¹⁷ João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, I–II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950.

tajanstvenih i fascinantnih likova koji počinju da poprimaju oblik: Žan Sel i Tomas Kros, Čarls Robert Anon i Čarls Serč, Aleksander Serč i Barao de Teive (Baron od Teive), Pantaleo, A. A. Kros, K. Pačko...¹⁸ I još: psihoanalitičke autoanalize, detaljne autodijagnoze iz pisama (poslatih ili ne?) poznatim psihijatrima tog vremena, Kampušovi provokativni intervjui, rasprave između heteronima, njihove uzajamne pohvale ili napadi, horoskopi Kaeira i Kampuša; i još: posetnica Rafaela Badaje, kaligrafske vežbe izvesnog Roberta Anona, koji još nije naučio da piše kao Anon, Kampušov neponovljivi, odlučni i nedvosmisleni potpis i smireni rukopis maestra Kaeira. I konačno: ezoterični ponori, astralne vizije i najprozirniji dnevnik, s njegovom neverovatnom i neumoljivom objektivnošću, kao iz nekog kliničkog izveštaja.

Možda su se u tom trenutku tih nekoliko prijatelja koji su mislili da ga poznaju, koji su poznavali ne samo njegovu javnu stranu, kao intelektualca, već i onu privatnu, kao čoveka, taj „sniženi ton činovničkog mentaliteta, s patološkim poštovanjem prema ritualu“, kako je to rekla Lučijana Steganjo Pikijo¹⁹, prijatelja upućenih u krajnje predvidljivu rutinu jednog službenika (šešir, tamno odelo, iznajmljena soba, svraćanje u kafe – uvek isti – na čašicu razgovora), osetili dezorijentisano. Ko je uopšte bio taj Pessoa?

Ludilo, ta stara drugarica

Ponovo se suočavamo s jednim nezaobilaznim pitanjem: kao i s neprijatnošću koju ono nosi sa sobom. Možda bi se ona mogla donekle neutralisati ako podelimo pretpostavku jednog od njegovih najpronijljivijih kritičara, Eduarda Lorensa, koji jednu noviju monografiju o pesniku počinje epigrafski:

„Autor ovog eseja ozbiljno i u potpunosti prihvata ideju da je Pessoa bio *genijalna* priroda. Svako upućen u egzegezu podstaknutu pesnikovim delom zna da takva genijalnost nije uobičajena. Ipak, on neće prevideti činjenicu da očigledna lakoća tog prihvatanja ne rešava nijedan problem.“²⁰

Genijalnost, svakako (iako to ne rešava nijedan problem); ali dodao bih, i ludilo. I to ne zbog komplementarnosti ta dva pojma iz dobro poznatog Lambrozovog (Cesare Lambroso) izjednačavanja genijalnosti i ludila već upravo zato što je ludilo izranjalo i iščezavalo, bilo zaista prisutno, latentno ili otvoreno, u Pesoinom životu i delu. U njegovom životu je kružilo u raznim oblicima. Znalo je da se ušunja u njegovo usamljeničko detinjstvo, kada je kroz izmišljeni lik Ševalijea de Paa (Chevalier de Pas) mali Fernando pisao pisma samom sebi; prisutno je kao porodična tragedija kada je pre odlaska u Durban porodica morala da baku po ocu, koja je patila od teških mentalnih poremećaja, smesti u psihijatrijsku bolnicu u Lisabonu; ponovo se javlja u njegovoj južnoafričkoj mladosti, s nastankom heteronima Aleksandera Serča, koji, pošto se iskrao iz dimenzije književnosti i ušao u život, stupa u prepisku s Pesoom; izbija otvoreno, iako pod lucidnom kontrolom, u toj samodijagnostikovanoj histeričnoj neurasteniji iz pisma (koje možda nikada nije poslao) dvojici poznatih francuskih psihijatara tog doba, lekarima Ektoru i Anriju Dirvilu²¹; i kao da se

¹⁸ Jean Seul de Méluret, Thomas Crosse, Charles Robert Anon, Charles Search, Alexander Search, Barão di Teive, Pantaleão, A. A. Crosse, C. (Coelho) Pacheco.

¹⁹ Luciana Stegagno Picchio, „Pessoa uno e quattro“, *Strumenti critici*, n. 4, Torino, 1967, str. 377–401.

²⁰ Eduardo Lourenço, „Considerações pouco ou nada intempestivas“, *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, Inova, Porto, 1973 (Moraes, Lisboa, 1981), str. 13–32.

²¹ Otac i sin, Hector Durville (1849–1923) i Henri Durville (1887–1963), više okultisti nego konvencionalni psihijatri, koji su se bavili „životinjskim magnetizmom“, somnambulizmom, hipnozom, itd.

nekontrolisano širi u njegovim „ezoteričnim“ periodima, kada Fernando vodi beleške o svojim astralnim i eteričnim vizijama, radioskopskim moćima svog vida i unutrašnjem podešavanju na talasnu dužinu nekog nepoznatog Učitelja.

Ali ludilo je očigledno bilo prisutno i u njegovom delu. I to ne toliko u uranjanju u ezoterizam, u skoro nekromantskom hermetizmu nekih ortonimskih pesama već upravo u spoljašnjoj činjenici, u skelama dela izgrađenog na likovima koji su bili tako autonomni, tako različiti i ponekad oprečni. Da ne spominjemo tu manijakalnu pedantnost s kojom su bili oživljeni, svaki u svom registru, fizičkim karakteristikama, prirodi, tikovima, sklonostima. Sve to može izgledati kao ludilo, ali ni to, kao što je Eduardo Lorenzo rekao za njegovu genijalnost, ne rešava nijedan problem. U stvari, u načinu na koji je izvedena, heteronimija deluje savršeno; drugim rečima, ako nas mehanizam koji izaziva disasocijaciju može zbuniti, svaki lik je opet autentični, samodovoljni, savršeni pesnik. Prema tome, ludilo je spoljašnje u odnosu na delo; iznutra, ono je racionalizovano i razrešeno.

U toj tački diskurs se neminovno prebacuje na nivo fikcije koja ima prvenstvo nad književnom činjenicom. U književnoj fikciji, to jest u stvaranju nepostojećih likova, u tom bizarnom teniskom meču u kojoj lopticu servira samo autor, dok lik s druge strane mreže, da tako kažemo, služi samo tome da mu se loptice serviraju, Pessoa je bio rešen da igra do kraja. Kod njega, igra se odvija u oba smera: u nekom trenutku, onaj ili tačnije oni koji stoje s druge strane mreže, počinju da uzvraćaju. I Pessoa je to igrao pošteno. Iz Pesoine heteronimije ne može se iskopati nikakav klinički slučaj, samo „obično ludilo“, kao što je i cela književnost možda samo „obično ludilo“. Da bismo objasnili Pesou i možda neutralisali nemir koji nam prenosi, govorimo o njegovim previranjima i traumama, emocionalnom nedostatku, Edipovom kompleksu, potisnutoj homoseksualnosti. Možda je sve to prisutno, a možda ništa od toga: ali nije stvar u tome i nije važno. Ono što je bitno, kako nam je sam rekao, jeste da je „književnost, kao i svaka umetnost, priznanje da život nije dovoljan“.²²

Vratanca lavirinta

Sa Pesoom jedna od glavnih preokupacija književnosti našeg doba, ego, stupa na scenu i progovara o sebi, počevši od refleksije o sebi. Po svom pedantnom pristupu, bliskom psihoanalitičkom izveštaju, heteronimija nije ništa drugo nego upadljivo prevođenje u književnost svih onih ljudi za koje neka inteligentna i lucidna osoba oseća da su prisutni u njoj. Ako je potrebno, tome bismo mogli dodati da ni u jednoj drugoj epohi kao u ovoj našoj neka inteligentna i lucidna osoba ne bi mogla pomisliti da je u njoj prisutno toliko mnogo drugih osoba. To je ista ona slutnja koju je Nerval stigao da šapne publici u parteru („Ja sam onaj drugi“²³), dok se zavesa spuštala na XIX vek, i koju je vilenjak Rembo, koji je preko književne pozornice prošao poput meteora, buntovnički dobacio u svom pismu Polu Demeniju od 15. maja 1871: „JA, to je neko drugi.“²⁴

Ali jasno je da Pessoa, kroz pažljivu razradu različitih scenarija za svakog od svojih *drugih*, nije delovao toliko u vertikalnom smeru neodgovornosti stvaraoca, tipičnom za kasnoromantičarske

²² „A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta“, „Impermanence – A mesquinhez“, *Erostratus* (oko 1925), Páginas de Estética e de Teoria Literárias: Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1966, str. 285. <http://arquivopessoa.net/textos/3582>. Ne znam da li je ovaj važan fragment uključen u izdanje F. Pessoa, *Herostrat i potraga za besmrtnošću*, Konzor, Zagreb, 2007, u prevodu Tatjane Tarbuk (nema ga u *Heteronimima*, u izboru fragmenata iz *Herostrata*).

²³ Reči koje je Nerval napisao ispod jednog svog portreta iz 1854 („Je suis l'autre“).

²⁴ Artur Rembo (Arthur Rimbaud), „Pismo vidovitog (Lettre du Voyant)“, *Alhemija reči*, BIGZ, Beograd, 1979, preveo Nikola Bertolino, str. 270–274 („JE est un autre“).

poetike (iako je taj iracionalni i nekontrolisani element prisutan u temeljnim tačkama njegovog dela, kao u automatizmu s kojim je, kako je sam tvrdio, pisao njegov prvi heteronim) koliko u smeru stvaraoca koji preuzima odgovornost i kontrolu nad prvobitno neodgovornim činom, i koji se kreće u horizontalnoj ravni jednog sistema. U tom smislu može se reći da je Pessoa potpuno i *unapred* razvio jednu od najčešćih problematika dvadesetog veka, tako što se upustio u međugru uloga unutar svog sistema. Kažem „unapred“, zato što je „trijumfalni dan njegovog života“, kada je latentni Kaeiro kročio na scenu i počeo da piše poeziju (da bi posle njega red došao na Kampuša i Reiša) nastupio marta 1914²⁵, dok je dvadeseti vek onih ljudi koji su se kroz kapak književnosti spustili u podzemne hodnike ega tek trebalo izmisliti: Breton i njegovi sledbenici (od 1920); Zvevo u vreme *Savesti* (Italo Svevo, *La coscienza di Zenò*, „Zenova savest“, 1923); Pirandelo koji piše *Uno, nessuno e centomilla* („Jedan, nijedan i sto hiljada“, 1924–1926); Džojls s *Fineganovim bdenjem* (1923–1939); Mačado sa *Juan de Mairena* (1936)... Heteronimija ili bavljenje višestrukim čovekom; ili čak, paradoksalno, istovremeno bavljenje patologijom i terapijom usamljenosti – usamljenosti koja je drugi aspekt i značenje heteronimnog sistema, a takođe, zajedno s egom (i njegovom direktnom posledicom), i drugi veliki protagonista dvadesetog veka. Naime, za ego očigledno *secondo non datur* (nema ničeg drugog): ego je pogled ka unutra i samo u tom smeru; mikrokosmos postaje makrokosmos, subjekt isključuje objekt, u stvari, sam subjekt postaje objekt, samog sebe vidi kao nešto *drugačije od sebe*. Nema više nikakvog drugog, osim alter ega: heteronima. Heteronimija je, u svom mnoštvu, zapravo samoća koja može poprimiti metafizičke dimenzije i koja zaista čini drugo veliko čvorište kulture našeg veka (Kafka, Hajdeger, Kami, Beket).

*Sam sam, kao što sam još niko nije bio,
Prazan u sebi, bez pre i posle.*²⁶

Tako glase dva stiha iz jedne od prvih pesama Alvara de Kampuša (1917). Istog onog Kampuša koji nam u *Proticanju sati* na grandiozan, skoro svirep način otkriva tajnu svog usamljeničkog mnoštva:

*Umnožio sam se da bih osećao sebe.
Da bih osećao sebe trebalo je da osetim sve,
Rasplinuo sam se, neprestano sam se razlivao,
Razgolutio sam se, predao,
I u svakom kutku moje duše stoji oltar različitom bogu.*²⁷

Ali metafizička samoća je samo „viši“ nivo samoće tog zagonetnog Portugalca koji je početkom veka u poeziji fiksirao neke od najtežih tema koje će književnost potom slediti; na onom „nižem“ nivou, to je usamljenost čoveka, monotoni život službenika, kao metafora za egzistencijalnu usamljenost koja ne donosi nikakvu bliskost, bilo ljudsku, ideološku ili religioznu. Ovde je možda potreban upad u njegovu biografiju, iako to može izazvati osećanje nelagodnosti i gotovo krivice zbog zavirivanja u egzistenciju jednog takvog lika, zbog skrnavljenja te sive, keratinske

²⁵ Videti, *Heteronimi*, „Tri pisma Adolfu Kazaišu Monteiru“, drugo pismo, od 13. januara 1935, str. 167: „Bio je to trijumfalan dan u mom životu (8. mart 1914) i takav više neću imati. Počeo sam od naslova *Čuvar stada*. Potom je u meni usledila pojava nekog koga sam istog časa nazvao Alberto Kaeiro...“ (Prev. Nada Uzelac, korigovano u naslovu Kaeirove pesme.)

²⁶ Álvaro de Campos, „Não sei. Falta-me um sentido, um tacto“, 1. III 1917.

²⁷ Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*, „Sentir tudo de todas as maneiras“, 22. V 1916. *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011, str. 276, prevela Jasmina Nešković.

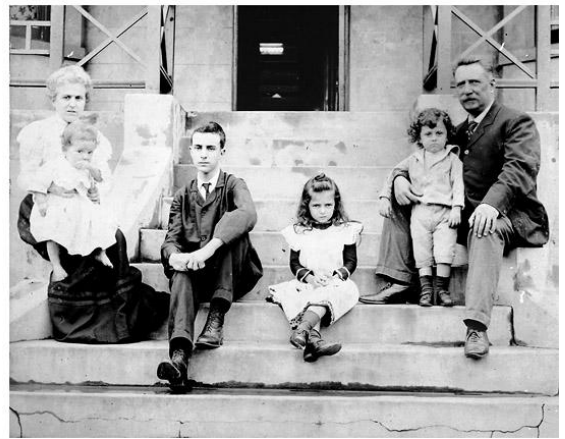
ljuštore, tako uporno razvijane, pod kojom je Fernando Pessoa vodio neupadljivi život malograđanskog insekta.

Pisanje, življenje

Ali treba odmah reći, čak je i takvo postojanje bilo „tako“ novovekovno! Ako imamo u vidu da su se tih godina u prvom planu književne scene tiskali zlato i damast, dotrajala raskoš pisaca poput Uismansa i D'Anuncija, bombastične i nadljudske figure, shvatamo da su sve to bili ostaci iz druge epohe, olupine brodoloma devetnaestog veka. I shvatamo kako je Pesoina novovekovna egzistencija – u isti mah kvintesencija i paradigma takvih buržoaskih života kao što su bili Valerijev i Zvevov, ili tačnije, više gospodina Testa i Zena Kozinija nego samih Valerija i Zveva – bila više kafkijanska nego nekog Kafkinog junaka: prototip ništavnog čoveka, jadnika, službenika sa životom ispunjenim melanholijom iznajmljenih soba, nekog ko bi se jednog dana mogao probuditi kao bubašvaba, baš kao i Gregor Samsa. On lično, sam Pessoa, i u životu je bio egzemplarna figura književnosti našeg veka. Moglo bi se reći da su Valeri s gospodinom Testom, Zvevo sa Zenom i Kafka s Geometrom ili sa K, na neki način predstavili svoje živote tako što su snizili njihov ton za nekoliko oktava, redukovali ih u književnosti na vrlo nisko egzistencijalno stanje. Pessoa je tu ulogu igrao do kraja.

Fernandova usamljenost je u početku bila posledica okolnosti. Godine 1893, smrt tuberkuloznog oca, kada je Fernandu bilo svega pet godina; smrt mlađeg brata sledeće godine (upravo tada javlja se figura Ševalijea de Paa); tišina doma pogođenog tugom i ludilom, bakina hospitalizacija u azilu za umobolne u Lisabonu; a onda čupanje iz korena i odlazak u Durban (1896), gde boravi očuh, komandant Žoa Miguel Roza (João Miguel Roza), portugalski konzul u Južnoj Africi; konačno, njegove dečačke i mladalačke godine u Južnoj Africi, koje se praktično nikada ne javljaju u njegovoj poeziji, iako je tamo proveo deset godina, od 1896. do 1905.²⁸

²⁸ Odsustvo motiva iz tog perioda u njegovom književnom delu zaista je upadljivo, ali Južna Afrika se normalno javlja u Pesoinoj prepisci, naročito u osvrtima na „englesko obrazovanje“ koje je tamo stekao i koje ga je „neizbrisivo oblikovalo“. Videti, na primer, pismo redakciji *British Journal of Astrology*, W. Foulsham & Co., 61, Fleet Street, London, od 8. II 1918 (na engleskom); Fernando Pessoa, *Correspondência 1905–1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, str. 258.



Da bismo dočarali sebi taj period na koji se nikada nije osvrtao i koji je tako tvrdoglavo izbacio iz sećanja i prognao iz svoje poezije, možemo pogledati sepije u boji iz porodičnog albuma, s raznim fotografijama. Jedna od njih prikazuje neki spoljašnji prostor, bez ljudi: sumornu neogotičku kapelu i deo stroge Škole sv. Josifa u Durbanu, u kojoj je Pessoa stekao osnovno obrazovanje. To je anonimna, obična fotografija, preko koje oko brzo prelazi; ali kao prizor iz Pesoinog detinjstva, ona nam govori nešto o puritanskom obrazovanju, o strogoj i represivnoj pedagogiji, o viktorijanizmu koji je iskusio u dalekoj zemlji. Druga fotografija (1898), studijska poza, prava je lična karta koju je svaka buržoaska porodica, kroz sliku svoga potomka, izdavala o svom društvenom statusu, ukusu i životnom stilu. Desetogodišnji Fernando u školskoj uniformi, tamnoj bluzi s okovratnikom i mašnom, u bermudama sličnim zuavskim čakširama i dokolenicama, s jednom rukom nespretno uvučenom napola u džep. Portretista je pored njega, kao pravog mladog gospodina, prikazao i slamnati šešir s trakom, položen na jedno od onih groznih debala koja su bila tako omiljena u fotografskim studijima s kraja XIX veka. Poslednja fotografija (1904), ujedno i najvernija, izmiče kodu društvene reprezentacije. Snimak zatiče porodicu na stepeništu njihove vile u Durbanu. Desno je komandant Roza, u civilu, sada već kao dežmekasti sredovečni čovek, grubog, ali dobrodušnog lica, koji u krilu drži svoje pretposlednje dete. Desno, gospođa Magdalena, koja deluje starije zbog prerano osedele kose, s poslednjom prinovom u krilu; a na sredini stepeništa, pored svoje mlađe sestre, ali opet na odstojanju, sedi pubertetlija Fernando, vitki mlađić spuštenih ramena, ruku sklopljenih oko jednog kolena, usana stegnutih skoro neprimetnim melanholičnim naborom i pogleda koji zuri negde iza kamere. Sedi u nezgodnom položaju, kao da je nestrpljiv – to je držanje nekog ko ima osećaj da je u prolazu ili negde gde mu nije mesto; izraz njegovo lica možemo prilično pouzdano protumačiti kao *saudade* za Lisabonom iz godina kada je „bio srećan i (kada) niko nije bio mrtav“:

*U doba kad se slavio moj rođendan,
Bio sam srećan i niko nije bio mrtav.
U staroj kući, čak je i proslava mog rođendana
Predstavljala vekovnu tradiciju,
I radost svih ukućana, i moja radost,
Bile su izvesne kao svaka religija.²⁹*

To je Lisabon koji živi u njemu u netaknutoj slici sećanja iz detinjstva: neponovljivoj i nepovratnoj; ali Fernando to još ne zna, i tek mnogo godina kasnije moći će da napiše:

*Ponovo te vidim,
Grade mog detinjstva, zlokobno izgubljeni...
Tužni i radosni grade, ponovo u tebi sanjam...
Ja? Al' da li sam ja onaj isti što je nekad živeo ovde,
I vratio se, i iznova krenuo ovamo, da se vrati.
I nastavio ovamo da se vraća?
Ili smo svi mi oni nekadašnji
Ja koji sam ovde bio (ili bili)
Samo niska živih bisera poređanih na nit sećanja,
Samo niz snova o meni koje neko van mene sanja?³⁰*

²⁹ Álvaro de Campos, „Aniversário“, 15. X 1929, *Presença*, n° 27, Coimbra, 1930; *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011, „Rođendan“, str. 175, prevela Jasmina Nešković.

