

*Айел Маџице срѣске*

**ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:**

*Маџија Бећковић, Дејан Медаковић, Вјачеслав Куџиријанов, Дејан Алексић, Гојко Челебић, Нена Смиљанић-Дурлевић, Драго Тешевић, Нада Душанић, Андрија Радуловић, Бранислав Зубовић* **ОГЛЕДИ:**

*Марија Миџровић, Предраг Пеџровић, Јован Делић* **СВЕДОЧАНСТВА:** *Иван Неџриџорац, Елен Сиксу, Јовица Аћин, Милица Николић, Никша Сџићчевић, Миливој Ненин, Вјачеслав Куџиријанов, Никола Вујчић* **КРИТИКА:** *Младен Весковић, Иван Неџриџорац, Ален Беџић, Славица Гароња-Радованац, Јелка Ређеј, Соња Веселиновић, Дејан Милуџиновић, Зоран Пауновић, Драгољуб Перић, Нина Ивановић, Миодраг Јовановић*



Министарство културе Републике Србије  
и Покрајински секретаријат за образовање и културу  
омогућили су редовно објављивање  
*Летописа Мајице српске.*

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

## *Уредници*

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Ђорђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Ђирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавец (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991), Славко Гордић (1992—2004)

## *Уредништво*

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

## *Секретар Уредништва*

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

## *Лектор*

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

## *Коректор*

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

## *Технички уредник*

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

*Летопис Матице српске* излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

E-mail: [letopis@maticasrpska.org.yu](mailto:letopis@maticasrpska.org.yu)  
Интернет адреса: [www.maticasrpska.org.yu](http://www.maticasrpska.org.yu)

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 183

Април 2007

Књ. 479, св. 4

## САДРЖАЈ

<i>Ајел Мајнице српске</i> . . . . .	499
Матија Бећковић, <i>Станица за отикуј вучјих кожа</i> . . . . .	501
Дејан Медаковић, <i>Повраћајак рајника</i> . . . . .	507
Вјачеслав Купријанов, <i>О користи чийања</i> . . . . .	511
Дејан Алексић, <i>Три њеме</i> . . . . .	516
Гојко Челебић, <i>Тихи дах</i> . . . . .	519
Нена Смиљанић-Дурлевић, <i>Звекир</i> . . . . .	524
Драго Тешевић, <i>Три њосвеште</i> . . . . .	528
Нада Душанић, <i>Прича без речи</i> . . . . .	531
Андрија Радуловић, <i>Свебиље</i> . . . . .	541
Бранислав Зубовић, <i>Липа</i> . . . . .	543

## ОГЛЕДИ

Марија Митровић, <i>„Поћох у Италију, да изменим душу и тело”</i> . . . . .	546
Предраг Петровић, <i>Где су гробови старих романа?</i> . . . . .	557
Јован Делић, <i>Апокалиптично виђење историје</i> . . . . .	587

## СВЕДОЧАНСТВА

Иван Негришорац, <i>Парусија за Мајцију Бећковића</i> . . . . .	617
Елен Сиксу, <i>Кафка, моја мајка и леџинари</i> . . . . .	633
Јовица Аћин, <i>Помисли уз Кафкине црџеже</i> . . . . .	640
Милица Николић, <i>Два живојта једне књиџе</i> . . . . .	643
Никша Стипчевић, <i>Међу сликама</i> . . . . .	648
Миливој Ненин, <i>Прејиска Станислава Винавера и Милана Токина</i> . . . . .	656
Никола Вујчић, <i>Надам се бољем</i> (Разговор са Вјачеславом Купријановим) . . . . .	666

## КРИТИКА

Младен Весковић, <i>Лекар који се претворио у сопствену болест</i> (Светислав Басара, <i>Усон и њад Паркинсонове болести</i> ) . . . . .	679
Иван Негришорац, <i>Искушења мистификације</i> (Светислав Басара, <i>Усон и њад Паркинсонове болести</i> ) . . . . .	682
Ален Бешић, <i>Бревијар страхова</i> (Ана Ристовић, <i>Око нуле</i> ) . . . . .	695
Славица Гароња-Радованац, <i>Приче о књизи и књижевности или поетика мистификације</i> (Рајко Лукач, <i>Самрџни загрљај</i> ) . . . . .	699
Јелка Ређеп, <i>Особен пристој средњовековним шемама</i> (Ђорђе Сп. Радојичић, <i>Културно благо. Да ли знаће</i> ) . . . . .	706
Соња Веселиновић, <i>Расџко — дефиниција која стално узмиче</i> (Бојан Јовић, <i>Поетика Расџка Пејровића: структура; контекст</i> ) . . . . .	707
Дејан Милутиновић, <i>На изворима српске научне фантастике</i> (Бојан Јовић, <i>Рађање жанра — почеци српске научнофантастичне књижевности</i> ) . . . . .	711
Зоран Пауновић, <i>Прва књига, њедесети џуш</i> (Педесето коло едиције „Прва књига” Матице српске) . . . . .	713
Драгољуб Перић, <i>Од митологије преко историје и предања до поезије и наџраџ</i> (Бошко Сувајџић, <i>Јунаци и маске</i> ) . . . . .	718
Нина Ивановић, <i>Мрачна чајанка душе</i> (Ијан Маџуан, <i>Субоџа</i> ) . . . . .	725
Миодраг Јовановић, <i>Велики сликар 17. века</i> (Драгиша Милосављевић, <i>Зоџраф Андрија Раичевић</i> ) . . . . .	730
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Леџојиса</i> . . . . .	733

## ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • АПРИЛ 2007



## АПЕЛ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Матица српска је прво књижевно, научно и културно друштво у Срба. Основана је у Пешти 1826, а њено седиште је у Новом Саду од 1864.

Матица српска је укупну делатност у својој дугој историји увек усмеравала на просвећеност и напредак свог народа, на прожимање с научним и уметничким дOMETИМА других народа. Тако чини и данас.

Матица српска изражава велику забринутост за судбину Срба на Косову и Метохији и за целовитост Србије.

Матица српска апелује на установе са којима сарађује, у иностранству и у Србији, да заједно указујемо на непобитну чињеницу да је Косово и Метохија темељно место српске културе и уметности.

Матица српска апелује на све људе добре воље да саопштавају истину о уништавању и угрожавању најстаријих српских цркава и манастира на Косову и Метохији.

Матица српска позива све своје чланове и пријатеље да непрекидно објашњавају да је Косово и Метохија део Србије и да су Албанцима на Косову и Метохији загарантована права по највишим међународним стандардима, често и изнад тих стандарда.

Матица српска свесрдно подржава представнике Србије који у међународним форумима и преговорима бране име, част и целовитост своје државе.\*

---

\* Овај апел је усвојио Управни одбор Матице српске 12. марта 2007. године. Апел је упућен научним, културним и сродним установама у Србији и у свету.





МАТИЈА БЕЋКОВИЋ

## СТАНИЦА ЗА ОТКУП ВУЧЈИХ КОЖА

*Као што је и обећано  
Првим указом нове власти  
У Колашину је свечано положен  
Камен темељац  
Станице за откуп вучјих кожа*

*Био је то страни пројект  
Поверен домаћим извођачима  
Гигант кожарске индустрије  
Капацитетна хиљаду кожа дневно  
Који ће преородити овај убоги крај  
И зауставити одлив мозга*

*На главни прг  
Најпрве присиђоше цистерне  
С хемикалијама за бело шављење  
За њима дошуте конвоји шлејера  
И крену истовар увозне грађе  
Кривих сечива, стаклене вуне, ситастих  
решетка*

*Глајких штица од миришљаве боровине  
За облагање каменних зидова  
Да кожа не повуче влагу  
Него да се врућа разайне и најезе  
Јер ако се смота у ролне  
Лако се гужва а тешко исправља*

*У овом бисеру модерне архитектуре  
Своју традиционалне технике  
И модерне технологије*

Предвиђене су засебне просторије  
За цео процес и све фазе  
Од грубог драња до најфиније обраде  
Од одељења за сијање длаке  
До одсека за прешење реја  
И бироа за модне креаторе  
Обучене искључиво за моделе  
Од коже домаћег вука

Да се не губи време  
И расија новац  
До завршетка новог здања  
Управа станице за ојкуј вуцјих кожа  
Привремено је смештена  
У бившу команду месиа  
А касарна с гаражама  
И низом помоћних зграда  
Претворена је у магацине  
За прихвати и нужни смештај робе  
Одвајање сувих од сирових кожа  
Сортирање и класирање  
За што брже експедовање  
На слободна светска тржишта

У знак добре воље  
Прекида са процлошћу  
Заједничке будућности  
Нарасле свесћи  
О ујућености једних на друге  
И бесмислености даљих сукоба  
Одмах на изласку из града  
На оближњим ливадама и зараванцима  
Изабран је осунчан пројланак  
За Вучје гробље  
На којем ће се посмртни остаци  
Одраних вукова  
Достојно сахрањиваћи  
И тако прекинути с праксом  
Да им се узме кожа  
А гроба да им се не зна

Комплетан пројект  
С цртежима и плановима  
Урамљен и укоричен  
Стављен је под стакла

И на великим њаноима  
Изложен уз градилиште  
Да би се грађани уверили  
Да ништа неће бити исто  
Чим се укроји међу њланинске зребене  
И њустии у њоџон  
Стѡаница за оѡкуѡ вучѡих кожа

Разлѡдајући нацртѡ  
И читѡјући легенде исѡод макѡта  
Људи се нису могли начудиѡи  
Како раније нико није доѡао  
На ову логичну мисао  
Кад се одувек зна  
Колико је вучѡа кожа  
Цѡњена у свеѡу  
Да јој се длака не мења  
Задах не осѡћа  
Има најмање масноће  
И највећи сѡеѡен искориѡћења

Оно ѡѡо ѡреосѡане од ѡросѡирки  
Посѡава и ѡресвлака  
Бунди, ѡубара, ѡрслука  
Краѡни, рукавица  
Камаѡни и обоѡака  
Зѡодно је за сувенире  
Науѡнице, ѡривеске, новчанике  
Пресвлачење дуѡмади  
Вучѡи конац  
Чѡѡке и чѡѡкице  
А окрајци и сѡризице  
За ѡодмеѡаче и оѡираче  
Тако да се ни длачица  
Не ѡѡеѡује и не баца

Није чудо ѡѡо су за изложени ѡлан  
Посебно инѡтересовање ѡказали вукови  
И у ѡрви сумрак  
Колекѡивно ѡсеѡили изложбу  
Обиѡли градилиште  
Просѡудирали улазе и излазе  
Проценили ѡрисѡелу грађу  
И уѡисали у књѡгу уѡисака

Да се не би код куће бринули  
Што су се толико задржали у граду  
И зора их зашћинила по кафанама  
У жељи да све детаљно размотре  
Исход сћакла су повадили  
Сваки лисћинћ  
И пажљиво уролали  
Да све лакше однесу у планину  
И на миру проуче  
Како би евенчуалне примедбе  
Доставили у прописаном року  
А планове враћили  
Тамо одакле су и узети.

Акциони план је постављен реално  
Посебно за вукове  
Посебно за вучице и вучад  
Предлажући селективан приступ  
И редослед по годишћима  
Да се сћане украј  
Ликвидацијама по виђењу  
Не водећи рачуна о проирашћјају  
И чувању вучјег фонда

Сћрашћови под земљом су били гошћови  
Бешћон је расћао према небу  
А графичони прецизно показивали  
Како ће се из дана у дан  
Повећаваши улов  
И ошћкуи вучјих кожа

Па и поред објективних околносћи  
Које је немоћуће игнорисаши  
Све шћеже се мирило с чињеницом  
Да за толике године  
Није уловљен ни један једини вук  
Небу под облаке  
Усћрављала се бешћонска дика  
Само није било ниједне вучје коже  
Најновији изуми кланичке индустрије  
Чекали су мушћтерије  
Док су муве корисћиле прилику  
И зашћувавале празне ченгеле  
Од нерћјајућег челика

Ловачко удружење издаде проглас  
Айелујући на вучју савесї  
Ойомињући их да шаквим йонащањем  
Хшели не хшели  
Чињењем и нечињењем  
Доводе у йишање  
Цео ейохални йоухваї  
Који не може осујеїшиїи нико  
Па ни они  
Али је за њих боље  
Да йред будућим нарашїајима  
Не йреузимају шолику одговорносї

Друшїво за зашїиїу живоїиња  
Оде и корак даље  
Преїећи вуковима да се не брукају  
Него да се добровољно йредају  
Како би се избегло насиље  
Које неће ником донейи добра  
Него је најбезболније  
Да се йредају као људи  
А йосле можу да се жале  
Ако су им кршена вучја йрава

Кад вуци осїадоше уйорни  
И глуви на све айеле  
Проїушїајући и йоследњу йрилику  
На хиїно сазваном сасїанку  
На највишем врху  
Помињано је ванредно сїање  
И сїављање ван закона  
Али кад су се смириле сїрасїи  
Учињен је йосебан найор  
Да се не йада у ваїру  
И доносе исхиїрене одлуке  
Већ да се мирне главе  
Посїуїи йо науку  
Да је освейа јело  
Које је најслађе  
Када се једе хладно

Није било разлога за журбу  
И онако су йробијени сви рокови  
За шолики йресїуї  
Било је мало да их йобију

Зашто је усвојен предлог  
Да их више не јуре по врлећима  
Где је вук — вук  
Него да их домаме у град  
Где је вук нико и ништа  
А у град га може наћи само глад