³⁰ Álvaro de Campos, „Lisbon Revisited“, 26. IV 1926, *Contemporânea*, 3ª série, n° 2, Lisboa, jun 1926; *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011, str. 147, prevela Jasmina Nešković.

Naoružan diplomom i Memorijalnom nagradom kraljice Viktorije dobijenom na prijemnom ispitu za Univerzitet u Kejptaunu, Fernando se 1905. vratio u Lisabon da bi upisao Filološki fakultet. Ali sada je svoju usamljenost nosio svuda sa sobom, ne samo kao kulturno nasleđe. Bila je to usamljenost *estrangairado*, stranca u sopstvenoj zemlji, aloglota³¹: usamljenost slična onoj „nemačkog“ Kafke ili „francuskog“ Beketa. Istina, spolja su prisutni tvrdoglavo obnovljeni portugalski jezik, mahnjivo i halapljivo čitanje zavičajne književnosti, i uzbuđenja intelektualne aktivnosti, (propalih) izdavačkih projekata, avangardne avanture. Ali iznutra su to nesposobnost uklapanja u stvarnost, osećanje uzaludnosti svega i otuđenosti od svega, želja za sigurnošću i svakodnevnom rutinom, koji su se, kada je univerzitetske udžbenike konačno ostavio za sobom, prevodili u zaklonjenost činovničkog položaja, obeleženog osciliranjem između vremena provedenog u kancelariji i onog u iznajmljenoj sobi. Njegove „lične beleške“, koje je pisao noću, na jeziku kojim se služio kada bi razgovarao sa samim sobom (engleskom), odišu usamljenošću. Pored bučkuriša od najrazličitijih zapisa (kritika, filozofija, književni osvrti, razna razmišljanja), tu je i mali dnevnik koji je pisao u neutralnom i bezličnom stilu, sličan izveštaju, koji je Pessoa ponekad koristio kada bi pisao o sebi u prvom licu: škrt prikaz njegovih dana između februara i aprila 1913, čiji jad i usamljenosti, koje tu nehotično razotkriva, ne iziskuju nikakav komentar.

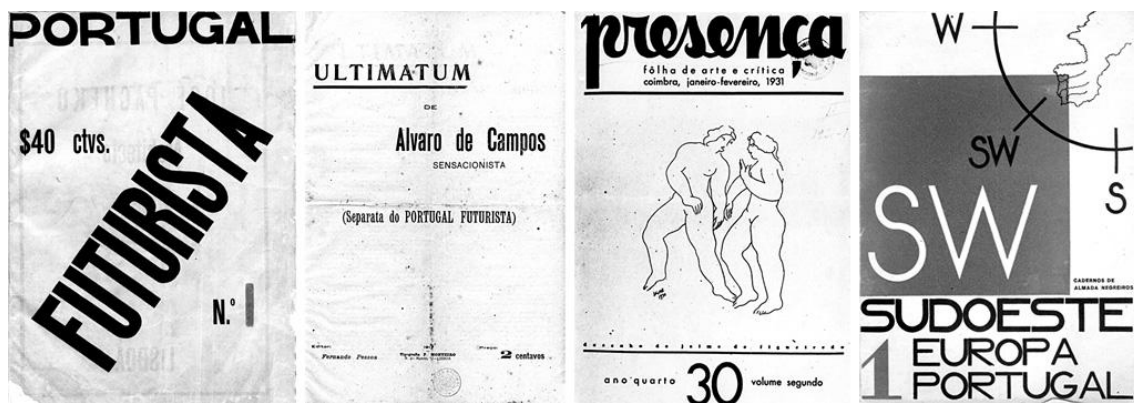
Konačno, sudbonosne martovske večeri, rođenje prvog heteronima, a potom i fiktivno mnoštvo. Ili kao što sam ranije rekao, terapija usamljenosti. Usamljenosti čoveka koja se sa svoje strane prelomila u sliku u ogledalu tri usamljena čoveka. U ličnim podacima Kaeria, Kampuša i Reiša, osmišljenim tako detaljno, u stvari nema bilo kakve povezanosti, porodične ili sentimentalne. I ne samo to; i oni su, kao i njihov otac, *déplacés*, marginalizovani: Reiš živi u dobrovoljnom izgnanstvu u Brazilu, zbog svojih monarhističkih uverenja; Kampuš, mornarički inženjer koji je diplomirao u Glazgovu, živi u Lisabonu, nezaposlen; Kaeiro, koji u svojoj krštenici već nosi smrtovnicu (rođen 1889, umro 1915, godinu dana posle svoje pojave kao heteronima), oduvek je živio na selu, sa starom tetkom.

I od trenutka kada je ta usamljenost postala trostruka, sve moguće valence bile su zasićene: Fernando Pessoa je od tada postao zatvoren krug, samodovoljni sistem.

Književna hronika beleži njegovu povezanost sa portugalskim intelektualcima tog vremena (naročito s pesnikom Mariom de Sa-Karneirom): ali to je odnos koji se uglavnom odvijao u intelektualnoj i kulturnoj sferi, s ponašanjem koje je na ljudskom i emocionalnom nivou uvek bilo kruto i rezervisano; privatna hronika beleži njegovo sentimentalno prijateljstvo sa Ofelijom Suares Keiroš (Ophélia Soares Queiroz), mladom damom iz dobre lisabonske porodice, zaposlenoj u jednom od preduzeća za koje je prevodio poslovnu prepisku na engleski i francuski. Ali Fernando odnos s Ofelijom bio je deo bolne, morbidne i nesumnjivo pomalo mazohističke igre. Piše joj ljubavna pisma koja nas zapanjuju, budući da potiču od osobe kao što je on, u kojima zvuči skoro kao „normalan verenič“. I ta igra se nastavlja, u atmosferi koja bi se mogla opisati samo kao nežna i patetična, kada ne bismo osetili da u njoj ima nešto ljigavo i apsurdno. Kako uostalom suditi o onom pismu u kojem Fernando poziva Ofeliju, za koju je dobro znao koliko je pobožna, da se moli za njegovog prijatelja A. A. Krosa, velikog ljubitelja enigmatike, koji je učestvovao u navodnoj nagradnoj igri londonskog *The Times*-a: naime, podrazumeva se da je Fernando njegov prijatelj velikodušno obećao deo novca, ako osvoji pozamašnu nagradu, tako da bi on i Ofelija mogli da kupe sve što im je potrebno za venčanje. Samo što A. A. Kros postoji u istoj dimenziji kao i Reiš, Kampuš i Kaeiro... Čak i da je reč o najobičnijoj šali, koje je Ofelija očigledno sve sna, ona nije tako jednostavna kao što bi se moglo pomisliti, s obzirom na vrlo zamršene odnose između Pesoe i njegovih heteronima.

³¹ Osoba koja se služi nematernjim jezikom.

Jedan čovek, mnogo avangardi



Mislim da se upad u Pesoinu biografiju ovde može zaustaviti. Najzad, ono što Pessoa deli s nama u svojoj poeziji nije toliko neki „niži“ nivo, to nisu toliko činjenice iz njegovog privatnog života (iako ima i toga); ono što nam on pre svega prenosi, proceđeno iz ostataka individue, jeste paradigma egzistencijalnog stanja koja se više ne tiče samo njega već čoveka njegovog vremena.

Ali Pessoa je vodio i drugi život, pored onog privatnog, koji se sastojao iz kancelarije i pansiona, svakodnevnih rutine i usamljenosti. Kada bi se vratio kući posle uobičajenog dnevnog rasporeda i skinuo štitnike za rukave, službenik Fernando se preobražavao. Izmišljao je portugalsku avangardu. Tačnije, avangarde. Tokom dvadeset godina, od 1910. do 1930, davao je pečat kulturnom životu svoje zemlje. Prvo se pojavio u ulozi „paulinskog“ pesnika (ključna dela: *Impressões do Crepúsculo*, *Hora Absurda*, *Ó sino da minha aldeia*³²): teškog za prevođenje u druge kulturne prostore, ali svakako povezanog s poznim simbolizmom i art nuvoom³³; neka vrsta morbidnog i razvodnjenog naglašavanja orfizma, u izbornom srodstvu s Dinom Kampanom, Klimtom, Gaudijem. Ali ta uloga „paulinskog“ pesnika ubrzo mu je dosadila. Godine 1914, pošto se vratio s prvog heteronimskog putovanja (Alberto Kaeiro), u poemi *Chuva Oblíqua* (Kosa kiša, 1914) kodifikovao je intersekcijonizam: pokret u kojem je bio jedini učitelj i jedini pravi sledbenik, i koji je doneo poetsku koagulaciju fermenata epohe: Delonea, futurističkih dekompozicija, atonalnosti i fizičkih teorija o prostoru i vremenu. Kao Fregoli uhvaćen u naletu prerusavanja³⁴, službenik Pessoa nastupa u nizu čudesnih tačaka: on je prvi čovek časopisa *Orpheu* i jedan od futurista iz revije *Portugal Futurista*; on je senzacionista Alvaro de Kampuš, koji je uputio ultimatum književnim mandarinima tog vremena („Ultimatum“, *Portugal Futurista*, br. 1, 1917); on je automatski pisac koji piše po diktatu nekog nepoznatog Učitelja; on je najbučniji nekonformista; on je smireni neoklasicista iz časopisa *Athena* i u više navrata počasni gost *Presença*, najprestižnijeg časopisa tridesetih godina, koji ga pozdravlja kao osnivača škole. U zamislima službenika očigledno je uvek bilo za svakog po nešto; njegova riznica bila je neiscrpna.

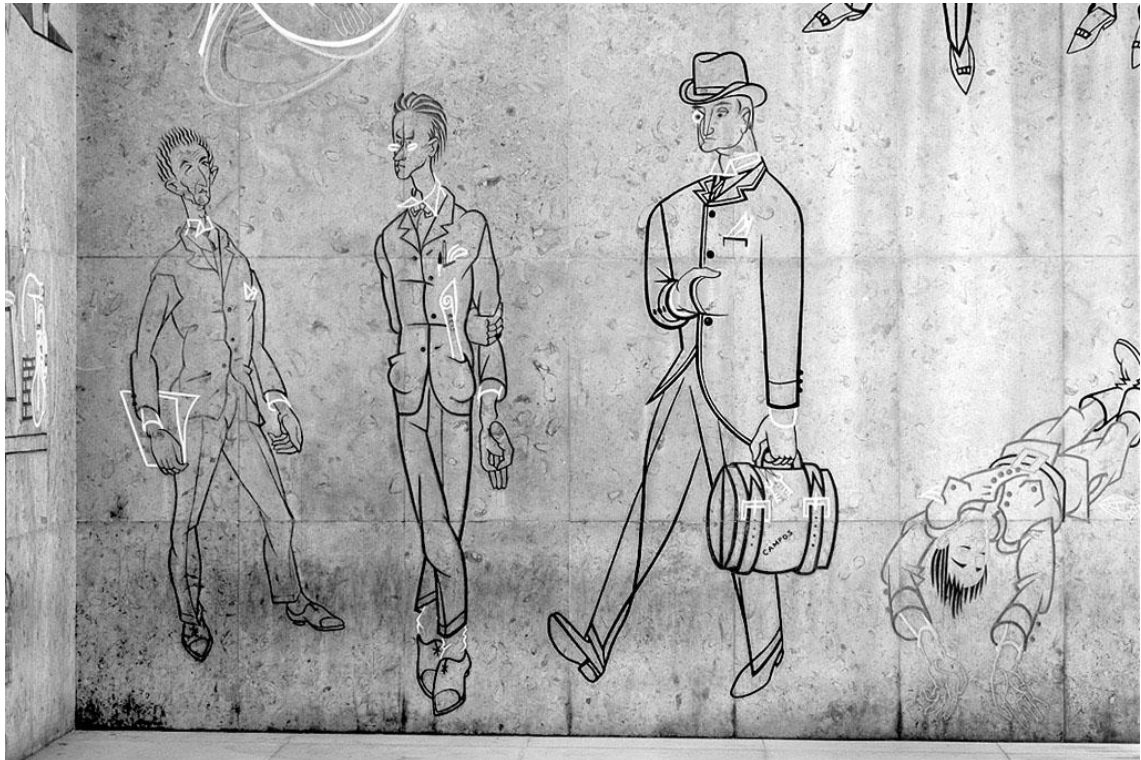
Ali na njegove monologe uskoro će pasti zavesa.

Heteronimska galaksija

³² Sve ove poeme napisane su 1913, a prvi put su objavljene nešto kasnije, od 1914. do 1916.

³³ U originalu Tabuki navodi naziv italijanske verzije art nuvoa, „(Stile) Liberty“.

³⁴ Italijanski glumac Leopoldo Fregoli (1867–1936), poznat po brzim promenama kostima i likova u predstavama. Po njemu je nazvan Fregolijev sindrom, poremećaj u kojem se za različite osobe veruje da su u stvari jedna osoba koja menja izgled ili se prerusava.



Kaeiro, Reiš i Kampuš, na zidu Filološkog fakuleta u Lisabonu. Mural Almade Negreirosa, *Heterónimos*, 1958.

Sam raspon pitanja koja je Pessoa otvorio (svest, ego, usamljenost) i uznemirujući način na koji ih je postavio (heteronimija) sigurno su dovoljni da ga učine jednim od vodećih predstavnika savremene poezije, zapanjućom i ključnom figurom dvadesetog veka. Ali to nije sve. Naime, Pessoa nije stvorio četvoricu pesnika (da se zadržimo samo na glavnim likovima) samo zato da bi rasvetlio svoju usamljenost. U stvarnosti, svaka od te četiri rasprave se na smenu i na dramatičan način bavi velikim temama misli i poezije našeg doba. Ortonim (Pessoa) je ezoteričan i mističan u hermetičnoj poeziji i zbirci *Mesangem*; zatim esteta koji odbacuje paulizam da bi se upustio u eksperimente s avangardnim intersekcijom iz *Chuva Obliqua*, na osnovu novih predstava o prostoru i vremenu koje je doneo dvadeseti vek; ali on zna i za metafizičko uzbuđenje, za užas čoveka u sudaru sa stvarima, za zlo življenja i samospoznaju, za patnje rata. Kampuš, kontradiktorni, vatreni i nespokojni futurista, predstavlja gnoseološki problem, čoveka koji traži „prsten koji ne drži“³⁵ i koji se predaje strašnoj verodostojnosti stvarnosti. Kaeiro, fenomenolog, bio je Oko, u isti mah olimpsko i mračno prepoznavanje sveta. Reiš, monarhista u izgnanstvu, koji na noćnom stočiću drži Horacija, sa svojim bizarnim neoklasicizmom, izražava ironično prihvatanje nepojmljivog i nepromenljivog sveta. Ovo je vrlo loš sažetak, budući da je svaki od njih kontradiktoran pesnik, opremljen složenim mehanizmima, zamršenim psihološkim sklopovima, različitog i kontrastnog kulturnog porekla: univerzum, kao i svaka druga osoba.

A pored tih univerzuma, postoje i drugi magloviti sistemi, udaljene zvezde do kojih jedva dopire slabašna svetlost, mali sateliti, meteori koji bljesnu na tren i nestanu u noći, fragmenti. Takvi su Antonio Mora, filozof hospitalizovan u psihijatrijskoj klinici u Kaškaišu (Cascais); Rafael Baldaja (Raphael Baldaya), paradoksalni i nihilistički mislilac; Bernardo Suareš, poluheteronim po definiciji, autor uzvišene papazjanije poznate pod naslovom *Knjiga nemira*³⁶, koji opeva univerzum u berbernicama. A s njima i drugi neuhvatljivi likovi za koje su kritičari skovali izraz „podheteronimi“, čija terminološka trapavost ukazuje na frustraciju egzegeta (tumača) pred složenošću dela, kao da je reč o sistemu prirodnog poretka iz kojeg se možete ispetljati samo ako stvorite kategorije porodice, vrste i podvrste: A. A. Kros, ljubitelj enigmatike, koji je poživeo tek toliko da bi učestvovao u izmišljenoj nagradnoj igri lista *The Times*; Frederiko Reiš, rođak poznatijeg Rikarda, kritičar i pisac; Aleksander Serč, odgovoran za jednu ili dve priče na engleskom, kao i za neke filozofske i ezoterične tekstove, među kojima je u škrinji isplivala i beleška koja svedoči o paktu s đavolom; K. Paček, autor jedne dugačke poeme, jedine do sada poznate, pisane na tragu tradicije automatizma. Spisak bi se mogao nastaviti: Čarls Robert Anon, Visente Guedeš (Vicente Guedes), Abilio Kvarežma (Abílio Quaresma), Baron od Teive... Imena, izgubljeni potpisi, igra senki. U toj tački, heteronimska činjenica postaje univerzum u kojem se gubi svaki osećaj za orijentaciju ili se možda gubi sam smisao. Nema sumnje da u toj tački i Pessoa postaje heteronim. Govoriti o tome samo kao o književnom triku bilo bi znak umišljenosti i drskosti.

Uvek nešto nedostaje

A opet, ako kažemo, kao što je negde već rečeno (iako bi to do daljeg moglo da važi samo za glavne heteronime), kako je svaki heteronim poglavlje jedne velike poeme, trenutak u životu, to nas može samo delimično zadovoljiti, zato što se Pessoa „poema“ odvija u sinhronoj dimenziji, u kojoj se sve dešava istovremeno, u kojoj samo vreme kao da se rastače. U stvari, u trenutku

³⁵ Eugenio Montale, stih iz pesme „I limoni“, 1925.

³⁶ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, prvo potpunije izdanje, Ática, Lisboa, 1982, 2 vol., ed. Jacinto do Prado Coelho; *Knjiga nemira* (prema izdanju Richarda Zenitha, 1998), Konzor, Zagreb, 2000, u dva toma, prevela Tatjana Tarbuk; *Knjiga nespokojna* (prema izdanju Jerónima Pizarra, 2010, 2013), Dereta, Beograd, 2017, prevela Vesna Stamenković. Dva dobra prevoda, ali sa različitim pristupima u izboru i organizaciji beleški. Videti bibliografski dodatak.

kada Pessoa traži od Kaiera da opiše objektivnu stvarnost u čiju bi se pojavnost moglo poverovati, Kampuš je već progutao pojavnost i prepustio se njenoj verodostojnosti, Reiš se epikurejski već zadovoljio onim što stvarnost nudi, a Pessoa ortonim se već okrenuo od same stvarnosti da bi negde drugde potražio odgovor i smisao. U neku ruku slično unutrašnjem posmatraču iz Ajnštajnovе teorije relativiteta (s kojom, uzgred, Alvaro de Kampuš upoređuje svoju *Nearistotelovsku estetiku*), Pessoa postaje unutrašnji posmatrač sopstvenog života: uspeva mu da svoju dijahroniju živi u sinhroniji. A to je isto kao da kažemo da je svoj život živeo *uvek i odmah*.

Ali koliko života ima u jednom životu? Ako pokušamo da život neke osobe sagledamo pomoću njenih portreta iz različitih doba, zar nas to neće zapanjiti? Da li je ista osoba više puta segmentirana ili je vreme segmentirano na više osoba? A oni koji stare sa istim licem kao kad su bili deca, zar i to nije zastrašujuće? I onda: koliko traje život? Da li je u pravu matična knjiga rođenih ili duh iz čarobne lampe, iz *Hiljadu i jedne noći*?

„Vekovi vekova, a sve se zbiva samo u sadašnjosti. Bezbrojni ljudi, u vazduhu, na kopnu i na moru, a sve što se zaista događa, događa se meni...“³⁷ To zapažanje o skućenosti na koju nas obavezuje jedinstvenost bića, taj prinudni boravak u *hic et nunc* (ovde i sada), nad kojim Borhesov lik iz priče „Vrt sa stazama što se račvaju“ neutešno meditira, Pessoa je uspeo da izbegne tako što je bio nekoliko drugih, što je moguće više drugih – i to istovremeno. To je greh vrhunske bezbožnosti, koji bi grčki bogovi kaznili groznim mukama. Čak bi i Dante smislio odmazdu koja priliči takvom nedelu. Ali Pessoa sigurno nije umakao besu božanstva koje je uvredio i nije mu potreban nikakav religiozni sistem da bi ga stigla zaslužena kazna. U svojoj lucidnosti, upravo u času kada čini svoj greh, on savršeno dobro zna da

„... uvek nešto nedostaje, neka čaša, povetarac, rečenica,
i život sve više boli što više u njemu uživamo i što ga više izmišljamo.“³⁸

1990 (1979).

Redakcijski PS: „Nesrećni pamflet iz 1928...“

Uz fusnotu 7.

Trenutak za redakcijski komentar, koji je prvobitno bio fusnota, ali koji zbog dužine prebacujemo u ovaj PS: ne zbog spasavanja Pesoe u očima dežurnih higijeničara, nego zbog još jednog osvrta, iz neobično zgodnog ugla, na neka pitanja o koja se saplićemo i danas.

Ako su Pesoine spekulacije o Petom carstvu bile i ostale, najblaže rečeno, neobuzdane, u jednoj autobiografskoj crtici iz 1935. odrekao se pamfleta o Salazarovoj diktaturi i rekao da ga treba smatrati „nepostojećim“ (*Arquivo Pessoa*, „Nota biografica“, 30. III 1935, <http://arquivopessoa.net/textos/2705>). Iste godine, napisao je i brutalno urnebesnu poemu o „malom tiraninu“ Salazaru, koja je kružila po lisabonskim kafeima, ali koja je objavljena tek 1960. u Brazilu i 1974. u Portugalu („Antonio de Oliveira Salazar“, <http://arquivopessoa.net/textos/4357>). Godine 1932. o Salazaru je zapisao:

„Salazar, emotivni leš, veštački oživljen reklamom. Nedostaju mu dva kvaliteta: mašta i entuzijazam. Za njega, zemlja nisu ljudi koji u njoj žive već statistika o tim ljudima. Podvuci crtu i ne sledi“ (<http://arquivopessoa.net/textos/4089>).

³⁷ Jorge Luis Borges, „El jardín de senderos que se bifurcan“, 1941; Horhe Luis Borhes, „Vrt sa stazama što se račvaju“, *Maštarije*, Nolit, Beograd, 1978, preveo Božidar Marković (ovde AG), str. 90.

³⁸ Álvaro de Campos, *Passagem das Horas* (1916); „Proticanje sati“, *Poznati stranac*, Paideia, Beograd, 2011, str. 278, prevela Jasmina Nešković.

Na italijanski fašizam i nemački nacizam gledao je s gnušanjem, u periodu kada se o tim režimima sudilo, pozitivno ili negativno, samo po njihovoj unutrašnjoj politici; na isti način je gledao i na francuske desničarske ekstremiste iz *Action française*. U navedenoj autobiografskoj crtici svoju političku poziciju opisao je kao „konzervativnu, u engleskom stilu“, i u tim okvirima „liberalnu i krajnje antireakcionarnu“; kada bi glasao, nevoljno bi glasao za republiku, itd.

Sve to ga nije ni za dlaku približilo bilo kojoj socijalističkoj ili anarhističkoj struji tog vremena – niti bilo kojoj drugoj, uostalom, budući da svoja uverenja nije vezivao ni za jedan aktivni politički program. Moglo bi se reći da se kod njega sve odvijalo u ravni idealnih projekcija, u kojoj je isprobavao razne ideje (sigurno ne tek igre radi). Kako uopšte objasniti poziciju nekog ko sebe smatra portugalskim nacionalistom, ali u isti mah i „kosmopolitom“ i „antikatomikom“? I gde tek dospevamo ako se vratimo malo unazad, u doba njegovog punoletstva, kada je napisao dve pesme posvećene Kropotkinu (1907), i onda opet napred, do *Bankara anarhiste* (1922; ne baš egzemplarno anarhističko štivo, ali opet indikativno)? O Pesoinim političkim uverenjima ne treba, dakle, suditi olako, niti se držati samo njegovih eksplicitno „političkih“ tekstova; neki lucidni uvidi, iako i tada u zbunjujućim ili problematičnim okvirima, očekuju nas i u njegovim umetničkim manifestima, kao što je onaj o „senzacionizmu“: „Imati političke ideje je najlakši način da se bude bez ideja“ (*Heteronimi*, str. 92–93).

Pesoina politička razmišljanja – na smenu neobuzdana, kontradiktorna, namerno provokativna ili samo konfuzna – treba sagledati u kontekstu šire reakcije na sirovi, plitki, utilitaristički materijalizam zapadne kulture (ili ovog tipa kulture) uopšte. Na užas onih koji su iz tog stanja tražili izlaz, i najradikalnije frakcije te opozicije, socijalistička i anarhistička, često su reprodukovale i čak pojačavale tu crtu – ne uvek, ali, naročito na marksističkoj levici, toliko često i tako drastično da su izuzeci od tog pravila još teže dolazili do izražaja. Pod znakom „progres“ i „modernizacije“, stari milenaristički naboje, u osnovi rasejan prema materijalnom progresu *kao preduslovu za bilo šta*, i koji je još mogao privući ljude najrazličitijeg porekla i senzibiliteta, izgubio je svoju punu etičku i egzistencijalnu dimenziju i sveo se na zahteve za „društvenom pravdom“ u čisto materijalističkom ključu – na oblik knjigovodstva. (I Pessoa ismeva Salazara kao čatu koji se dočepao vlasti.) U kombinaciji s najrazličitijim ličnim sklonostima i iskustvima, to sužavanje ljudske perspektive uglavnom je vodilo u još dublju dezorijentaciju: neki su se odbijali još dalje ulevo ili udesno, neki u ovaj ili onaj limbo. U tim opštim okvirima, ovde samo najgrublje naznačenim, ne treba gubiti iz vida razne lucidne doprinose u mnogim pojedinostima.

Videti *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net>, naročito rubrike 14, „Sociologia e Política“, i 15, „Sobre Portugal“; takođe, možda najkorisniji esej na ovu temu, José Barreto, „Salazar and the New State in the Writings of Fernando Pessoa“, *Portuguese Studies*, Vol. 24, No. 2, *Pessoa: The Future of the „Arcas“*, 2008, str. 168–214.

AG, 2022.

Antonio Tabucchi, „Un baule pieno di gente“, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano, 1990, str. 11–41. Prvi put objavljeno kao predgovor za izbor iz Pesoinog dela, *Una sola moltitudine*, vol. I, preveli i priredili Rita Desti, Maria José de Lancastre i Antonio Tabucchi, Adelphi, Milano 1979, str. 11–35.

Antonio Tabucchi, „Une malle pleine de gens“, Maria José de Lancastre, Antonio Tabucchi, *Fernando Pessoa* (monografija), Hazan lumières, Paris, 1997; na osnovu prevođa Jean-Baptiste Para, Antonio Tabucchi, *Une malle pleine de gens: Essais sur Fernando Pessoa*, Christian Bourgois, Paris, 1992.

Engleski prevod: Antonio Tabucchi, „A Trunkful of People“, Maria José de Lancastre, Antonio Tabucchi, *Fernando Pessoa*, Hazan, Pocket Archives Series, Paris, 1997.

Italijanska i francuska verzija se razlikuju u nekim formulacijama; francuska verzija, koja se pojavila par godina posle italijanske, na nekim mestima je nešto bogatija ili samo preciznija. Te razlike verovatno potiču od samog Tabukija, koji je bio uključen u rad na oba francuska izdanja (autorka *Hazanove* monografije je njegova žena, Maria José de Lancastre, koja mu je i posvetila to izdanje). U ovom prevodu to je uvaženo gde god je doprinosilo izlaganju.

Predgovor za zbirku *Automobil, nostalgija i beskraj*

U ovoj knjizi sabrao sam predavanja koja sam održao na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Visoka škola društvenih nauka), u novembru 1994. u Parizu. Ona su zadržala formu koju su imala za tu priliku, onu usmenu; mislio sam da je bolje da ne menjam njihov spontani jezik i da od njih ne pravim nešto što bi ličilo na „učeni govor“.

Kao što je poznato, Fernando Pessoa je pratio moj život kao intelektualca i pisca, i za razliku od drugih pesnika koji su mi pravili društvo i kojima sam bezrezervno odan (Rembo, Bodler, Garsija Lorca, Borhes, Emili Dickinson, Kavafi, da navedem samo neitalijanske autore), sa Pesoom sam, još od sedamdesetih godina, uspostavio odnos koji prevazilazi običnu čitalačku lojalnost, naime, onaj aktivni odnos tipičan za prevodioce i kritičare. Tokom života, bilo sam ili sa Marijom Žoze de Lankastr, preveo sam dobar deo njegove poezije i proze na italijanski jezik, dodajući toj aktivnosti (koja istovremeno podrazumeva poniznost i aroganciju) i onu kritičarsku, u kojoj sam istraživao najrazličitije aspekte njegove ličnosti i poetike.¹

Kada su me sa Visoke škole društvenih nauka pozvali da održim ova predavanja, u prvi mah sam pomislio da održim jedno, više komparativno, o Pesoi i Malarmeu, ali onda sam ipak odustao od toga. Možda sam imao utisak da takva tema ne bi bila zanimljiva polaznicima Škole ili da bih tako sledio suviše ličnu intuiciju, i to „iz druge ruke“, budući da bi to značilo osvrtno na francusku kulturu u kojoj Pessoa nije bio toliko prisutan. Zato sam rešio da s jedne strane istaknem suštinski aspekt Pesoine poetike, u mnogo čemu vezan za Francusku, naime, njegovu privrženost avangardi s početka veka (futurizam, kubizam, Deloneov simultanimizam), a s druge strane, jednu od njegovih omiljenih tema, takođe izdašno oblikovanu francuskom kulturom, neku vrstu lajtmotiva koji se provlači kroz celo njegovo delo, ako ostavimo po strani pojedinačne heteronime: odnos prema vremenu, nostalgiju, „reaproprijaciju“ prošlog kroz pisanje (Prust, Bergson). Ali te dve podudarnosti, u tom varljivom ogledalu zvanom Pessoa, ukazuju se kao prividne. Pessoa je usvojio estetski oblik istorijskih avangardi sa ironijom koja ukazuje na masku i usudio bih se da kažem, paradoksalno, na „iskopavanje“² onoga što mu je bilo savremeno, kao da u avangardama vidi neku vrstu dalekog događaja, koji se desio ko zna kada, van prostora i vremena, i koji nam omogućava da na osnovu njegovih dokumenata dođemo do svojevrstne „male etnologije“ (videti moj pokušaj u tom pravcu u poglavlju posvećenom predmetima kod Alvara de Kampuša³), sa Pesoom kao bizarnim etnologom koji proučava običaje nekog arhaičnog i dalekog plemena, kojem se oduševljeno pridružuje. Samo što se „primitivni“ iz tog plemena zovu Pikabija, Tristan Cara, Marineti, te „primadone“ tadašnje kulturne scene, „vračevi“ koji plešu na obrednom prostoru i prizivaju kišu pred opčinjenim i lakovernim selom. Pessoa kao da ih oponaša, kao da od njihovih

¹ A Tabucchi, *Pessoana minima*, Imprensa Nacional, Lisboa 1987; *Un baule pieno di gente*, Feltrinelli, Milano 1990. (Prm. Tabuki.)

² Tabuki ovde kaže, na francuskom, „repêchage“, što znači i „popravni ispit“ ili „repasaž“; u svakom slučaju, misli se na neki pogled unazad, na bavljenje nečim prošlim.

³ Tabuki misli na esej-predavanje „Gli oggetti di Álvaro de Campos“, koji nije uključen u ovaj izbor.

stavova pravi svoje.⁴ Ali to je ipak pitanje kostima, nečega što pripada lokalnoj modi. *Supstanca* leži u nečemu drugom, naravno. Ima nečeg od Monteskeja u tom Pesoi, koji, iako nalazi da su pariski šesiri zabavni, ipak nosi turban, zato što je Persijanac, samo opet na neki svoj način.⁵

Ali govorim o Vremenu, o problemu koji je kod Pesoe, štaviše, dvostruk; zbog fenomena *dru-gosti*, pitanje *par excellence* dvadesetog veka u njegovom delu poprima paradoksalni oblik potrage za *sadašnjim* vremenom ili čak za budućim vremenom. Ono što je za Pesou karakteristično jeste nostalgija na kvadrat, nostalgija preko posredničkih likova, nostalgija na hipotetičkom planu. To nije nostalgija za onim što smo imali, već za onim što smo mogli imati – ono što sam nazvao „nostalgijom za mogućim“.⁶ Jedna od osobenosti po kojoj se Pessoa razlikuje od kulture svog vremena jeste upravo njegova disonantnost. Čak i kada je ovde, Pessoa je uvek „negde drugde“. Kada piše kao dekadentni pesnik, on u tome ide do kraja, ali u isto vreme sagledava sebe u poziciji dekadentizma. On je savršeni futurista – ili kubista, simultanista – ali neka rečenica, aluzija, mig, odjednom dovode u pitanje futurizam, kubizam i simultanizam. Najzad, on je deo orkestra, izvodi simfoniju koju njegovo doba zahteva da svira: ali u nekom trenutku, potpuno neočekivano, njegov instrument ispušta notu (makar samo jednu), koja dovodi u pitanje celu partituru.

Pošto sam na početku spomenuo predavanje o Pesoi i Malarmeu koje nisam održao, želeo bih da u najkraćem objasnim njegove glavne elemente. Reč je o sledećem: Pesou treba shvatiti kao Malarmea na kub, kao preteranog i hipertrofiranog Malarmea koji radikalizuje čuveni stih (ili poetsku deklaraciju) u kojem ovaj kaže kako je telo tužno i da je pesnik pročitao sve knjige.⁷ Iz prvog dela tog iskaza proizilazi krajnja apstrakcija (rekao bih, neverovatna dekorporizacija) Pesoine poezije, lišena svega „fizičkog“, koja sve što je stvarno pretvara u virtuelno. Iz drugog dela, gde se kaže kako je pesnik pročitao sve knjige, čini se da ne izvire toliko ona vrsta beskonačne i beznadežne rezignacije tipične za Malarmea, već pre grčevita euforija – koja se ljulja kao klatno, koje se kod Pesoe ponekad vraća kao disforija, s likovima kao što su Bernardo Suareš ili pozniji Kampus, da bi odmah zatim opet prešlo u euforiju, kroz pesnika koji piše. Možda je čak i prisila pisanja, koja ga nagoni da ispuni prazninu koja se nadvija nad njim, to što oseća kako mora da napiše sve moguće knjige, ono što, makar i obrnutim putem, generiše istu utopiju kao kod francuskog pesnika: apsolutnu Knjigu o kojoj je razmišljao Malarme.⁸

Život je knjiga, čovek je knjiga, kosmos je knjiga. Pisanje znači „osećati sve na sve načine“ (*Proticanje sati*, Kampus, 1916); biti „svi i svako i na svim mestima“ (*Trijumfalna oda*, Kampus, 1914). Pisanje znači umnožavanje vlastitog postojanja, imati brojne živote, prepustiti se frene-tičnoj drugosti i neprestanom umnožavanju, kao da je univerzum nastao pisanjem („Prolazim i ostajem, kao Vasiona“, piše Alberto Kaeiro; *Čuvar stada*, XLVIII, 1914). Vavilonska biblioteka, briljantna metafora iz Borhesove priče („La biblioteca de Babel“, 1941), na kraju dvadesetog ve-

⁴ Više o tome u M. J. de Lancastre, „Pessoa o le pose dell'avanguardia“, u *Il poeta e la finzione: Scritti su Fernando Pessoa*, ed. A. Tabucchi, Tilgher, Genova, 1982. (Prim. Tabuki.)

⁵ Aluzija na Monteskejeova *Persijska pisma* (*Lettres persanes*, 1721), u kojima dvojica izmišljenih persijskih plemića razmatraju svoja iskustva i prilike u Francuskoj.

⁶ Naslov prvog eseja-predavanja iz ove zbirke: „La nostalgia del possibile e la finzione della verità su Pessoa (Nostalgija za mogućim i fikcija istine kod Pesoe)“.

⁷ „Plot je tužna, avaj! sve knjige mi znane...“, „Morski povetarac“ (*Brise Marine*, 1865), Stefan Malarme, *Poezija*, preveo i priredio Kolja Mićević, Nolit, Beograd, 1985, str. 31 (ovde neznatno prilagođeno Tabukijevom izlaganju).

⁸ Za komparativnu analizu Pesoe i Malarmea, uglavnom na osnovu *Knjige nemira*, videti Maria Alzira Seixo, „Mallarmé et Pessoa: l'impossible espace du livre“, *Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Peter Lang International Academic Publishers, New York, 1991 (München, 1988). Pronicljiva „insinuacija“ o podudarnostima između Pesoe i Malarmea, opet na osnovu *Knjige nemira*, nalazi se u članku Arnaldo Saraiva, „Razões para chamar Livro ao dito do Desassossego“, *Jornal de Letras*, 40, Lisboa, 31. VIII 1982. (Prim. Tabuki.)

ka ukazuje se kao prirodna posledica onoga što su dva velika pesnika s početka veka zaveštali jednom od potomaka svoje porodice.