У намери да их оставе без ништа  
И по море глађу  
Усвојен је дужорочан план  
Да зеца и лисицу  
Јежа и веверицу  
Дивокозу и дивљу свињу  
Приморају да наусте планину  
Зашим покољу и шуто и рогашо  
Испраже магарад и коње  
И на крају нађају вукове  
Да лове рибу  
Беру јагоде и печурке  
Кује јаја и зобљу пице  
А кад све огуле и обрше  
Немају куд  
Сем у варош  
Да насрћу на кокошиње  
И обијају графике  
Па кад сјадну на сенф и виршле  
Да их жене помлаће  
Мешлама и оклађама

Станица за ошкун вучјих кожа  
Доживе судбину највећих људских прећућа  
Од свега остаде само разбацано камење  
И зидине под ведрим небом  
Диносаурус међу рушевинама  
Као последњи остатак смисла  
На смељичицу историје  
Који се прећварао час у огледало  
Час у сојствени синоменик  
Зарастао у ширажје  
Где су одржаване вучје свадбе  
А недавно  
И први светски конгрес гуштерица

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

## ПОВРАТАК РАТНИКА

Неко ми је на вратима звонио дуго и нестрпљиво. Неволно сам отишао да их отворим незнаном госту. Мислио сам да ме опет зову на неки збор и важно стамбено питање. Било је то време сталног договарања и поучавања грађана, присиљених да укочено седе на дугим и заморним састанцима, покушавајући да одгонетну нови језик бучних говорника.

Отворивши врата, био сам изненађен, преда мном је стајала снажна жена у партизанској униформи и са немачким шмајсером преко рамена. Тргуно сам се изненађен. „Ви тражите некога?“, упитао сам опрезно. „Тражим вас“, одговорила је жена неким дубоким, промуклим гласом, додајући: „Зар ме не препознајеш?“ Сада већ прибран, боље сам погледао незнанку. Најпре сам уочио њено пегаво лице, а онда чуперак риђе косе који је вирио испод искривљене титовке. У трену ми је синило: та снажна жена је Маја, са истог спрата куће у Загребу, јединица др Бармапера, кога сам 1941. наговорио да се, заједно са породицом, пријави за одлазак у Босну ради сузбијања пегавца. Био је то једини начин да као Јевреји спасу живот.

„Маја!, то си ти“, узвикнуо сам узбуђено. „Ја сам“, рекла је сад већ тише, а глас јој је изгубио ранију опорост. „Уђи и раскомоти се, изненадила си ме, ни сањао нисам твоју посету. Како си ме уопште нашла? Забога, од 1941. нисмо се ни видели, ни чули. Памтим твој одлазак, одмах после вас и ми смо утекли у Београд, где смо провели окупацију. Остали смо живи. А ти и твоји, како сте прегрмели овај луди рат, који још увек није завршен? Немци се споро повлаче у Срему, а рат траје“, изустио сам бујицу речи у једном даху, док је гошћа улазила у стан и смештала се у фотелју.

„Много питаш”, рекла је Маја. „Били смо сви у партизанима за све време од 1941. и једино је страдала мамина сестра, убили је усташе у Тузли. Закаснила је да побегне у шуму. Али, боље ми причај о себи. Често сам у шуми мислила хоћемо ли се икада видети? Растали смо се када је наш свет још био цео, скоро нетакнут. Наишао је слом, преко ноћи постало је главно да спасемо живе главе.”

„Знам то осећање потпуне немоћи, непрестано питаш себе шта се то догађа у општем лудилу. Преко ноћи стављен си ван закона, постајеш „Vogelfrei”, а започињеш да бедно животиариш, све на неку вересију. Извини, ја се распричао, а ти си вероватно гладна, или уморна. Ваљда ћу нешто наћи за јело, сâм сам у стану, моји су скокнули на село због бомбардовања наших савезника. И то смо доживели да нас убијају наши савезници. Остао сам и радим у Музеју, чувам старине, а оне мене чувају, ваљда и Музеј неће бомбардовати као војни објект.”

Заћутали смо, као да смо зажелели да се мало одморимо од бујица својих речи. Помислио сам, ко ће се од нас двоје први прибрати и успоставити потребну равнотежу између једног ратника и човека који је у Музеју чувао старине?

Маја је прва покушала да међу нама успостави мост, да ми се приближи и изглади све што нас је у животу грубо раздвојило. Као да је хтела да нас врати у неке давно прошле, а потпуно безазлене дане. Питала ме је: „Сећаш се?” „Свега се сећам, као да је јуче било.” Схватио сам у трену да она и не жели брзо обнављање давних успомена, накнадно разнежавање, као да је могуће разбуђивање наших насилно угашених емоција. Осетио сам да не смем пристати да се покорим једној новој фикцији, тражењу новог смисла, у тренутку када смо већ одавно постали свесни да стојимо над рушевинама бившег друштва у чији васкрс обоје не верујемо.