Pitamo se da li epistemologija univerzuma koji je stvorila velika književnost dvadesetog veka nije baš u tome: sve je pisanje. *Fineganovo bdenje* je Mlečni put sačinjen od reči; Kafkin *Proces* je nerazgovetna reč, misterija koja zapoveda (i presuđuje) ljudima; Malarmeova poema „Bačene kocke“⁹ sadrži slučajnost i nužnost sveta sazdanog kao poezija; Gadina „Zbrka“¹⁰ izgleda kao verbalna rekonstrukcija prvobitnog velikog praska, a Pesoina heteronimija je skoro „biološki“ pokušaj da se kroz jezik pronikne u poreklo života, na osnovu stvaranja imaginarnih života u sebi.

1998.

Antonio Tabucchi, „Prologo“ (1998), *L'automobile, la nostalgia e l'infinito: Su Fernando Pessoa*, Sellerio, Palermo, 2015; prvi put objavljeno na francuskom, kao *La nostalgie, l'automobile et l'infini: Lectures de Pessoa* (1994), Editions du Seuil, Paris, 1998.

⁹ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897; „Bačene kocke nikada neće poništiti slučaj“, Stefan Malarme, *Poezija*, preveo i priredio Kolja Mićević, Nolit, Beograd, 1985, str. 169–191.

¹⁰ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957; *Ta gadna zbrka u ulici Merulana*, Zora, Zagreb, 1962, preveo Ćiril Petešić.

Disforična beskonačnost Bernarda Suareša

„Znajući kako me najmanje stvari vrlo lako mogu mučiti, namjerno izmičem dodiru malenih stvari. Kada netko, poput mene, pati zato što neki oblak prolazi ispred sunca, kako neće patiti u tami uvijek zamračena dana svojega života?“ (*Knjiga nemira, KN, f. 461*).¹

To su reči Bernarda Suareša, poluheteronima Fernanda Pesoe, kancelarijskog službenika iz Lisabona i autora knjige koja se smatra najljepšim dnevnikom dvadesetog veka: *Knjige nemira*. Na tim stranicama Suareš priznaje da najbeznačajnije i najbezazlenije stvari imaju moć da ga muče. Međutim, njegov život je obeležen beznačajnošću: kako bi onda beznačajne stvari mogle da ga toliko muče? Pokušajmo da to shvatimo: Suareš vodi skroman život, stanuje u iznajmljenom potkrovlju, ima još skromniji posao, kao knjigovodstveni pomoćnik u jednom tekstilnom uvoznio-izvozom preduzeću, a njegov svakodnevni univerzum ispunjavaju beznačajni likovi, kao što je njegov gazda, g. Vaskeš, slika i prilika najprizemnije normalnosti. Suareš je toga svestan i pošteno ga opisuje:

„Svi imamo gazdu Vasquesa, neki ga vide, neki ne. Moj se doista zove Vasques, i to je zdrav i ljubazan čovjek, kadikad grub, no to je samo vanjšina, koristoljubiv, ali zapravo pravedan, s pravednošću koja nedostaje mnogim velikim umovima i mnogim divnim ljudima ove civilizacije, desne i lijeve. Nekima je gazda taština, glad za gomilanjem bogatstva, slava, besmrtnost... Radije bih Vasquesa, čovjeka, mojega gazdu, s kojim se lakše nositi u teškoćama nego sa svim apstraktnim gazdama svijeta“ (*KN, f. 7*).

U stvarnosti, Bernardo Suareš razmišlja o univerzumu i metafizici, razmišlja o smrti i pati od razdiruće nostalgije, iako je njegov život samo mali, beznačajni život u kojem se rve sa svakodnevnim sitnicama svog posla. I kakav samo nemir u njemu može izazvati jedna fotografija! Grupni portret, snimljen u kancelariji, za uspomenu na novogodišnju proslavu:

„Nikada o svom fizičkom obličju nisam imao visoko mišljenje, no nikada se nisam osjetio tako jadnim u usporedbi s drugim licima, meni dobro poznatima, kao u tom poretku svakidašnjice. (...) Moj šef Moreira, oličenje jednoličnosti i trajanja, daleko je ljudskiji od mene! Čak i dostavljač (...) ima određenu sigurnost na licu, izravan izraz koji osmijesima odudara od moje ništavne ugašenosti sfinge iz papirnice. Što to znači? Kakva je to istina koju nepogrešivo bilježi celuloidna vrpca? Kakva je to izvjesnost što ju hladna leća dokumentira? Tko sam, zašto je tako?“ (*KN, f. 56*).

¹ Svi citati su iz izdanja Fernando Pessoa, *Knjiga nemira (KN)*, Konzor, Zagreb, 2007, prevela Tatjana Tarbuk. Navedeni su brojevi tekstova (fragmenata), bez paginacije. Transkripcije imena preuzete su iz izdanja F. Pessoa, *Knjiga nespokoja*, Dereta, Beograd, 2017, prevela Vesna Stamenković. Iz tog izdanja preuzeto je i drugačije rešenje za jednu frazu iz f. 262 (f. 344 u izdanju Dereta-Stamenković).

„Ko sam?“ To je pitanje koje Suareš postavlja sebi u celoj knjizi. I zaista, ko je on? Da bi odgovorio na to pitanje, piše dnevnik. Dnevnik je ogledalo, i svakog dana Bernardo Suareš gleda sebe u ogledalu svog dnevnika. I šta vidi? To pitanje je verovatno izlišno za nekog ko više nije mlad, ima skroman posao, živi sam i pati od nesanice. Bernardo Suareš ne voli život koji vodi, onaj pravi, svakodnevni. Njegov „stvarni“ život odvija se u izmišljenoj dimenziji, on ga u potpunosti živi u mašti. Suareš misli na Samarkand: grad snova i želja, mitski grad imaginarnog Istoka, s bogatim ćilimima, minaretima i dragim kamenjem, grad koji ima svoje mesto u fantastičnoj geografiji, kao i Monteskejeva Persija:

„Spuštam nove oči na dvije bijele stranice na kojima su moje pažljive brojke iznijele rezultate društva. I s osmijehom što držim da je moj, prisjećam se da život koji posjeduju ove stranice s nazivima robe i novčanim vrijednostima, sa svojim bjelinama, crtama i slovima podvučenima ravnalom, isto tako uključuje i velike pomorce, velike svece, pjesnike svih razdoblja, sve one o kojima ništa nije zapisano, gomilu nasljednika koje su izbacili oni zaslužni u svijetu. Dok unosim bilješku o nekoj tkanini koje mi ime ništa ne znači, otvaraju mi se vrata Inda i Samarkanda, a perzijska poezija koja nije ni iz jednoga ni iz drugoga grada, svojim kvartinama bez rime u trećem stihu, daleka je utjeha mojem nemiru. Ali ne griješim već pišem, zbrajam, i zapis teče, što uglavnom i treba raditi službenik ovoga ureda“ (KN, f. 5).

Pesoa se ovde hvata u koštac s novim klišeom: skromni kancelarijski službenik iz fabrike tekstila; običan život i izmaštani život; skromna iznajmljena soba; uobičajeni restoran, „Pesoin“ restoran, u kojem je, kao što nam otkriva ortonim (KN, „Predgovor“), Bernardo Suareš večerao sa Fernandom Pesoom; mirni, uhodani dani, sastavljeni od rasporeda i navika. A onda, fotografija. Fotografija koja ga užasava i prisiljava da uoči ispraznost i varljive crte sveta oko sebe; i taj dnevnik koji svake večeri, kad se vrati s posla, tako pomno vodi. Ali da li će ta *Knjiga nemira*, koja ispunjava usamljeničke dane Bernarda Suareša, zaista biti dnevnik? Samo do određene tačke, rekao bih, zato što je čak i kada beleži svakodnevni život njegovog autora tu uglavnom reč o duši i atmosferi. O atmosferi Lisabona, o njegovom nebu, njegovim svitanjima i smiranjima, o ružičastoj svetlosti koja obavija grad u sumrak. Kao što je Raskinova tehnika „slikanja rečima“² težila da opiše ono što se po svojoj prirodi ne može opisati, na primer, varijacije u rasponu svetlosti vazduha, tako i Bernardo Suareš opisuje lisabonsko nebo i svetlost na krovovima kuća. Plava, ljubičasta, lila, ružičasta: sve nijanse atlantskog grada „naslikane“ su na tim stranicama, uglavnom pisanim noću, zato što je *Knjiga nemira* nastala pre svega iz velike nesanice.³ Ta nemogućnost spavanja određuje jednu crtu Suarešove ličnosti: *disforiju* (suprotno od euforije). Teško je reći da li Bernardo Suareš ne može da spava zato što je disforičan ili ga nesanica čini disforičnim. Međutim, činjenica je da je Bernardo Suareš depresivna osoba i da *Knjiga nemira* govori o njegovim dnevnim i noćnim depresijama:

„Neprestano mislim, neprestano osjećam; ali moja misao ne sadrži rasuđivanja, a moj osjećaj ne sadrži osjećaje. Padam, nakon onoga otvora tamo gore, kroz cijeli beskrajni prostor, u padu bez smjera, bezbroj puta umnoženom i praznom“ (KN, f. 262).

² Ne iznenađuje nas što je Raskin (John Ruskin) s toliko entuzijazma branio Tamerovo slikarstvo, čiji je književni ekvivalent bilo njegovo „slikanje rečima“, iako je sama tehnika Kitsov izum. Slikanje rečima je svog najboljeg predstavnika u Francuskoj pronašlo u Laforgu, naročito u njegovim *Mélanges posthumes* (Jules Laforgue, 1923). (Prim. Tabuki.)

³ *Knjiga nemira* obiluje takvim mestima, ali pravi vatromet nas očekuje u f. 225 (f. 334 Dereta-Stamenković). (AG)

Osećaj lišen osećaja. Te reči su pune značenja. Ali zar taj „osećaj lišen osećaja“ nije ono što se u psihijatriji zove „depresija“, stanje u kojem neki osećaj izostaje usled nedostatka emocionalnosti? U svakom slučaju, osećaj lišen osećaja je simptom disforije, tipa autentične depresije obeležnog bezimenom strepnjom. A Bernardo Suareš je disforičan; njegov dnevnik odiše disforijom, kao što je to ispravno primetio Arnaldo Saraiva.⁴ Ali zašto je Bernardo Suareš disforičan? To pitanje zahteva psihoanalitičko ispitivanje dnevnika, u koje se sada ne mogu upustiti. Ali mogu da primetim da Bernardo Suareš ne postoji, on je izmišljeni lik, književno stvorenje, duh kojem je Fernando Pessoa izgleda poverio jedan zadatak: da živi njegovu depresiju u svojstvu zamenika. I još nešto: da gleda. On treba da za Fernanda Pesou gleda na svet s prozora i opiše šta vidi. U knjizi *Škrinja puna ljudi*, istakao sam strukturalne sličnosti između Rilkeovog romana *Zapisi Malte Lauridsa Brigea* i *Knjige nemira*.⁵ Ta dva „dnevnika“ dvadesetog veka, dela dvojice pesnika koji se nikada nisu upoznali, pokazuju zapanjujuće sličnosti. Obojica njihovih protagonista posmatraju svet. *Olhar* (gledati), ponavlja neprestano Bernardo Suareš; *Schauen* (gledati), kaže Rilkeov lik. Dve fenomenološke knjige? To je pitanje načina na koji se „gleda“ na odnos između pojedinca i stvarnosti, između ega i spoljašnjeg sveta. Ali šta je taj spoljašnji svet koji Bernardo Suareš posmatra?

„S terase ove kavane gledam drhtavo u život. Malo od njega vidim – onako razbacanog – u toj svojoj usredotočenosti na ovaj čisti i moj trg. Obamrlost, kao početak pijanstva, tumači mi dušu stvari. Protječe izvan mene, u koracima onih koji prolaze (...) očit i složan život“ (KN, f. 453).

Bernardo Suareš na život gleda s neprekidnim uzbuđenjem. On i ne pokušava da dešifruje stvarno, pogled mu služi samo da bi mu doneo emocije, jer je njegov svet emocija, a njegova jedina svrha da svet ispuni emocijama, da neprozirnu stvarnost koja ga okružuje zaogrne emocijama koje oseća u sebi.⁶ U tome vidimo odstupanje od načina na koji se u kantovskoj filozofiji postavlja subjekt koji racionalno posmatra svet. Ili bolje rečeno, Suareš možda radi upravo suprotno. Ako ništa drugo, njegova želja je bliža Šopenhauerovoj nameri, koja teži da svetu pripiše emociju koju subjekt oseća: „Svakom osjećaju dati jednu osobnost, svakom stanju duše jednu dušu“ (KN, f. 26).

Očigledno je da Suarešov cilj, kod onih koji to mogu da osećaju, potiče iz utiska odvojenosti od stvarnosti, drugim rečima, iz frustracije, a s frustracijom i iz melanholije. U toj tački možda bi se mogla postaviti hipoteza: disforiju Bernarda Suareša izaziva njegova melanholija, upravo zbog nemogućnosti da se da ličnost svakoj pojedinačnoj emociji, a duša svakom stanju duše. Suareš je dakle *homo melancholicus*, iako se njegova melanholija veoma razlikuje od one antičke, koja je zavisila od mračnog raspoloženja i *atrabilis* (crne žuči). Ne, Suareš pati od melanholije Beskonačnog, pati od nemogućnosti da naseli stvarnost senzacijama svoje duše. I kroz doživljaj melanholije svoje duše, on doživljava melanholiju Beskonačnog i Beskrajnog. Dok sedi na terasi nekog kafea, ali pre svega, dok gleda s prozora svoje mansarde, Suareš postaje slikar rečima. Kao moderni sledbenik Kitsovog „slikanja rečima“, on pokušava da napravi svoje nebo nad Lisabonom, boje izlaska i zalaska sunca, atlantsko nebo i oblake:

„Spoznajem da čist i nepomičan dan ima pozitivno nebo i manje bistru modrinu, no duboku modrinu. Spoznajem da sunce, nejasno manje zlatno no što je bilo, pozlaćuje

⁴ Mislim na njegovo izlaganje na konferenciji „Pessoa“, održanoj 1985. u Rojomonu (Royaumont). (Prim. Tabuki)

⁵ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa* (1990), esej „Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne (Bernardo Suareš, čovek bez spokoja i sna)“; R. M. Rilke, *Die aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910. Videti u nastavku.

⁶ „Živeti nije neophodno; ono što je neophodno jeste osećati“ (F. Pessoa, *Heteronimi*, „Senzacionizam“, str. 94).

vlažnim odsjajima zidove i prozore. Spoznajem da nema vjetra ni povjetarca što bi na njega podsjećao i ukidao ga, nego spava neka budna svježina u neodređenom gradu. Spoznajem sve to ne misleći i ne želeći, i ne spava mi se osim u sjećanju, i ne čeznem osim po nemiru“ (KN, f. 380).

Nostalgija i nemir: to su ključne reči. Ali na portugalskom se za nostalgiju kaže *saudade*, a *saudade* je i oblik melanholije. Melanholije koju Bernardo Suareš počinje da pretvara u *desassossego*, nemir. Ali *desassossego* je složen pojam. To je regresivna izvedenica od *desassossegar*, što ukazuje na odsutnost *sossego*, odnosno spokoja i mira. Pessoa, međutim, proširuje granice *desassossego*: od *dosade*, preko teskobe, do nelagodnosti, bola, uznemirenosti, neprilagođenosti životu i mnogih drugih stvari. *Desassossego*, nespokoj, raznolik je i neizreciv doživljaj njegove lične melanholije.

Kao što se moglo očekivati od lika poput Bernarda Suareša, melanholija i disforija se brzo pretvaraju u metafiziku. Pošto je posmatrao toliko oblaka koji su promicali nebom iznad Lisabona, a da ih nije mogao shvatiti, Suareš razmišlja o Oblaku, oblaku s velikim O, ontološkom oblaku, oblaku koji mu govori nešto o Univerzumu njegovog malog svakodnevnog univerzuma, o tom džepnom univerzumu koji izvlači iz Beskonačnog:

„Ušao sam u brijačnicu na uobičajeni način, zadovoljan što tako lako i bez ustručavanja ulazim na poznata mjesta. Moje osjećanje novoga je tjeskobno: osjećam se spokojno samo ondje gdje sam već bio. Kada sam sjeo na stolac slučajno sam se sjetio upitati brijačkog pomoćnika, dok se spremao staviti mi oko vrata hladno i čisto platno, kako je njegov stariji i duhoviti kolega koji radi na stolcu do njegova, a bio je bolestan. Upitah to bez neke potrebe da pitam: tako se dogodilo, sjetio sam se toga zbog samoga mjesta. 'Jučer je umro', odvratil me bezbojno glas što je bio iza ručnika i mene, i čiji su se prsti podizali pri posljednjem privezivanju na zatiljku, između mene i ovratnika. Čitavo je moje iracionalno dobro raspoloženje odjednom umrlo, kao i brijač sa susjednog stolca, sada vječno odsutan. Zaledilo se sve o čemu sam mislio. Nisam ništa rekao“ (KN, f. 481).

Kafe, prozor s pogledom na nebo iznad Lisabona, berberin: Bernardo Suareš je izgradio svoj univerzum, svoju beskonačnost. Naime, u dvadesetom veku metafizikom se moglo baviti i na disforičnim mestima, svakodnevnim mestima, gde svakodnevna rutina na svoj način otkriva misteriju univerzuma. Upravo u toj metafizici s malim m, u kojoj se Spinozina filozofija spušta za nekoliko oktava, Bernardo Suareš svira svoju uzvišenu muziku, na bandoneonu ili možda na harmonici. Muziku koja je nesumnjivo onaj oblik najuzvišenijeg koji je najbliži nama, ljudima s kraja veka i s kraja milenijuma.

1998 (1994).

Antonio Tabucchi, „L'Infinito disforico di Bernardo Soares“, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito: Su Fernando Pessoa*, Sellerio, Palermo, 2015; prvi put objavljeno na francuskom, kao „L'infinité dysphorique du Bernardo Soares“, *La nostalgie, l'automobile et l'infini: Lectures de Pessoa* (1994), Editions du Seuil, Paris, 1998.

Bernardo Suareš, čovek bez spokoja i sna

*Nije dovoljno otvoriti prozor
Pa videti polja i reku.
Nije dovoljno ne biti slep
Pa videti drveće i cveće.
Trebalo takođe biti lišen svake filozofije.
S filozofijom nema drveća: postoje samo ideje.
Postoji samo svako od nas, poput nekakve pećine.
Postoji samo zatvoren prozor, a napolju čitav svet;
I san o onom što bi moglo da se vidi kad bi prozor bio otvoren,
A što nikada nije ono što se vidi kroz prozor otvoren.*

Alberto Caeiro (F. Pessoa), „Nao basta abrir a janela“, april, 1923; 1^a publ. in „Poemas Inconjuntos“, *Athena*, n° 5. Lisboa, Fev. 1925. F. Pessoa, *Večiti kalendar*, Paideia 1999, prevela Jasmina Nešković, bez naslova, str. 72.

Posvećeno uspomeni na Franka Oketa (Franco Occhetto)

1.