„Сећаш ли се?”, поновила је питање, очекујући да нисам изневерио њена очекивања и да међу нама није до краја раскинута наша, давно успостављена веза. Ћутао сам. Без речи, у потпуној тишини. Тада је Маја почела да милује моју руку. Од њене храпаве, грубе коже и челичнохладних прстију, осетио сам језу.

Тај неочекивани излив нежности није се сложио са стварношћу која је немилосрдно изменила и оштетила наше емоције. Као из бусије, одједном су искочиле дуге године њиховог гушења, раздирања, савлађивања, похара, којима су већ овладале друге силе. Као да се браним од Мајиних миловања, нисам узвратио, чекајући да престане. Опет смо дуго ћутали. Наставило се и њено пребирање по успоменама, тражење тре-



нутка када су покидане нити нашег живота. Скоро одсутним гласом, као дозивање из даљине, изненада је запитала: „Могу ли се код тебе окупати? Имам неодољиву потребу да се већ једном поштено испружим у кади.” Одговорио сам услужно. „Не брини, припремићу ти купање.”

Без оклевања Маја је збацила са себе одећу и закорачила у каду. Са нескривеним задовољством, рекла је кратко: „Не можеш ни да замислиш какво је уживање купање у кади, прво после неколико година умивања у леденим потоцима.” Као укопан остао сам у купатилу загладан у снажно тело ове зреле жене. Покушао сам да замислим сва збивања нашег sazревања, све што је коначно обликовало њено чврсто тело. Нисам је ни питао шта је све преживљавала у борбама које су трајале четири године. Седећи на рубу каде једино сам рекао: „Била си борац, или су те одредили за санитет?” Одговорила је: „Све сам била, најпре у санитету, а после су ме отерали по казни у батаљон, за борца.” „Зашто по казни?”, наставио сам са испитивањем. „Све је скривио неки болничар, дивљи брђанин, који ми је досађивао од првог дана. Желео је да ме има. Попустила сам и тако је почело. Откривени смо брзо, па смо обоје кажњени — тада су строго кажњавали сваку је.....у.”

У њеном казивању било је нешто опорно и грубо. Мирноћа којом је причала о својим мукама и понижењима звучала је застрашујуће, као рана која не може да зацели. Опет сам заћутао ослушкујући како у мени коначно нестаје лик несташне и размажене девојчице из 1941. године. Шта рат све чини од човека! Помислио сам у трену. Можда је Маја све те мисли на исти начин схватила као ја. Наставило се моје удаљавање. Сигурно је наслутила како се гаси моја жеља да и даље слушам њене ратне приче и на тај начин се браним од ужаса које је рат сручио на ову незаштићену породицу, натеравши је да се у босанским шумама грчевито бори за голи живот. Покушала је опет да ме врати у наш разорени свет. Поновила је исто питање: „Сећаш ли се?”, на које нисам желео да одговорим. И чему? „Немаш више ни речи да ми кажеш? Ћутиш врло речито”, рекла је заталасавши срдито воду у кади. За то време ја немо, скоро одсутно зурим у наго тело ове снажне жене, покушавајући да схватим њену потребу за слободом и бекством од свих стега и туђих наређења, дугих маршева, пуцњаве, свега што јој је наметала нова стварност. Схватио сам њену голему жеђ да се, лежећи опуштено у мојој кади, бар за тренутак врати у њен, давно изгубљени свет.

Подсетила ме је на борбом измучену Амазонку.

Не упоређујући наша страдања додајем и моје ратне муке. Нисам био борац у шуми, нисам се повлачио пред немачким

патролама, у једном окупираном граду, ја сам седео у Музеју, чувајући вредне старине и ископине. Побеђивао сам свакодневно големи страх од смрти, уверен да и то измицање пред опаком судбином представља неку победу и јунаштво посебне врсте.

Мајино: сећаш ли се? Зауоставило је сваку жељу да је споделим са њеним очекивањима. Открио сам да смо ми на разне начине и неједнаким путевима, одлутали у своју неизвесност. Ипак, заједнички смо бранили своје угрожено право на живот. После свега, као да се не миримо са сазнањем да је узалудно свако бољеживо дозивање давно одболоване прошлости.

Посматрајући Мају и њено радосно брчкање у топлој води, сетио сам се неке ко зна када и од кога изречене мисли: „Људи! Схватите већ једном да у животу нема реприза, постоје само премијере.” Разумео сам одједном да је и мој сусрет са Мајом узалудна и неуспела реприза наше младости. Као да је одједном постало јасно да смо се обрели у неким тако различитим световима који захтевају и нову припрему за даљи опстанак.