Bernardo Suareš je čovek koji stoji na prozoru. Čutljiv i povučen, on stoji iza stakla, kao stari Flobert, koji špijunira život. Spoljašnji i stvarni život, ali koji se odvija na njemu stran način, čak i kad prolazi kroz njega; i unutrašnji i izmišljeni život, zato što prozor Bernarda Suareša ima dva kapka, koji se otvaraju u oba smera: ka spolja i iznutra. Ali čak je i to „unutra“ strano i nepoznato mesto za njegovog stanovnika; rentirano „unutra“ jedne hotelske sobe, koju Suareš deli sa svojim drugim osobama, koje ne poznaje. O ta dva pejzaža, koja se ukrštaju i spajaju, Suareš, s manijačkom pedantnošću knjigovođe, vodi dnevnik, koji on naziva „Knjigom“, a koji bismo mi mogli nazvati romanom. Uostalom, svaka autobiografska književnost, od Cezara do Valerija i Žida, može se čitati u svetlu Poovog ironičnog zapažanja o nemogućnosti doseganja autobiografske „istine“, „a da se papir ne smežura i ne zapali na svaki dodir užarenog pera“ (Poe, 1848).

U tom smislu, Suarešova knjiga je svakako roman. Tačnije, to je dvostruki roman, zato što je Pessoa izmislio lik Bernarda Suareša i dodelio mu zadatak pisanja dnevnika. Suareš je izmišljeni lik koji se služi suptilnom književnom fikcijom autobiografije. Ta autobiografija nepostojećeg lika, autobiografija bez činjenica, čini jedino veliko narativno delo koje nam je Pessoa ostavio: njegov roman. Knjigu koja je u stvari „knjiga-projekat“, budući da je kao zamisao okupirala Pessoa život više od dvadeset godina, i koju smo nedavno (1982) dobili iz kovčega u kojem se skoro pedeset godina krila neobjavljena. Delo s oznakom „radovi u toku“, dakle, čudno otvoreno delo, ali i knjigu koja je „naša“ više od drugih, zato što je tu knjigu napravilo, odnosno „konstruisalo“ potomstvo.

Pessoa je bio vrhunski pisac projekata. Sveobuhvatna zamisao njegovog dela, misterioznog i nedovršenog, ukazuje se, u tom radnom projektu, kao Knjiga: ona mitska knjiga, suma svake

sudbine i sveta, „stvorenog zato da bi doveo do jedne lepe knjige“¹, o kojoj je sanjario Mallarmé i koja je verovatno našla razrešenje upravo u njegovim sopstvenim planovima, koji su u sebi nosili klicu rastakanja književnih žanrova. Pessoa heteronimija, to jest, teatar njegovih likova bez teatra, dovodi delo u dvosmislen prostor. Pessoa nije toliko pesnik koliko dramski pisac koji se služi poezijom; on nije toliko dramski pisac koliko pesnik koji koristi dramu; on nije toliko romanopisac koliko pesnik i dramski pisac koji koristi roman. Pessoa delo se postavlja kao književna Utopija, kao apsolutna Knjiga. Za tu galaksiju, koja ne postoji nigde, može se reći da je *Knjiga nemira* njena krhotina i trag.

2.

Kao i Fernando Pessoa, Bernardo Suareš je bio kancelarijski službenik. Rezniran, skroman, neupadljiv, Suareš vodi život koji izgleda kao blede odraz života njegovog tvorca. U jednom pismu Pessoa ga definiše kao poluheteronim, zato što „njegova ličnost, iako nije moja, nije drugačija od moje već jednostavno njeno sakaćenje. To sam ja, samo bez rasuđivanja i afektivnosti.“²

Treba primetiti da se Pessoa bez rasuđivanja i afektivnosti u suštini sastoji od aktivnosti posmatranja. Pessoa na taj način osakaćuje sebe od te sposobnosti i s njom stvara Bernarda Suareša, koga postavlja na prozor da gleda. Ali zašto Bernardo Suareš gleda i od čega se sastoji njegova aktivnost gledanja?

„Učim da gledam. Ne znam razlog tome, ali sve u mene ulazi dublje i ne zaustavlja se na onom mestu na kojem se inače uvek okončavalo. U mom biću postoji neka unutrašnjost o kojoj ništa nisam znao. Sve sad odlazi tamo. Ne znam šta se onde zbiva.“³ Ovaj odlomak, koji se lako mogao naći i u Suareševim *Nemirima*, potiče od Rilkeovog *Maltea*. To nije mala slučajnost i vredi se zadržati na tome, zato što su književne analogije uvek nešto više od analogije. Rilke i Pessoa se naravno nikada nisu sreli i verovatno nikada nisu čitali jedan drugog. Ipak, njihovi „romani“, napisani u dva odvojena kulturna prostora, pokazuju dublju vezu od inače zapanjujuće strukturalne analogije (činjenice da su oba romana po karakteru antifiktivna, dva pseudodnevnik). Između te dve knjige postoji tematska veza i ona se uspostavlja kroz gledanje: *Olhar* (gledam), govori stalno Pesoin junak; *Schauen* (gledam), ponavlja Rilkeov lik. To gledanje ukazuje na odnos između pojedinca i stvarnosti, između ega i spoljašnjeg sveta.

Nema potrebe da se sada upuštamo u kontroverzno hajdegerovsko tumačenje Rilkea i tražimo način da to prilagodimo *Knjizi nemira*. Međutim, prvo zapažanje o toj knjizi jeste da doslednost Suarešovog lika (to jest, ljudska doslednost koju je Pessoa pokušao da prida svom liku) stalno teži da se rasprši i istopi: da se svede na čulno jezgro koje služi kao pristup nečemu što se nalazi izvan pogleda i psihe, izvan očiju i intelekta, a što Bernardo Suareš naziva Dušom. Pogled koji se pruža kroz *Knjigu nemira* sastoji se u isti mah od opažanja i smenjivanja iskustvenih podataka: to je ono izvan ega i ono što ego učini svojim, to je spoljašnji svet koji postaje Ja. Duša, o kojoj Suareš gotovo opsesivno govori u celoj knjizi, stoga predstavlja prostor koji je teško definisati: to su svesno i nesvesno, to je ego, to su biti i biti tamo.⁴ To je život koji živi i arhetip života: stvarni

¹ „Au fond, voyez-vous, me dit le maître en me serrant la main, le monde est fait pour aboutir à un beau livre.“ Stéphane Mallarmé, iz razgovora objavljenog u Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, 1891, 55–65.

² „Tri pisma Adolfu Kazaišu Monteiru (Adolfo Casais Monteiro)“, F. Pessoa, *Heteronimi*, Službeni glasnik, Beograd, 2013, prevela i priredila Nada Uzelac (ovde AG), str. 160–177, pismo od 13. januara 1935.

³ R. M. Rilke, *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea* (*Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), SKZ, Beograd, 1987, preveo Branimir Živojinović

⁴ Ili hajdegerovski, bliže originalu, „to su bitak i tubitak (Dasein)“.

život, ali u isto vreme i prethodni i večni život, na koji Suareš gleda sa svog dvostrukog prozora, kao sveprisutni Erik Brahe iz romana o Malteu, koji zdravim okom gleda na svet živih i onim ukočenim na svet mrtvih.

Bernardo Suareš živi i ne živi: njegovo postojanje stoji između života i svesti o njemu, između bića i ideje o biću, između sebe i ideje o sebi, između stvarnog na koje gleda i stvarnog koje reprodukuje u svom književnom opisu. Opisu, uzgred, koji se odlikuje preciznim načinom izlaganja i čiji je Bernardo Suareš bizarni znalac. Pripovedanje o onome što se po definiciji ne može ispričati (vazduh, boje, svetlost) jeste umetnost kojoj su bile posvećene neke struje engleskog estetizma, naročito u Raskinovom *word-painting* (slikanje rečima), koji nije slučajno branio Tarnerovu veličinu (iako ono potiče iz Kitsovih dnevnika, pri čemu su se najpotresnije „slikanje rečima“ može naći kod Hopkinsa⁵). Suareš nesumnjivo upražnjava umetnost takvog slikarstva: ali ako je Hopkins već poremetio paletu te umetnosti tenzijom svog misticizma, Suareš svojom metafizikom postiže da sam pejzaž eksplodira i vodi nas u šetnju u kojoj gubimo orijentaciju, zato što u stvarnosti više nismo unutar rama slike već izvan njega. Kod Pesoe je uvek pristuno neko „izvan“, neko odstupanje. Suareš, naravno, i sam pati od tog odstupanja i često ga slika rečima.

3.

Ali ima smisla spomenuti i Žila Laforga, još jednog pesnika s kojim se Bernardo Suareš može dovesti u blisku vezu. I on je, začudo, bio veliki „slikar rečima“ (videti njegovu zbirku *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903): letnji pejzaži, jesenje večeri u Luksemburškom parku, novembarska mesečina, proleće na bulevarima, vrela i učmala popodneva. Ali kod Laforga analogije su određenije: „spleen tromih dana“⁶ (nedelje, naravno), u kojem se metafizika batrga na obalama svakodnevnog života; kušanje svakodnevnog ništavila, koje rađa nemir, koji onda zahvata univerzum; lažne želje, noć, nemogućnost, usamljenost, odsustvo smisla i hipertrofija označitelja. Ukratko, dekadencija. Ali tako izraženo, to je veliko pojednostavljivanje. Dekadencija (dekandetizam) je, kao i romantizam, spremište velikog kapaciteta: čak se i Beket i Montale mogu komotno smestiti u njega. Pre njih, ili makar sa iste strane, tu je *Desassossego* (nemir, nespokoj) Bernarda Suareša, ili tačnije, *Mal-de-viver*⁷ (muka življenja, malaksalost) Fernanda Pesoe, koji je nekoliko godina pre Montalea prihvatio smernice francuskog simbolizma i dodelio mu kompleksnije značenje.

Desassossego je svakako manifestacija te „muke“. *Desassossego*, izvedeno od *desassossegar*, na portugalskom ukazuje na gubitak ili lišavanje: na nedostatak *sossego*, odnosno spokoja i predaha. Ali Suareš proširuje granice *Desassossego* na veoma udaljena područja: od nejasno dekadentne konotacije nekih tekstova u kojima se *Desassossego* povezuje s dosadom, do nervoze, strepnje, nelagodnosti, bola, uznemirenosti, manjkavosti i „nesposobnosti za sve što čini život“.⁸

⁵ Gerard Manley Hopkins (1844–1889), engleski pesnik i jezuita, jedan od najoriginalnijih pesnika viktorijanske epohe; videti G. M. Hopkins, *Poems and Prose*, ed. W. H. Gardner, Penguin, London, 1984. Raskin je svoje „slikanje rečima“ prvi put objasnio u knjizi koja je trebalo da bude odbrana Vilijama Tarnera, *The Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to the Ancient Masters* (1843), i koju će ubrzo proširiti u masivnu studiju o još 45 slikara (1846–1860, u pet tomova).

⁶ „... le spleen des long jours“, fraza iz poeme „Marche funèbre pour la mort de la terre“, Jules Laforgue, *Le Sanglot de la terre, Poésies*, 1878–1883, Mercure de France, Paris, 1903, 23.

⁷ Cartas a Armando Cortes Rodrigues, Lisboa, 4 de Setembro de 1916, <http://arquivopessoa.net/textos/3013>

⁸ *Knjiga nemira*, f. 215, Konzor-Tarbuk; f. 53 u izdanju Dereta-Stamenković. „Jedino za šta osećam da je *moje*, jeste ogromna nemoć, neizmerni vakuum, nesposobnost za sve što čini život. Ne znam pokrete nijednog stvarnog čina... Nikada nisam naučio da postojim.“ (Ovde, AG.)

To je nesposobnost za zajedničko življenje, zato što je Suareš iznad svega nesposoban za svakodnevni život.⁹ A njegova knjiga, koja polazi od nepoetskog, ima „disforičan“ ton: prigušen i skrušen ton, šapat koji pristaje liku kao što je Suareš. Izuzetan ton, zato što je iznenađujuće videti činovnika, anonimusa, koji se u kancelariji ili u iznajmljenoj sobi bavi omiljenim književnim temama visoke buržoazije, o kojima se početkom dvadesetog veka raspravljalo u bečkim salonima, u luksuznim planinskim sanatorijumima, u svakom slučaju, u ambijentima pogodnim za razgovore o smrti, umetnosti, lepoti, usamljenosti, identitetu. Suareš krši tu konvenciju i kodeks, i u tom pogledu njegova *Knjiga nemira* je veoma uznemirujuća i zarazna: zato što je svakodnevna, uobičajena, jednostavna, normalna. Ukratko, *deluje istinito*. Beketovi likovi idu samo korak dalje od toga.

4.

Ali sa Bernardom Suarešom nije razbijen samo jedan kodeks. Usput, nestaje i onaj privilegovani prostor romantizma i dekadencije, sadržaj koji obično podleže tumačenju i svakako oslobođajući: san. Šta ćemo sa Frojdom i Jungom? Bernardo Suareš ne sanja zato što ne spava. On „vileni“ („sdorme“)¹⁰, da upotrebim jedan njegov izraz; odnosno, boravi u prostoru hipersvesti ili slobodne svesti koja prethodi snu. Snu koji međutim nikada ne dolazi. *Knjiga nemira* je ogromna nesanica, „poetika nesaniće“. U tom pogledu, dakle, Suareš se ne uklapa u kulturne konvencije svog vremena. On je čudnovata preteča. Njegova nesanica, koja ostavlja za sobom psihoanalitičarev kauč, povezana je s grozničavim budnim stanjem egzistencijalizma iz četrdesetih, kao kod Levinasa i Blansoa. Život kao nemogućnost počinka.

Teško je utvrditi da li je Bernardo Suareš tragično lice književnosti. Možda bi trebalo da pogledamo aspekt koji tragično poprima u dvadesetom veku i da onda izvedemo neophodna poređenja. On, naravno, zna za ironiju, budući da je njegova retorička figura litota¹¹, koja je i figura ironije. Njegov dugi monolog je, međutim, prošaran ispitivanjima, ponavljanjima i interpolacijama, koji u vezivnom tkivu naracije obavljaju istu funkciju kao i interpolacija („gegova“) kod Beketa. Suarešov monolog je samo prividan: u stvarnosti je to nesiguran dijalog, dijalog s nepostojećim sagovornikom, u nekim slučajevima promašeni dijalog – koji ukazuje na grotesku.

S tim likom skromne društvene pripadnosti i ogromne duše, grad Lisabon silovito ulazi u književnost našeg veka. Ulazi s posebnim statusom grada-simbola, kao što su to Kafkin Prag, Džojsov Dablin i Borhesov Buenos Ajres. To je grad koji u sebi nosi misteriju, zato što je njegov pripovedač u njegovu geometriju uneo misteriju postojanja. A s Lisabonom u književnost ulazi i jedna ulica, Rua dos Douradores, ulica pozlatara, u trgovačkom i zanatskom centru grada, u kojem se nalaze i trgovačka ulica, kožarska ulica, obućarska ulica; a s tom ulicom ulazi i kancelarija jedne tekstilne firme, u kojoj se krio taj metafizički čata, koji mora da je odnekud poznao Melvilovog Bartlbija.¹² A s Lisabonom, ulicom i kancelarijom, u književnost ulazi i jedna berbernica, loše osvetljen kutak u kojem Bernardo Suareš sedi s peškirom zavučeni u kragnu. Ima neodgonetljiv

⁹ „Praktični život mi je oduvek izgledao kao najnezgodniji oblik samoubistva.“ *Knjiga nemira*, f. 247, Konzor-Tarbuk (f. 72, Dereta-Stamenković). (Ovde AG.)

¹⁰ Tabuki piše „sdorme“, ali taj izraz nisam našao kod Pesoe – iako se Suareš u *Knjizi nemira* često osvrće na svoju nesanicu, koja nije samo „polusan“ ili „dremez“, kao što bi se taj izraz još mogao prevesti, već mnogo napregnutije stanje.

¹¹ Suprotno hiperboli (preuveličavanju), ublažavanje nekog izraza ili potvrda nečega pomoću negiranja njemu suprotnog pojma („nije nimalo loše“, za dobro, „nije nevažno“, za važno, i sl.).

¹² Herman Melville, „Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street“, 1853

izraz lica i gleda u vrata zadnje sobe. Naime, ta stara vrata, na kojima bi svakog časa trebalo da se pojavi berberin, gledaju pravo na Univerzum.

1986.

Antonio Tabucchi, „Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne“, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano, 1990, str. 67–75; prvi put objavljeno kao predgovor za F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli, Milano, 1986, str. 7–14.

Alvaro de Kampuš, metafizički inženjer

1.

Među Pesoinim izmišljenim likovima, Alvaro de Kampuš – anglofil i pomorski inženjer, diplomirao u Glazgovu, kasnije besposleni dendi u Lisabonu – bio je najbliži stvarnom postojanju.

Dok su njegova sabrača živela izvan vremena, sinhronim životom koji se u celini i neposredno odvijao u Pesoinom umu, Kampuš je bio obdaren dijahronijom smrtnika: putovao je i zaljubljavao se, učestvovao u javnom životu, rizikovao da bude optužen zbog arogantnih manifesta (*Ultimatum*, 1915; *Aviso por causa da moral*, 1923), mrzeo, izazivao kontroverze, osnivao efemerne pokrete koji su se materijalizovali u furioznoj poeziji, da bi se konačno pomirio s pristojnim životom u metafizičkoj strepnji, koju je pokušavao da prikrije ironijom, i preminuo u četrdeset devetoj godini (bio je dve godine stariji od Pesoe), zajedno sa svojim tvorcem (30. XI 1935).

Njegovo delo je takođe biografija i kroz njega se mora proći upravo u tom biografskom smislu da bise shvatio njegov lik. Ali čak i njegovo „prisustvo“ ima gustinu stvarnog života; u svojim psihološkim motivacijama stvorenje Kampuš nas iznenađuje i zbunjuje jer je upravo ono, od svih heteronima, najviše preplitalo svoj izmišljeni život sa stvarnim životom svog autora, a ponekad se i preklapalo s njim, u mreži referenci, odnosa, zamena mesta, razmene delova. Na primer, nedavno smo saznali, iz Pesoine privatne prepiske, da je Kampuš nasilno upao u vezu između Pesoe i Ofelije Keiroš; i da je to, ako i nije bilo uzrok, na neki način doprinelo raskidu veridbe: posle Pesoinih učestalih „(mentalnih) smetnji“, dao je sebi za pravo da piše Ofeliji kako bi je ubedio, doduše sa šaljivim argumentima, da više ne razmišlja o Fernandu (pismo od 25. IX 1929).¹

Ako onda izvučemo neminovne zaključke iz (savršeno verodostojne) hipoteze koju je izneo Žorži de Sena, da je Pessoa izabrao Kampuša kao uznemirujući element zato što je bio homoseksualac², njegova uloga u ljubavnoj priči postaje još čudnija, jer se javlja kao treća strana klasičnog trougla, makar i neuobičajena. Uostalom, Ofelija Keiroš je od samog početka u Kampušu osetila neprijateljsko prisustvo i otvoreno je izrazila svoju antipatiju: „Kada mi pišete, gledajte da vaš prijatelj Alvaro de Kampuš ne bude u vašoj blizini, razumete? Vidite to, pošaljite ga u Indiju...“³

Do te tačke još uvek se moglo razmišljati o Pesoinom teatralnom ponašanju, o dvosmislenoj i sumnjivoj igri čije nam granice izmiču. Ali Pessoa je sa Kampušom preuzeo ozbiljan rizik.