„Додај ми пешкир и осуши ми леђа,” рекла је заповеднички излазећи из каде. Послушао сам је, уверен да је њен позив изгубио интимност и присност. Дошли смо до краја, помислио сам са неким олакшањем. Испраћајући Мају чуо сам на растанку још једном поновљено питање: „Сећаш ли се?”

Очекивао сам да ће ме оно прогонити у будућности, као нека изгубљена драгоценост. Не памтим ни час, ни време када је оно ишчилело из моје свести. Избледело је као да се ништа није догодило.

Уместо да сада на растанку нешто кажем, хладно сам рекао: „Не заборави да понесеш свој шмајсер, желео бих да ти никада не затреба. Јави се ако можеш.”

Отишла је, смејући се гласно. Није се јавила а ја нисам о њој чуо ни реч. У једном случајном часу, вратила се у мој живот. У њега је некада ушла корацима девојчице, а сада се вратила као огрубели и очеличени ратник.

Ако ипак успем да поновим питање: „Сећаш ли се?”, још сам сигурнији да је узалудно свако дозивање давно одболоване прошлости. У шуми, на исти начин, као у Музеју појављивала се изгубљена и наша исцелитељска снага.

Страх од живота спојио нас је и овако трајно удаљене.

26—30. новембар 2006

ВЈАЧЕСЛАВ КУПРИЈАНОВ

## О КОРИСТИ ЧИТАЊА

### ОБЛАЦИ

*Наоблачено небо подсећа ме на  
огромну географску карту  
где су облаци коино  
а небеско лавейнило лавейнило мора*

*коино насељавају неизнајни народи  
који између себе разговарају  
помоћу кише и снега  
при томе кад је снег владају мирни односи  
а кад је киша као да је рај  
гром и муња то потврђују*

*дуготрајни црни облаци одговарају империји  
лакши најјасни облаци су тријумф  
демократије  
ситни облаци — парада суверенитета  
чисто небо — јојаси следеће Атлантиде*

*замислите само како се брзо  
мења то под њиховим ногама  
та то је масовно пресељавање народа  
испуњено непрекидном поделом света  
и дељењем сфера утицаја*

*наше балоне и авионе  
они дочекују као неизнајне  
летеће објекте  
на чудан начин не обраћајући  
на њих никакву пажњу*

они не наслућују  
да доле испод њих  
постоји стварна географија  
са својом политичком историјом  
једноставно дању су заслепљени сунцем  
а ноћу чини им се  
да су звезде изнад и испод њих

у сваком случају  
њихово постојање још није доказано  
наше постојање  
не угрожава их  
и зашто каикад још пада киша  
и снег понекад завеје наше пуне

## НАРУЧЕНА УМЕТНОСТ

Због чега је тако мало слика  
Сличних Рјеиновој —  
Иван Грозни убија свог сина?  
Зар више нико није убијен?  
А Кенеди, а генерал Рохлин,  
О убиствима нижих чиновца да и не говоримо.  
Само слушај о нарученим убиствима.  
А зашто одмах не наруче и слику?  
Па и сликару није баш свеједно да их изради  
Иако је то његов хлеб.  
И за сликаре ово није баш најбоље време.  
Зар је све у конкуренцији телевизије  
Која ипак увек  
Помало касни...

## О КОРИСТИ ЧИТАЊА

Што више читам о науцима  
што их се мање знам.  
Пре сам мање читао  
и знао сам се и саме појаве наука.  
Сада знам, нису сви они отровни.  
Али ипак прија  
што их на путу баш често не срећем.



За оне који не знају како они изгледају  
своје верзије са месџа догађања  
преносе локалне и централне телевизијске  
станице  
(неки мисле да је то уметност)  
за оне који о њима знају по чувењу  
радио преноси рзање њихових коња,  
шкрипу зајрежних шаљиџа и пресак кола  
(неки мисле да је то музика).  
Становницићу прейоручују да ноћу не гасе  
свејло,  
а дању да не излазе из мейроа.  
Добровољцима ијак нико не забрањује да се  
прикључе расујим хордама  
у њиховом новом походу у Сибир,  
али ујозоравају  
да одређени номадски народи  
могу пружити одређени ошор Хунима  
у њиховом несавладивом враћању на Исток,  
будући да су се већ више пуца у историји  
суйројставили њиховом крећању на Запад.