U pismu od 15. oktobra 1920, Fernando je Ofeliji preneo nameru da bude primljen na psihijatrijsku kliniku, ne bi li, između ostalog, izvukao korist od dekreta koji je vlada upravo odobrila i kojim dozvoljava da se mentalno oboleli pacijenti leče u bolnici o trošku države. Ne može se tačno reći u čemu se sastojala njegova „bolest“: Pesoine reči su nejasne, prožete loše prikrivenom strepnjom.⁴ A opet, kada iz pisma u pismo pratimo tu čudnu ljubav, sačinjenu od pretvaranja i

¹ Carta a Ophélia Queiroz, 25 Set. 1929, <http://arquivopessoa.net/textos/3667>

² Jorge de Sena, „Fernando Pessoa: O Homem que Nunca Foi“, *Persona* 2, jul 1978, 27–41; ponovljeno u J. de Sena, *Fernando Pessoa & Cia. Heterónima*, Estudos Colegidos, 1940–1978, 2nd ed., 1984, 424.

³ Odlomak iz Ofelijinog pisma fotografski je reprodukovano u Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa: Uma fotobiografia*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, Lisboa, 1981. (Prim. Tabuki.)

⁴ Carta a Ophélia Queiroz, 15 Out. 1920, <http://arquivopessoa.net/textos/145>

zamena, koja je konačno došla do svog kraja⁵, stičemo utisak da je opasna igra počela da preuzima kontrolu nad svojim igračem. Možda je u nekom trenutku Kampuš zaista počeo da polaže pravo na postojanje, na sopstveni život, i hteo da zameni svog gospodara: to je „prokletstvo“ za koje je Fernando osećao da ga ugrožava. Do zamene ipak nije došlo. Pessoa nam ne otkriva druge elemente, ali tvorac je nekako uspeo da zagospodari svojim stvorenjem, napetost se stabilizovala u suživotu zasnovanom na uzajamnom uvažavanju, a Kampuš se pomirio s tim da bude Kampuš, neuhvatljivi inženjer iz Glazgova i avangardni pesnik iz Lisabona.

2.

Kampuš je bio čovek Juga. Njegov rodni grad Tavira, koji leži na obali Algravea, kao kubistička slika sa belo okrećenim kućama, mogao bi da se uzdiže i na obalama Sicilije ili Grčke.

Pored nekih somatskih crta (izgledao je kao sefardski Jevrejin, precizira Pessoa), Kampuš je imao je i narav i sklonosti južnjaka: impulsivnost, strastvenog, entuzijazam; shodno tome, i neke zablude i razočaranja. Na taj svet, kao i na sebe, znao je da se sažali; ali znao je i da se na svoju patnju osvrne s lucidnim i nemilosrdnim smeškom, često sarkastičnim. U njegovom životu postojale su jedna Dejzi i jedna Sesili, koje su živele u Jorkširu, i koje je upoznao dok je studirao za inženjera u Škotskoj. Priznao je homoseksualnu ljubav prema mladiću čije ime ne znamo (*Soneto Já Antigo*, 1922) i proklamovao svoju homoseksualnost u besnim i burnim stihovima (*Naval Ode*, 1915); ali uvek je u duši čuvao slatku uspomenu na ljubav prema ženi, ljubav kojoj se možda nije potčinio zato što nije želeo da bude, kao što podseća u jednoj svojoj pesmi, „oženjen, običan i oporeziv“ (*Lisbon revisited*, 1923).

Rođen na obali okeana, voleo je more i putovanja, i slavio ih. U njegovim odama more je istorija Portugala: to su avantura ka nepoznatom, tvrdoglavost, hrabrost jednog malog naroda; ali to su i kolonizatorsko nasilje, propali Eldorado, gubitak nevinosti.

Ako ćemo pravo, imao je dušu skitnice zatočenu u koži buržoaskog sanjara. Kao i Kolridž, Melvil i Konrad, znao je da dočara jedrenjake i Južna mora, užad, vrevu egzotičnih luka, plime, pirate i stare moreplovce. I ružičasta ostrva, sa oleografskim gajevima palmi, poput dečijih bakroreza. Mesta njegovih putovanja su geometrijska mesta, ona ulaze u prostor zamisli i želje.

3.

Ali ako je za nas Kampuš jedna biografija, on je za Pesou bio i književno sredstvo. Ima sopstvenu svrhu i stilski raspon kao i svi ostali heteronimi, ali sa gustinom i složenošću koji kod drugih izostaju. Naime, ako su Alberto Kaeiro i Rikardo Reiš – prvi, neka vrsta pesnika-gurua koji meditira o prirodi; drugi, pesimistički neoklasicista, na pola puta između Horacija i Leopardija – dve pesničke figure koje se mogu smestiti u bilo koje doba i na bilo koju geografsku širinu, sa Alvarom de Kampušom Pessoa je učestvovao u kulturi svog vremena i to kao militant.

Kampuš nije samo kreacija koja stvara, kao ostali heteronimi, već i kreacija koja deluje u specifičnom istorijskom kontekstu: on je kreacija projektovana u Istoriju. Kampuš je stoga nešto mnogo više od autoanalize; on je odraz i otuđenje. U čudnoj i neobičnoj koincidenciji, Pessoa je iskusio istorijsku avangardu i istovremeno nam, preko Kampuša, pružio njen kritički portret sagledan iznutra. Tipičan portret avangarde, čije karakteristike možemo čak i popisati.

⁵ Do prekida je došlo 29. XI 1920, posle Pesoinog pisma koje se završava ovim rečima: „Moja sudbina pripada drugom zakonu, čijeg postojanja Ofelijica nije svesna, i sve više je podređena poslušnosti Učiteljima, koji zabranjuju i ne praštaju.“ (Prim. Tabuki, <http://arquivopessoa.net/textos/1464>.)

Bezvoljan, neurasteničan, podložan hysteriji sublimiranoj u poeziju, sledbenik teorija Maksa Nordaua, koje je Pessoa progutao s uobičajenom lakoćom, Kampuš je bio dekadentan iz štosa, futurista po vokaciji i dadaista po ideologiji. Na prvi pogled se zaljubio u potpuno lični, introvertni i mistični futurizam, nejasno formulisan i suštinski antimarinetijski (Marinetiju, sada italijanskom akademiku, posvetio je sarkastični sonet koji se završava zvukom izduvanog balona: „...f-f-f-f-f-f-f ...“⁶). Pored mrzovolje koju je pokazivao prema akademijama, sumnjao je i u utopije, sisteme koji teže savršenstvu i teorije koje tumače svet. Glasno je izjavljivao antipatiju prema Šou, Morasu (Charles Maurras, Action française), Dostojevskom, Gorkom. Predviđao je najstrašnije totalitarizme izgrađene pod zastavama raznih vera, odbacivao ideološko bratstvo, socijalistički populizam i hrišćansko milosrđe. Da li je bio ateista? Ne mislim tako. U njegovom agnosticizmu ima mesta za platonovske ideje i Spinozinu dušu, za neku vrstu kolektivne ektoplazme formirane od ideja svih gubitnika. U njegovom neseru fiktivnog i zasićenog putnika nalaze se Vajld, Laforg, Vitman i Šopenhauer. Ali on je, u suštini, oličenje svesti o porazu, odbacivanja svih iluzija, ironičnog oćavanja.

Figura Alvara de Kampuša za današnjeg ćitaoca je na neki naćin paradigma. Njegove strepnje, njegove neuroze, njegovi cinizmi, njegova spremnost za kontradikcije, njegov suštinski neuspeh, njegovi halucinantni i metafizićki pogledi, njegove su stigme. I gledano s pozitivne strane, njegova velićina.

1988.

Antonio Tabucchi, „Álvaro de Campos, ingegnere metafisico“, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano, 1990, str. 54–59. Prvi put objavljeno kao predgovor za zbirku pesama Fernando Pessoa, *Nove poesie di Álvaro de Campos e sette poesie ortonime*, Baskerville, Bologna 1988.

⁶„Marinetti Académico“, bez datuma, prvi put objavljeno u Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1944 (imp. 1993), str. 303, arquivopessoa.net/textos/91. Videti, F. Pessoa, *Izabrane pjesme*, Konzor, Zagreb, 1997, „Marinetti, akademik“, str. 241, preveo Mirko Tomasović.

Konfederacija duša: Razgovor sa Antonijem Tabukijem

Ticijana Koluso (1994)

Razgovor u Pizi sa Antonijem Tabukijem, o njegovom političkom angažmanu, geranijumima iz njegove bašte, Fernandu Pesoi, Sigmundu Frojdu, Luiđiju Pirandelu, francuskim lekarima-filozofima i toskanskim anarhistima.

„U Pariz sam stigao kao mladi student početkom šezdesetih. Godinu dana sam pohađao predavanja na Sorboni kao slobodni slušalac. Ali to mi nije bilo najvažnije, iako sam bio u prilici da otkrijem Didroa i Flobera, koji su od tada trajno ušli u moj 'piščev kofer'. Ali ono što sam otkrio u Parizu pre svega je bio film, film kakav u to vreme niste mogli videti u Italiji: provodio sam cela popodneva u bioskopima u Latinskoj četvrti i uzastopno gledao filmove Bunjuela, Žana Vigoa, nadrealista, Koktoa. Od tada se vrlo rado vraćam u Pariz. Štaviše, francuska kultura je često prisutna u mom stvaralaštvu: u mom najnovijem romanu, *Pereira tvrdi da...* (koji će u Francuskoj objaviti Kristijan Buržoa (Christian Bourgois), na proleće 1995, pod naslovom *Pereira prétend*), francuska književnost zauzima centralno mesto preko glavnog junaka, koji čita i prevodi dela Balzaka, Mopasana i velikih francuskih katoličkih pisaca, kao što su Bernanos (Georges Bernanos) i Morijak (François Mauriac).

„Posle francuske obuke, za mene je nastupio portugalski trenutak, iako sam, za divno čudo, portugalsku književnost počeo da otkrivam u Parizu. Naime, na kraju svog boravka, dok sam išao ka stanici Gar de Lion, da bih se vratio u Italiju, kupio sam od jednog prodavca polovnih knjiga brošuru autora koji mi je bio potpuno nepoznat: Fernanda Pesoe. Ta sveščica je bila francuski prevod poeme *Tabacaria* (*Prodavnica duvana* ili *Trafika*), koju je Pessoa potpisao jednim od svojih heteronima, kao Alvaro de Kampuš – u inače veličanstvenom prevodu Pjera Urkada (Pierre Hourcade). Urkad je bio Pesoin prvi prevodilac u inostranstvu. Radio je kao ataše za kulturu u francuskoj ambasadi i imao priliku da upozna Pesou tokom tridesetih. Tako sam pročitao tu poemu tokom povratka u Italiju i to je bilo tako snažno otkriće da sam odmah odlučio da naučim portugalski; rekao sam sebi: 'Ako postoji pesnik koji može da napiše tako veličanstvenu poemu, onda moram naučiti njegov jezik.'

Presença

fôlha de arte e crítica
coimbra, julho, 1933

Tabacaria

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
Aparte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém
sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente
por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos
nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de
nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da
rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apita-
da
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos
na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de
pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode
haver tantos!

Génio? Neste momento
Com mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.

Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas cer-
tezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou
menos certo?

Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas —
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas —,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que
tenha razão.

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do
que Cristo.

Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé
de uma parede sem porta,

E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num pço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;

ano sétimo

39

volume segundo

Nisam ništa.

Nikada neću biti ništa.

Ne mogu poželeti da budem bilo šta.

Ako se to izuzme, imam u sebi sve snove sveta (...)

(Pessoa-Kampuš, *Tabacaria*, 1933, *Poznati stranac*, „Trafika“, str. 151.)

„Pesoina poema je pre svega poema o gledanju, o činu gledanja. To je fenomenološka pesma, koja već tridesetih godina XX veka anticipira fenomenologiju Merlo-Pontija i drugih francuskih filozofa iz narednih godina. Pessoa, u toj pesmi, preispituje status stvarnosti onoga što vidimo spolja i onoga što osećamo iznutra. To je srž njegovog poetskog istraživanja. Možete zamisliti kakvo je to otkriće bilo za mene, naviknutog na vrlo lirsku, vrlo individualističku italijansku poeziju, koja mi se nije nimalo dopadala. To je i izuzetno teatralna pesma, koja zadržava veoma snažne odjeke dramske književnosti, do te mere da bi se mogla recitovati u pozorištu. To je i narativna poezija, priča o sat-dva provedena na prozoru. U to vreme nijedan italijanski pesnik nije bio u stanju da pripoveda na tako snažan način: svi su zadovoljavali time da jecaju nad svojim ljubavnim jadima. U toj pesmi postoji i veoma radikalna filozofska pristup, ali koji istovremeno nimalo ne opterećuje čisto poetske intonacije. Ukratko, posle tog otkrića, odmah sam počeo da učim portugalski jezik, na Univerzitetu u Pizi, kod profesorke Lučijane Steganjo Pikijo. Krajem godine dobio sam stipendiju i otišao u Portugal. Tamo sam upoznao intelektualce, pisce, izuzetno živahan svet, uprkos veoma teškoj situaciji u zemlji, pod stegama Salazarove diktature. Pisci su bili primorani da žive gotovo u tajnosti, progonili su ih cenzori, neki od njih su bili zatvoreni iz političkih razloga. Osećao sam veliku solidarnost s tim umetnicima zaboravljenim od ostatka Evrope. Ali moja veza s tom zemljom bila je u isto vreme ljudska i intelektualna.“



Mastrojani i Tabuki, na snimanju filma *Sostiene Pereira*.

Pereira tvrdi da... je složen roman, koji se može čitati na različitim nivoima. Na istorijskom planu, naracija prati „buđenje hrabrosti“ opskurnog hroničara, sada već u poznim godinama. Radnja se odvija 1938, usred Salazarove diktature u Portugalu. Kroz spor i zamršen misaoni proces, Pereira uspeva da shvati pojam odgovornosti: odgovornost svake osobe u odnosu na Istoriju i na druge. U osvrtu na taj lik koji je veoma voleo – i koji će, štaviše, uskoro dobiti lice i glas Marčela Mastrojanija, u filmskoj verziji Roberta Faence (Faenza, 1995) – Antonio Tabuki kaže:

„U najmračnijem trenutku evropske istorije, Pereira otkriva u sebi demokratsku dušu. Godine 1938. Franko pobeđuje u građanskom ratu u Španiji, Musolini je čvrsto na vlasti u Italiji, a Hitler u Nemačkoj, gde priprema invaziju na Poljsku, dok je Salazar, sa svoje strane, uspeo da se nametne u Portugalu. U tom kontekstu Pereira otkriva svoje opredeljenje za demokratiju. To za njega nije nimalo lak proces; naprotiv, to je bolna inicijacija, u kojoj prolazi kroz različite etape, različite susrete: do tog opredeljenja za demokratiju dolazi kroz kajanje zbog neproživljenog života, kroz čitanje Balzaka, zatim upoznavanje s mladim ilegalnim imigrantima, Monteirom Rosijem i njegovom verenicom Martom, ili kroz razgovore sa doktorom Kardozom, koji mu objašnjava teorije lekara-filozofa, ili kroz posete don Antoniju, franjevačkom svešteniku progresivnih shvatanja. Svi ti susreti su za Pereiru faze njegovog buđenja odgovornosti.“

Pojam odgovornosti pojedinca u odnosu na istoriju je misaona tema koja se često javlja u tekstovima Antonija Tabukija. Možemo se podsetiti, na primer, lika posmatrača iz priče *Mali nesporazumi bez velike važnosti* (Piccoli equivoci senza importanza, 1985). Tokom političkog suđenja u kojem su dvojica njegovih najdražih drugara iz detinjstva našli u ulogama sudije i optuženog, taj lik, koji se sa svojom beležnicom krije među publikom u sudnici, iznenada shvata da ne može, da nema ni pravo ni mogućnost, da istupi iz igre Istorije, niti da se sakrije iza neutralne uloge posmatrača. Pereira se na neki način našao u istoj poziciji.

„Značenje odgovornosti odlično je opisao Sartr, kada je rekao da je angažovani pisac neko ko se meša u tuđe poslove.¹ Pereira, lik iz mog romana, otkriva da ne može ceo život buljiti u sopstveni pupak, da u nekom trenutku mora podići pogled i umešati se u tuđe poslove. Tako počinje da se hvata u koštac sa Istorijom, iako je njegov angažman više egzistencijalan nego politički.“

Antonio Tabuki u romanu koristi ideje lekara-filozofa, Teodila Riboa i Pjera Žanea (Théodule Ribot, Pierre Janet), naročito teoriju o „savezu (konfederaciji) duša“, koji je prisutan u svakoj

¹ Parafraza Sartrove polemike s prigovorom da je „intelektualac neko ko se meša u ono što ga se ne tiče (quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas)“, u smislu u ono što „nije njegov posao“ ili „nadležnost“ (J. P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Idées Gallimard, 1972, str. 12; „Pledoaje za intelektualce“, *Portreti*, Nolit, Beograd, 1981, str. 251). To je tradicionalni prigovor, koji intelektualca pokušava da zadrži u granicama njegove specijalizacije, kao tehničara ili eksperta, što Sartr odbacuje; odnosno, i ekspert može postati „intelektualac“, ako se osmeli da interveniše u nečemu van njegove nadležnosti. Kao primer navodi atomske fizičare, koji, postavši svesni posledica svojih otkrića, sledeći neke druge vrednosti, dižu glas protiv toga, i tako postaju (angažovani) „intelektualci“, umesto da budu samo „naučnici“. Sartr je svakako bio u pravu u kritici te striktno podele rada, iako je za relevantan iskorak iz zadatih uloga potreban „još jedan napor“ ili kvalitet; inače dobijamo ono na šta ukazuje Debor u svojim *Komentarima o društvu spektakla* (1988): „... možemo videti kako iznenada, s karnevalskim veseljem, dolazi do *parodijskog kraja podele rada*; utoliko poželjnijeg što se podudara s *opštim procesom iščezavanja svake prave kompetencije*. Finansijer postaje pevač, advokat policijski doušnik, pekar nam otkriva svoje književne ukuse, glumac dolazi na vlast, a šef kuhinje filozofira o detaljima svog kulinarskog umeća kao da je reč o prekretnicama svetske istorije. Svako se može pojaviti u spektaklu da bi se javno, ili ponekad tajno, bavio nekom aktivnošću potpuno drugačijom od specijalnosti po kojoj je postao poznat... Ti slikoviti primeri govore nam i da se više ne možemo pouzdati ni u koga na osnovu posla koji obavlja.“

individui. Prema toj teoriji, ne postoji jedno Ja, već savez različitih Ja, od kojih svako, u nekoj fazi, nastoji da se nametne kao „nadmoćno Ja“. Duša koja odgovara takvom shvatanju je pluralna duša.²

„Shvatanje o pluralnoj duši veoma je važno u mom književnom radu, iako ti lekari-filozofi nažalost još nisu prevedeni u Italiji. To je teorija s kraja XIX veka, koju je kasnije potisnula ona Frojdova, ali koja je za pisce bila veoma zavodljiva. Kod Pesoe me je zapanjila upravo ta ideja o proliferaciji identiteta. Naravno, imamo i Pirandela, koji je pošao od sličnih razmišljanja: ali Pesoin pristup je bio ekstreman i dramatičan, i on zaista dolazi do mnogo radikalnijih zaključaka od pirandelovske poetike iz *Jedan, nijedan i sto hiljada*.³

„Pesoa nije postavio samo radikalno pitanje o identitetu, već i o duši, o statusu pluralne duše. Po mom mišljenju, Pirandelo je bio upućen u teorije lekara-filozofa. Za Pesou nisam tako siguran, ali verujem da je, ovako ili onako, saznao za te teorije i da je bio pod njihovim dubokim uticajem. Na drugačiji način od Pirandela, naravno. Pesoa je imao oslonac u anglosaksonskoj kulturi koju je stekao u Južnoj Africi: to je pre svega bila kultura anglosaksonskih esteta i klasicista iz devetnaestog veka, kao što je Volter Pater (Walter Pater). Po mom mišljenju, delovao je upravo na tom tragu i tako uspeo da među svojim heteronimima izmisli i ludog filozofa Antonija Mora, koga 'sreće' u psihijatrijskoj klinici u Kaškaišu, u trenutku kada je ovaj piše raspravu o povratku paganizma. Pesoa se u osnovi bori protiv ideje o katoličkoj, hrišćanskoj duši, jednoj i nedeljivoj. On želi povratak pluralne duše, kao u klasičnoj, paganskoj religiji. Teorije francuskih lekara-filozofa na Pesou ne bi uticale tako što bi ga okrenule ka psihologiji ili psihoanalizi već ka religiji. Pirandelo, uronjen u mediteransku atmosferu, na kraju je katolik, usklađen sa fašizmom i dominantnom idejom o trojstvu Boga, porodice i domovine; ali Pesoa, sa svojim pristupom, razvijenim u velikoj izolaciji, zbog posebne situacije u Portugalu, uspeva da zahvati filozofski nivo pitanja i razmišlja o pluralnosti duše kroz obnovu verovanja paganske antike. To je ona velika novost kod Pesoe.“

Pored toga, prema Antoniju Tabukiju, Frojdova teorija se nametnula kao centralna teorija i izbrisala sve druge škole ili pokušaje. Tabukijev odnos prema Frojdu u stvari je veoma polemičan. Dovoljno je pročitati priču „Frojdov san“, iz zbirke *Snovi o snovima*, da bi se to shvatilo.⁴ U „igri obrtanja“, tipičnoj za njegovu prozu⁵, on kroz san gura Frojda u samo središte paukove mreže koju predstavlja njegova teorija, u kojoj ostaje zatvoren kao u zamci.

„Frojda čitam kao velikog pripovedača“, objašnjava Tabuki. „Ali krajnje sam podrživ prema mogućnosti primene psihoanalitičkih kategorija na složenosti ljudske

² *Pereira tvrdi da...*, Paideia, Beograd, 2008, prevele Ana Srbinović i Elizabet Vasiljević, naročito str. 66–67 i 77–78 (u ovom drugom odlomku, u razgovoru sa don Antonijom, Pereira pokušava da izbegne optužbe za jeres, budući da je po hrišćanskom učenju duša jedna i nedeljiva, tako što umesto reči „duša“ koristi reč „ličnost“; nosimo u sebi najrazličitije sklonosti i porive, a prevagu, u nekoj fazi, dužoj ili kraćoj, uvek ima jedna njihova konstelacija).

³ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926; Paideia, Beograd, 2007, preveli Aleksandar Levi i Mirela Rađosavljević.

⁴ Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, 1992; A. Tabuki, *Snovi o snovima*, Clio, Beograd, 2003, prevele Ana Srbinović i Elizabet Vasiljević, priča „San doktora Zigmunda Frojda, tumača tuđih snova“ (Frojd tumara ulicama razrušenog Beča, prerušen u svoju čuvenu pacijentkinju Doru...).

⁵ „Igra obrtanja“ je i naslov Tabukijeve prve zbirke priča, *Il gioco del rovescio*, 1981; Meandar, Zagreb, 2005, prevela Tatjana Peruško.

duše. Međutim, ne može se poreći da su Frojdovi 'klinički slučajevi' veličanstvene pripovesti. To su 'priče o pričama', koje me podsećaju na postupak Henrija Džejmsa. Pacijent priča priču – svoju priču – Frojdu, a Frojd je zauzvrat prepisuje i dodaje svoja tumačenja. Ta priča o nečijoj priči postaje književni čin. Čudi me da niko do sada nije uvrstio Frojda među velike romansijere veka.“

Ako je Frojd pisac nedeljive duše, Pessoa je pisac pluralne duše, i Tabuki se na to uvek vraća u svom razmišljanju kao pisac. U knjizi *Tri poslednja dana Fernanda Pesoe*⁶ zamišlja kako Pesou, tokom agonije u bolnici Sen-Lui de Franse u Lisabonu, posećuju svi heteronimi koje je stvorio. Pored njegove samrtne postelje defiluju Alvaro de Kampuš, Alberto Kaeiro, Rikardo Reiš, Bernardo Suareš, Antonio Mora... Njihovi glasovi ponovo iskrsavaju, dok posećuju svog tvorca, da bi mu ispovedili svoje tajne, zatražili konačno oprostjenje i vijatikum za večnost. To je pozorište, u koje ulaze senke, odaju počast i nestaju iza scene. Ta slika pozorišta veoma je prikladna za tu priču. Antonio Tabuki je već koristio bolničku sobu kao slikovitu lokaciju u dva dela spojena pod naslovom *Propušteni dijalozi (I dialoghi mancati, 1988)*.⁷ Ali u *Tri poslednja dana Fernanda Pesoe* balet likova je sveden na suštinsko: vreme ističe, nema se vremena za duge tirade, za ispitivanje, čak ni za žaljenje. Senke dolaze na vrhovima prstiju, a njihove reči su sada samo mali bljeskovi u tišini smrti, tog nemog, ali centralnog lika u priči.

⁶ Antonio Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio*, 1993; Paideia, Beograd, 2003, prevela Ana Srbinović.

⁷ Antonio Tabucchi, *I dialoghi mancati: Il signor Pirandello è desiderato al telefono; Il tempo stringe*, 1988. Prvi tekst je kod nas objavljen kao *Telefonski poziv za gospodina Pirandela* (prevele Ana Srbinović i Elizabet Vasiljević), zajedno s *Tri poslednja dana Fernanda Pesoe* (Paideia, Beograd, 2003); drugi tekst, *Vreme je na izmaku*, koliko je meni poznato, nije prevedeno.

Universale Economica Feltrinelli

ANTONIO TABUCCHI
PIAZZA D'ITALIA



Prvi Tabukijev roman (1973), posvećen anarhistima iz rodne Toskane; prvo izdanje, 1975.

Ako je Pessoa, na neki način, jedan od osnovnih korena Tabukija kao pisca, on ima i sasvim drugačiju stranu, koja se, na primer, vidi u njegovom prvom romanu, *Piazza d'Italia* (1975). To su njegovi „zemaljski koreni“, o kojima govori Čezare Segre u svom prikazu tog jedinstvenog romana⁸, koji je, više nego roman, po definiciji svog autora, „narodna priča“.

„Moji pravi koreni su u detinjstvu provedenom u Toskani. Veoma sam ponosan što potičem iz regiona kao što je Toskana, prožetog sekularnom, antifašističkom, republikanskom, anarhističkom kulturom. Anarhisti su ovde imali veoma važnu ulogu u istoriji. Istorija ih je onda zaboravila, izbrisale su ih druge ideologije. Ali književnost ima obavezu da povrati zaboravljene delove istorije i to je ono što sam uradio sa *Piazza d'Italia*.

„U toj 'narodnoj priči' hteo sam da podsetim na tri generacije anarhista i garibaldijevaca, koji su mnogo doprineli istoriji Italije i Evrope. Ne zaboravljam da tu leže moji koreni, i kao čoveka i kao pisca.

„Po meni, veoma je važno dići glas, u ovom trenutku u Italiji. To je veoma delikatan trenutak, u kojem smo se neočekivano našli s neofašističkim ministrima u vladi. Ipak, smatram da je prva dužnost pisca da sledi sopstvene impulse. Moj roman *Pereira tvrdi da...* je tekst vrlo jasno angažovan na političkom nivou, do te mere da je izazvao kontroverze. Na primer, Luka Donineli (Luca Doninelli) je u *Il Giornale* napisao da je moj roman politički pamflet, u stvari, još gore, rekao je da je to izborni pamflet.⁹ Očigledno mu nije bilo po volji da neko govori loše o Franku i Salazaru, možda zato što u stvari voli Franka i Salazara. Nažalost, on danas nije jedini takav u Italiji. Za mene je bilo važno da progovorim i da se vratim na taj najmračniji period evropske istorije. Ipak, ubeđen sam da svaki pisac mora da sledi svoje impulse: ako sutra poželim da napišem knjigu o geranijumima iz svoje bašte, neću oklevati. Onda bih, posle toga, opet pisao protiv desničarskih tendencija, protiv nacionalizama, protiv rasizma, koji su ponovo počeli da se ukorenjuju u Evropi.“

15. XII 1994.

Antonio Tabucchi, *La Confédération d'âmes*, entretien réalisé par Tiziana Colusso, *La République des Lettres*, no. 8, Paris, décembre 1994, <https://xn-rpubliquedeslettres-bzb.fr/tabucchi.php>

⁸ Cesare Segre (1928–2014), italijanski filolog i književni kritičar; Koluso misli na njegov tekst sa zadnjih korica prvog izdanja, kasnije proširen u pogovor.

⁹ Luca Doninelli, „Macché letteratura, è propaganda (To nije nikakva književnost, to je propaganda)“, *Il Giornale*, 9. III 1994. Uz velika pojednostavljivanja i rečnik koji je mogao da potiče i od nekog otvorenog frankiste iz tridesetih, Donineli tvrdi kako su za Tabukija „samo 'crveni' dobri, a oni drugi loši...“ Tabuki mu je već sutradan žestoko odgovorio, prvo u jednom radijskom intervjuu, a zatim u *Corriere della Serra*, mada je u tako sirovoj i nervoznoj reakciji jednog desničarskog novinara video dobar znak, utoliko što je govorio da je „književnost i dalje važna“ (Polese Ranieri, intervju sa A. Tabukijem, „Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti“, *Corriere della Sera*, 10. III 1994).

O autoru



ANTONIO TABUCCHI

Un baule pieno di gente

Scritti su Fernando Pessoa

 UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI



Antonio Tabuki (1943–2012), pisac i profesor portugalske književnosti, autor romana s kojim se za mene, do daljeg, završava evropska književnost: *Pereira tvrdi da...* (Sostiene Pereira, 1994). U srećnom otklonu od svih književnih afektacija, skoro nečujnim glasom, koji odgovara žustrom, ali tihom romorenju Pereirinih monologa, Tabuki je uspeo da ispiše jednu od poslednjih gromoglasnih himni ljudskoj dobroti, posvećenosti i hrabrosti. (Kakva jeres za ovo naše doba!) Ta retka, dragocena blagost – ta posebna smirenost, s kojom se onda može ići dalje i dublje, tragom onoga što nam ne da mira – prožima i ostale njegove knjige. Nemam ništa protiv ako bi neko nešto slično rekao za *Rekvijem*, *Indijski nokturno* ili neke od njegovih priča. Ali kada se spomene Tabuki, ja uvek prvo pomislim na *Pereiru*.

Tabuki je prevodio Pesou na italijanski, priredio nekoliko izdanja njegovih dela i sarađivao u pripremi nekoliko monografija. Kao lik, utvara ili motiv, Pesoa se pojavljuje i u nekoliko njegovih romana i priča (*Rekvijem*, *Indijski nokturno*, *Snovi o snovima*, *Tri poslednja dana Fernanda Pesoe* i drugde). Od prvog susreta sa Pesoom, u liku njegovog heteronima Alvara de Kampuša, i poeme *Prodavnica duvana* (ili *Trafika*), o čemu ćemo nešto više saznati i u nastavku ovog izdanja, Tabuki je ostao s njim u stalnom dosluhu, a da nikada nije pisao niti pokušavao da piše kao Pesoa – osim što je, najviše zbog njega, nekoliko svojih dela napisao na portugalskom. Redak odnos u modernoj književnosti, ili možda jedinstven, budući da još nisam našao neku preteču.

Najviše zahvaljujući Ani Srbinović i Elizabet Vasiljević, Tabukija smo ovde mogli da čitamo u dobrim prevodima, u skoro celom njegovom rasponu. Ali nešto i dalje nedostaje: možda najviše njegov prvi roman, *Piazza d'Italia*, iz 1973 (1975), posvećen anarhistima iz njegove rodne Toskane (starog anarhističkog uporišta, koje se drži i dan danas) i dve zbirke eseja o Pesoi, iz kojih su preuzeti ovi tekstovi: *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa* (1990) i *L'automobile, la nostalgia e l'infinito: Su Fernando Pessoa* (1994, 2015). Nešto od toga smo ovde predstavili, nešto opet nedostaje. Nadamo se, ne zadugo.

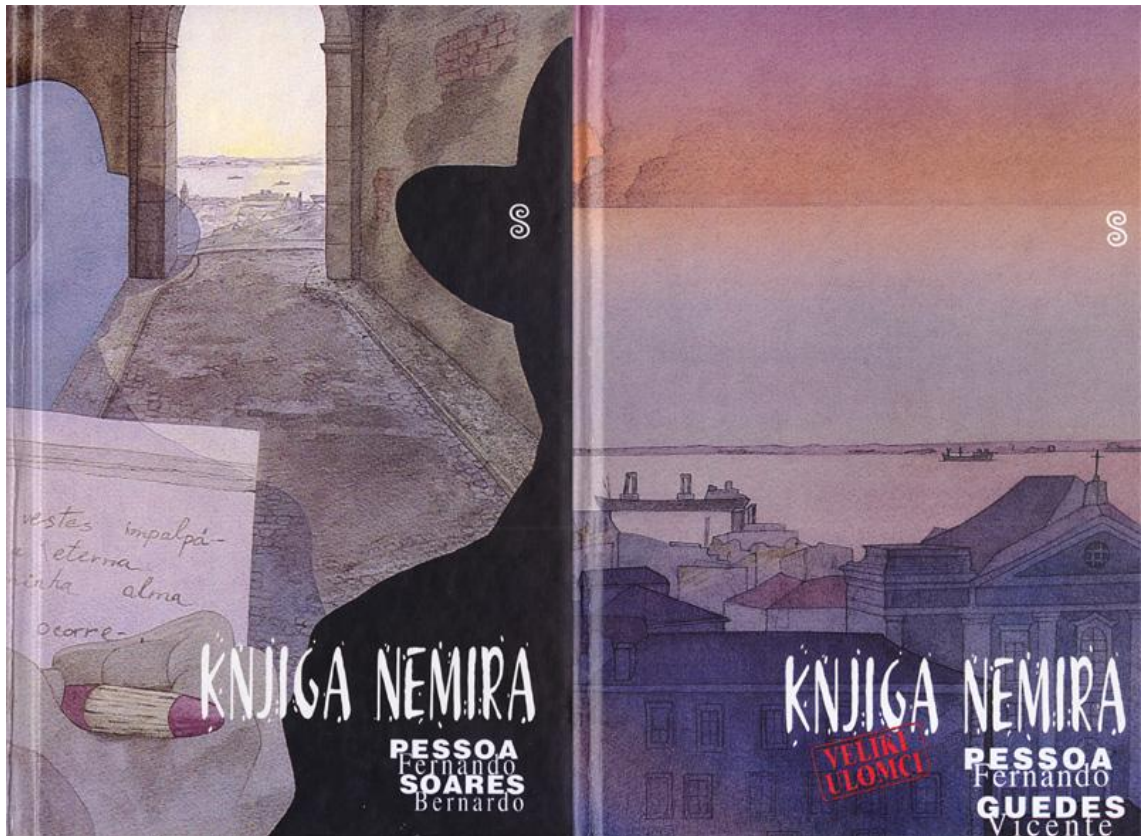
AG, 2021.

Izbor iz bibliografije Fernanda Pesoe

O PREVODIMA *KNJIGE NEMIRA*

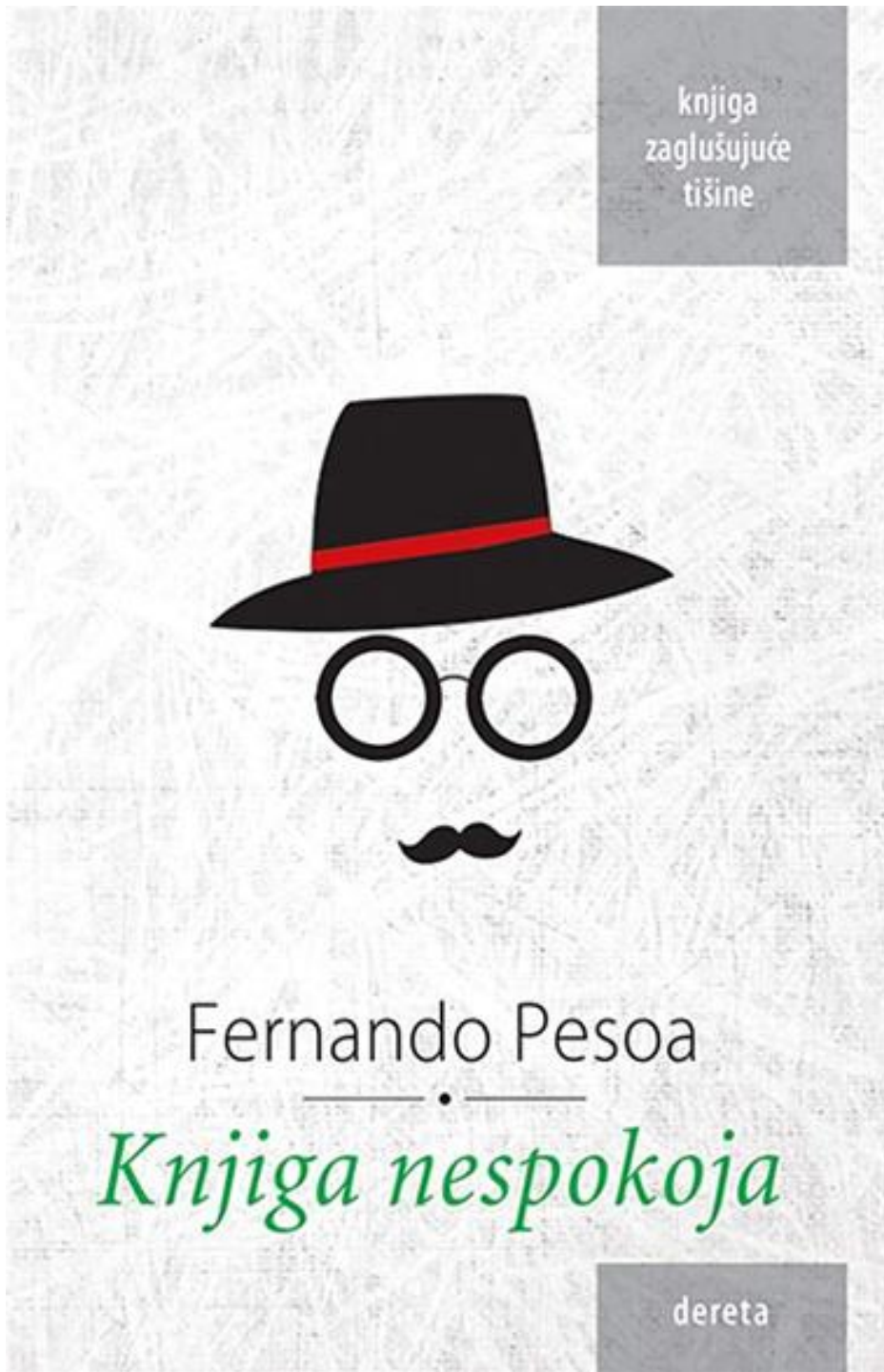
U jednoj napomeni rekao sam nešto o postojećim prevodima, ovde kod nas, ukupno dva. Oba su dobra, da nas to ne brine, ali ta izdanja se razlikuju u izboru i organizaciji beleški.