## НАЦРТ НАРЕДБЕ

Сви зајвори са својим зајвореницима  
смајраће се владиним  
установама  
које имају право формулисања  
закона а исто тако и  
неизостајно сировођење  
њих закона у живој  
како ван зајвора  
тако и у њима

Све психијатријске болнице  
добивају стипендије научних институција  
за обраду несвакидашњих  
нестандардних пристоја  
у решавању оштенародних  
и оштедржавних задајака  
како ван болница  
тако и у њима

*Као и зајвори шако и  
йсихијајријске болнице  
йрелазе у йосебне одвојене службе  
и йосјају акционарска друшйва  
са оґраниченом одґоворношћу  
и неограниченим йравима  
како ван йих усйанова  
шако и у њима*

*Уйравни орґани  
йрелазе у надлежностй  
ґоре наведених и издвојених усйанова  
обезбеђујући наведенима  
сиґурностй уйрављања  
државом и њеним држављанима  
како ван йих усйанова  
шако и у њима*

*Акйивне владине  
и државне усйанове  
осйаће шакве у йрелазном йериоду  
и обезбедиће равномеран йрелаз власйи  
у ґоре наведеним и издвојеним усйановама  
како у нащој држави  
шако и ван ње*

Превео с руског  
*Никола Вујчић*

ДЕЈАН АЛЕКСИЋ

## ТРИ ПЕСМЕ

### ДОМ

*Рецимо, светиљка једна, сред града  
У чијем имену вокали буде се  
На језику који нећеш зайти својим...  
На земаљску срећу, земаљске удесе  
Равнодушна светлости прохладно јада,  
Као да свети догорева оним што постоји*

*Тек мимо светића, мимо сваке збиље.  
Мали сквер, усидрен одјецима дана,  
Минулог већ у тврде глади случаја и реда.  
О томе говорим ти: већ је савладана  
Лекција из потраге за правим окриљем,  
И ова електрична луча, верна и бледа,*

*Може бити на ма којем меридијану.  
Рецимо то овако: живој се о навике вешта,  
Смелије но што би поднели закони клајна.  
Исти је то вештар, о промрзло грање чешан,  
И исти линија непрајања на длану,  
Мада је најлавина сумње знајна,*

*И разум соре одразе има у том муљу.  
Али о светиљци реч је; мускули мешафоре  
Радије би да грле изван грча симбола.  
Стога мисли, насукане на чеоне боре,  
Налик том мушном светлосном жуљу,  
Окренуће су себи, на шта пола*



Између guten Abend и добро вече.  
Или је то само аура немости, айотигоза  
Нагона да се ћути пред околном шамом.  
О томе говорим ти: језик је поза  
У којој дух бескућништва је сичен.  
И у лушању, речима похабаном,

Видиш из соистивеног мрака, густог попути шеста,  
Да светиљка једна бесано ти под кожом жмури;  
То ум са праичејком говора се среће,  
Као командом home на шасашури,  
И рекавши: дом — призиваш сва она места  
Где језик са ауrom пење се на распеће.

## ЕХО, СЈАЈ

Александри Јованкин

Прехлађен ехо гласова што зову  
Сред судњег мраза душе која бира  
Сталности жорчине за невиности нову —  
Да ли нам то по уранцима мира  
Ожљке исте дуби тамо где је  
Бдење шек варка понад које веје  
Прехлађен ехо гласова што зову?  
О, сваким тиживом, док уснама рубим  
Прелеји нејар свијеног ти ребра,  
Знам: сјај ослеји оно чиме љуби,  
А ми бивамо то што сјају шреба,  
На усљук сваком извајаном слову  
Хладнога еха гласова што зову.

## DE PROFUNDIS

Треба писати рејко и нерадо,  
Са загнућим смислом што тиња  
Налик страху, древном а увек младом,  
У срцима малих живојиња.

Трошење белине под кукицама слова  
Слично је трошењу живота, тог шрена

Обещеног у непрајању, као са зидова  
Мемљиви предели што висе. Из каирана

Провеје зев преосталог обиља за које  
Верујеш да преуштање је, фуснојска шуџа.  
Брзи су дани, брза рачуница под знојем  
Ојиса док речи не изгна нека друга

Епидемија слушање, видљива кроз осје,  
Ломаче и амнезију — што у величанству збира  
Чини нам блиском шежњу да се досје  
Иза оног што осека зовора сира.

То је као смирај у најетом пејзажу,  
Мук што долази за звуком ловачког рога,  
Одсујни лавез и пуцњи што се слажу  
У седименте смисла, у редоследја строга,

Док сијно зверје у прајном рају држи.  
Другим речима, пошера је добио са оба краја.  
Између је прошење и белина и крчки  
Назони даћи нам зарад домацаја

Нечеж што нас ујорно и жорко сјани,  
Налик на јешину, у гвацу заробљену драму,  
На охлађеном зиду, за коју је оно вани  
Само душа пращине смирена на раму.