Knjiga nemira je imala dve glavne faze: ranu, od 1913. do 1929, u kojoj je Pessoa još lutao, isprobavao razne pristupe, vukao za sobom razne repove; i zrelu fazu, od 1929. do Pesoine smrti 1935, kada nastaje „prava“ *Knjiga nemira* ili „Suarešova knjiga“, kako se još naziva. Njen „autor“ je Bernardo Suareš, lisabonski čata, Pesoin najbliži heteronim; tek s njim te beleške dobijaju pravi ton i povezanost, što je onda omogućilo da se prepoznaju i najrodnije beleške iz one ranije faze.



Izdanje Konzor, Zagreb, u dva toma; prvi tom, „prava” *Knjiga nemira*, drugi tom „Veliki ulomci“ (rana faza), ilustrovana biografija, dokumenti, itd. Konzor je ovo delo objavio u nekoliko serija, uvek s različitim koricama (mada, ako se ne varam, uvek sa ilustracijama Miguela Yecoa); na slici, primerci iz serije iz 2001.

Urednici-izdavači su tome pristupali na dva načina. Jedni su tragali za duhom dela, za onom „pravom“ *Knjigom nemira*, koja dakle počinje oko 1929, s pojavom Suareša, a sve ostalo su predstavljali kao dodatni materijal. Takvo je izdanje zagrebačkog Konzora (2000), u prevodu Tatjane Tarbuk, prema izboru i organizaciji beleški Ričarda Zenita (Richard Zenith, američko-portugalski pesoista). Od toga sam pošao, jer je to dugo bio i jedini prevod. Tu vas očekuje čeon sudar s *Knjigom nemira*, od kojeg nema oporavka.



Izdanje Dereta, Beograd, 2017, jedan tom.

Drugi pristup je onaj koji donosi izdanje beogradske Derete (*Knjiga nespokoja*, 2017), u prevodu Vesne Stamenković, prema izboru i organizaciji beleški Heronima Pisara (Jerónimo Pizarro, mlađi pesoista). To izdanje je zamišljeno kao „kritičko“ ili „sveobuhvatno“, što znači da je strogo hronološko, da počinje od rane faze i ide ka onoj zreloj. To ima svoju svrhu, naročito za stručnjake i one koji žele da steknu potpuniji uvid u nastanak i strukturu nekog dela. Ali ona „prava“ *Knjiga nemira* (ili *nespokoja*) tako počinje tek od strane 247! (Od ukupno 600.) Pošto je moje iskustvo bilo drugačije, ne mogu da zamislim da se neko veže za tu knjigu zbog paroksizama kao što su „Naša gospa od tišine“ i slične tlapnje iz one rane faze, s kojima to izdanje počinje, mada i tu ima blistavih trenutaka. A opet, možda nema razloga za dalja upozorenja. Od neke tačke, čak i ako se u prvi mah zbuni ili pomisli da batali knjigu, čitalac joj se vraća, otvara je nasumice, prelistava, počinje da je čita po nekom svom redosledu. Ali možda vredi imati u vidu tu osnovnu razliku između Konzorovog (Zenitovog) i Deretinog (Pisarovog) izdanja. Prvo je sada teže dostupno, drugo je uveliko u optičaju.

POEZIJA

Opet imamo dva glavna, veća izdanja, delom podudarna, ali s različitim pristupima. Najviše toga dugujemo Jasmini Nešković (Beograd) i Mirku Tomasoviću (1938–2017, Split, Zagreb). Oni su priredili i neke kraće zbirke, ali to je onda, uz neke izuzetke, objedinjeno u sledećim izdanjima:

Fernando Pessoa, *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011, prevela i priredila Jasmina Nešković. Treba imati u vidu i kraću zbirku *Večiti kalendar: Pesme Alberta Kaejra i Rikarda Reiša*, koja, iz nekog razloga, nije u celini uključena u to veće izdanje (Paideia, 1999). To možda važi i za zbirku *Poznati stranac: Pesme Alvara de Kampuša* (Paideia, 1996, ne mešati sa većom zbirkom), što nije lako utvrditi, delom i zbog čudne prakse izdavača: nijedno od navedenih izdanja nema sadržaj!

Pessoa, *Izabrane pjesme*, Konzor, Zagreb, 1997, preveo i priredio Mirko Tomasović. Taj izbor se prvi put pojavio kao Fernando Pessoa, *Poezija*, Veselin Masleša, biblioteka Hyperion, Sarajevo, 1986, a isti ili sličan izbor postoji i kao dvojezično izdanje Matice hrvatske (Zagreb, 2007).

Manja dvojezična zbirka, za koju samo pretpostavljam da se ne podudara previše s prethodne dve, iako sada teže dostupna:

F. Pessoa, *Nije dosta otvoriti prozor: izabrane pjesme*, DHK – Hrvatski PEN centar, Zagreb, 2001, prijevod, bilješke i komentar Nikica Talan.

Još jedno izdanje, duža, homoerotska poema *Antinoj*:

F. Pessoa, *Antinoj* (*Antinous*, 1915, 1918, originalno na engleskom), Rende, Beograd, 2004, preveo Miodrag Kojadinović.

U našoj periodici i nekoliko antologija mogu se naći još neke Pesoine pesme, ali ove zbirke obuhvataju praktično sve što je kod nas prevedeno.

PROZA

F. Pessoa, *Heteronimi: izabrana proza: eseji, zapisi, manifesti, dijalozi, pisma, odlomci, nacrti*, Službeni glasnik, Beograd, 2013, priredila i prevela Nada Uzelac. Izdanje je priređeno prema izboru Richarda Zenitha (na osnovu portugalskih izvornika, naravno), jednog od najboljih Pesoinih urednika, tako da se najsnažnije preporučuje.

F. Pessoa, *Bankar anarhista*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, prevela Tatjana Manojlović.

Kod nas se u međuvremenu pojavilo još nekoliko kraćih izdanja s Pesoinom prozom, ali u koja nisam imao uvid, osim u dostupnim odlomcima. Neka od njih su književno beznačajna, kao što je Pesoin vodič za Lisabon (*Moj Lisabon*, 1925, No Rules, Beograd, 2020) – običan, neknjiževni vodič, u kojem ćete uzalud tražiti neku iskrnu poetskog genija – jedan od njegovih propalih poslovnih pokušaja. Ali fama čini svoje, tako da pretpostavljam da i to izdanje ima neku prođu. To naravno nije nikakva šteta ili podvala, budući da se isti tekst, uz sličnu napomenu o njegovom karakteru i kontekstu, pojavio na raznim jezicima, a prvi put kao englesko-portugalsko izdanje, *Lisboa: o que o turista deve ver = What the tourist should see* (Livros Horizonte, Lisboa, 1992). Nema dakle mnogo veze sa Pesoom, kao pesnikom i misliocem – kada se taj vodič pojavio, neki su se pitali da li nešto tako suvoparno može biti Pesoino delo, da bi njegovi rukopisi onda razvejali sve sumnje – ali pošto ima veze s Lisabonom, makar i nestalim (ili baš zato), to možda ima neki onirički naboj.

Pravi doprinos opet stiže iz Zagreba, od neverovatne Tatjane Tarbuk. To nije lako ni popisati, tako da se nadam da Tatjana neće zameriti ako sam nešto propustio:

Bankar anarhist (O banqueiro anarquista), Konzor, Zagreb, 2002.

Policijske i druge priče (Novelas policiárias), Konzor, Zagreb, 2002.

Davolji čas (A Hora do Diabo), Konzor, Zagreb, 2002.

Stoički odgoj (Educação do Estóico) Konzor, Zagreb, 2005.

Herostrat i potraga za besmrtnošću (Heróstrato), Konzor, Zagreb, 2007.

Proza Ricarda Reisa (Prosa de Ricardo Reis), Konzor, Zagreb, 2007.

Poetične misli (manji izbor odlomaka iz *Knjige nemira*), Šareni dućan, Koprivnica, 2012.

Veliki Portugalac ili Porijeklo priče o Vigariu; Automobilska boja, Europski glasnik, god. 6, Zagreb, 2001, str. 649–652.

Kritike, Europski glasnik, god. 15, Zagreb, 2010, str. 317–352.

BIOGRAFIJE

Nikica Talan, *Fernando Pessoa: Život*, Disput, Zagreb, 2012.

Nikica Talan, *Fernando Pessoa: Djelo*, Disput, Zagreb, 2013.

João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, I–II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950 (pionirska biografija).

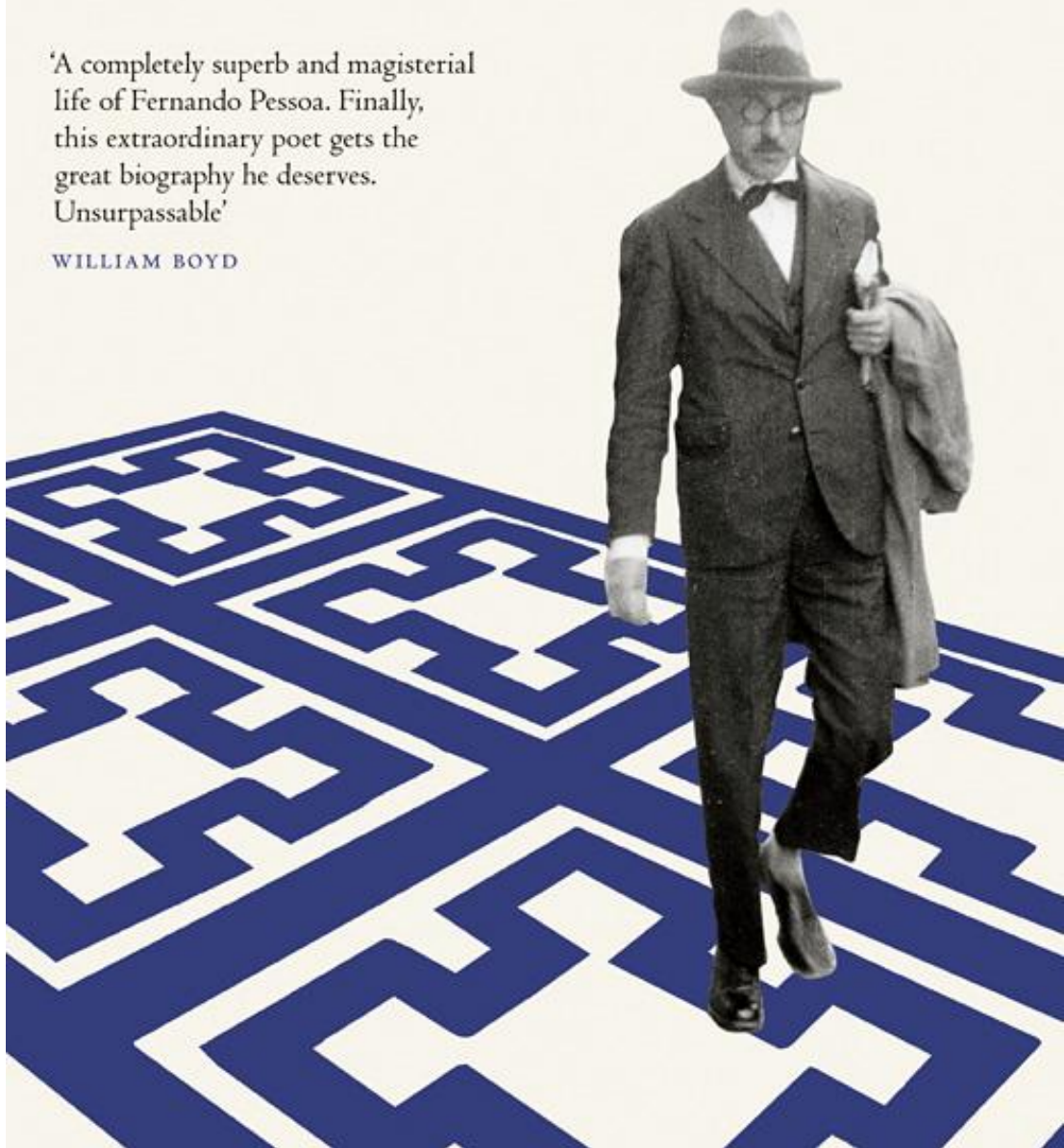
Robert Bréchon, *Étrange étranger: Une biographie de Fernando Pessoa*, Éditions Christian Bourgois, Paris, 1996.

allen lane

Richard Zenith
PESSOA
An Experimental Life

'A completely superb and magisterial
life of Fernando Pessoa. Finally,
this extraordinary poet gets the
great biography he deserves.
Unsurpassable'

WILLIAM BOYD



Glavni događaj, u ovoj rubrici, dugo unazad, biografija Ričarda Zenita, priređena u dve verzije (USA i UK), na preko hiljadu strana; sadržaj je isti, razlika je samo u naslovima i dizajnu:

Richard Zenith, *Pessoa: An Experimental Life*, Penguin Books, UK, 2021.

Richard Zenith, *Pessoa: A Biography*, Liveright, New York, 2021.

FILM

Za kraj, jedna duža preporuka za nešto sasvim kratko:

Kako je Fernando Pessoa spasio Portugal (Como Fernando Pessoa Salvou Portugal), Eugène Green, 27 min., 2018.



COMO
FERNANDO PESSOA
SALVOU PORTUGAL
um mini-filme de Eugène Green

Kratki, igrani film o jednoj od retkih urnebesnih epizoda iz Pesoinog života.

Pesoa je stalno pisao i bio veoma aktivan u portugalskim književnim krugovima, ali nikada nije ni pokušavao da živi od pisanja. Koristio je svoje znanje engleskog i radio kao prevodilac i korespondent za nekoliko trgovačkih firmi. Tako se i našao u prilici da za jednu od tih firmi smisli slogan za proizvod koji je upravo stigao iz SAD: koka-kolu (godina je 1927). To je i uradio, a slogan je bio odmah prihvaćen. Pesoa je, dakle, autor prvog portugalskog reklamnog slogana za taj proizvod. U tome je bio toliko uspешan, da je, iako nehotično, zapečatio sudbinu te kompanije u Portugalu za narednih pedeset godina.

Sve je bilo spremno za početak kampanje i distribucije – plakati, oglasi, zalihe – početkom jula 1927. krenula je i prodaja, ali već na jesen pala je zabrana. Pesoin slogan je, po mišljenju tadašnjeg ministra zdravlja (iz vlade u kojoj je budući diktator Salazar bio svemoćni ministar finansija), bio reklama za drogu, koku; opet, ako proizvod ne sadrži koku, koju najavljuje već u samom nazivu, onda je prevara, tako da je distribucija bila zabranjena i po tom osnovu, a sve zalihe uništene.

Pesoin slogan je glasio: „Primeiro estranha-se. Depois entranha-se.“ Ne morate znati portugalski da biste odmah videli da je to neka igra reči (*eStrahna – eNtrahna*). Otprilike, „Prvo će te začuditi, onda ispuniti (ili „obuzeti“, „osvojiti“, i sl.). Prvi deo slogana se odnosi na nešto čudno ili neobično; drugi na nešto što ulazi i ukorenjuje se.

Ishod je bio da je koka-kola ostala nedostupna za portugalsko tržište narednih pedeset godina, sve do 1977 (sedam godina posle smrti Salazara i tri godine posle pada diktature). U portugalskom svetu, mogla je da se pazari samo u kolonijama, u Mozambiku i Angoli.

Film se naravno ne bavi svim tim aspektima ove anegdote, iako nas upućuje na širu sliku. Ali u svojim nepunih pola sata ispreda posebnu čaroliju, sačinjenu od sasvim običnih i nekih neobičnih detalja iz Pesoinog života: njegovog rutinskog posla, njegove sobe, njegovih heteronima, njegove poezije i naravno, Lisabona, s njegovim nestvarnim ambijentom i svetlom. Tu su i strogi, neumoljivi autoriteti i jedan jezuitski egzorcista, u sceni isterivanja đavola koja se može smatrati antologijskom. U osnovi, mali igrokaz, sa odličnim akterima, od kojih su barem dvojica takvi da je bolje da Dejvid Linč nikada ne sazna za njih, jer bi onda poželeo da sve svoje filmove snimi opet...

Više o filmu: <https://mubi.com/films/how-fernando-pessoa-saved-portugal>

Intervju sa autorom, koji objašnjava još neke aspekte specifično portugalskog konteksta:

<https://mubi.com/notebook/posts/waiting-for-the-hidden-one-eugene-green-discusses-how-fernando-pessoa-saved-portugal>

Do zaključenja ovog izdanja (april 2022), film nije mogao da se slobodno pogleda, osim preko dva kanala na koje smo ga ubacili bez odobrenja. Trebalo bi da je još tamo:

<https://www.youtube.com/watch?v=gY8Joj0t-Ao>

ili <https://bit.ly/Pessoa-Coca-Louca>
<https://vimeo.com/333159657>

AG, 2021.

„Da bismo objasnili Pesou i možda neutralisali nemir koji nam prenosi, govorimo o njegovim previranjima i traumama, emocionalnom nedostatku, Edipovom kompleksu, potisnutoj homoseksualnosti. Možda je sve to prisutno, a možda ništa od toga: ali nije stvar u tome i nije važno. Ono što je bitno, kako nam je sam rekao, jeste da je književnost, kao i svaka umetnost, PRIZNANJE DA ŽIVOT NIJE DOVOLJAN...“ (Antonio Tabuki, 1990)

„Ali govorim o Vremenu, o problemu koji je kod Pesoe, štaviše, dvostruk; zbog fenomena drugosti, pitanje par excellence dvadesetog veka u njegovom delu poprima paradoksalni oblik potrage za SADAŠNJIM vremenom ili čak za budućim vremenom. Ono što je za Pesou karakteristično jeste nostalgija na kvadrat, nostalgija preko posredničkih likova, nostalgija na hipotetičkom planu. To nije nostalgija za onim što smo imali, već za onim što smo mogli imati – ono što sam nazvao NOSTALGIJOM ZA MOGUĆIM.“ (Tabuki, 1998)




GARGOJLO PREDSTAVLJA

ANTONIO TABUKI

ŠKRINJA PUNA LJUDI

ANARHIJA/ BLOK 45



Antonio Tabuki
ŠKRINJA PUNA LJUDI
Eseji o Fernandu Pesoi

Štampano izdanje anarhije/ blok45, edicija *Gargojlo predstavlja*, 2022.
<https://anarhija-blok45.net>

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Antonio Tabucchi
Škrinja puna ljudi
Eseji o Fernandu Pesoi
1990-1994.

Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano, 1990;
La nostalgie, l'automobile et l'infini: Lectures de Pessoa (1994), Editions du Seuil, Paris, 1998.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, edicija *Gargojlo predstavlja*, 2022, <https://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net