ГОЈКО ЧЕЛЕБИЋ

## ТИХИ ДАХ

По некима, никад се није догодило ово што ћу испричати. Да ли је то могуће? Гдје је онда истина о случају који слиједи? Обратите пажњу.

Постоји теорија да се готово ништа, никада и нигдје није догодило. Да је на овом свијету све некако недогођено. Неки сан. Она најављује да будућност доноси још шашавија изненађења. Зове се популарно теорија недогађања. Прича се да је њен оснивач неки наш човјек. Никад нисам упознао тог нашијенца.

Теорија није незанимљива. Описаћу је у неколико реченица.

Покуцао сам, дакле, на капију браће Хутер. „Добро јутро”, рекао сам. Нико није одговорио. Било је хладно и свијетло зимско јутро, једно од оних за која је мало вјероватно да су икада осванула. Погледах у море од којег кућу дијели уски макадамски пут начичкан телеграфским стубовима по страни уз обалу. Провукох руку кроз познат отвор у дрвеној капији намијењен мачкама и цимних резу са друге стране.

Капија се отвори и пропусти ме као што стољећима пропушта буру или југо, без отпора, јер то су једина два вјетра за која можеш бити сигуран да дувају у овом приморском крају без обзира на теорију недогађања.

Прво што ме дочека у авлији био је русвај, разбацани прозорски рамови, корпа са љускама од поморанци, срча од армираног стакла, дроњци, расукана жица на врши, којом браћа Хутер лове циполе и бранцине да би се прехранили. Деформисане аутомобилске гуме у стању перманентне увреде највећег људског изума: точка, лежаху пред вратима.

Пружих руку најмлађем од браће, није био ту. Обузе ме помисао да можда није жив. Десет година се нисмо видјели.

„Како иде?“ упитах са обојици добро познатом интонацијом из младићких дана. Он, разумије се, није пружио одговор. Међутим, ја сам знао како да му станем на жуљ. Научићу ја сву тројицу гдје је ђаволу јама, рекох у себи. Истурих браду у правцу који он никад није подносио, и показах руком на спрат.

„Она је тамо?“ упитах са храброшћу стеченом на потезу од капије до маховином обраслог авлијског зида, са храброшћу која првих десетак секунди не трпи приговор. Поуздано сам знао да неће одговорити. Скупих снагу за маневар број два, што извјештачену учтивост дијели од будуће баражне палбе док у суштини припада овом посљедњем, овом убитачном.

Међутим, заговорници теорије овога пута као да су били бржи и постаде јасно да за бараж, барем засад, нема потребе. Били би то пуцњи у празно.

„Поуздано знам да је она... горе на спрату, јер је ово од рођења њена кућа, чији један дио ће јој уосталом ускоро и припасти“, рекох. „Након парнице“, кренух корак напријед и додах кобајаги тоном ислѣдника: „Њој, Корнелији Хутер“.

Тајац. Један од оних тајаца што никад нису услиједили, толико мучан.

Осјећао сам да ће ми најтеже пасти ако ме презре, ако се буде правио да се ништа не дешава. Можда зна за Недогађајце и њихова трабуњања? Јер презира морају бити свјесне обје стране да би дејствовао, то је такав материјал.

Добро знам браћу Хутер, одрасли смо скупа као једно-хљепци у сиротињски земан. Касније се готово сви тајно зацопасмо у исту дјевојку. То човјека очеличи кад наспрам њега стоје три брата ривала, још такве кавгације.

Кренух без размишљања, ноге попут олова. Али, смогох снаге. Револвер сам стискао у цепу мантила. Мантил француски, купио сам га у Паризу, *Port de Clignancourt*. Волим те бу-вљаке, мантиле, те бројне цепове.

Дрвено степениште Хутерових што води од каменог пред-собља на спрат, погађате, није лако освојити. Имао сам осјећај да ми се најмлађи подсмјева иза леђа са оним посебним изразом створеним само за мене, старог сусједа. Он се најжешће залагао да разним махинацијама, укључив и тај фиктивни брак са најстаријим од тројице браће, спријече Корнелију да дође до свог дијела куће.

Могли су је задржати само путем уцјене, сама је била на овом свијету, без икога, сироче. И лијепа, памећу да шенеш, швапска крв у нашем казану, како је казао сељак с планине у залећу угледавши је једном на бунару. То је било тачно, једна од ријетких њемачких породица у Боки. Ослонила се на те своје далеке рођаке, фатална грешка.

На првом степенику окријепи ме утјеха, како уопште да ти се подсмјева неко кога нема. Глупости. За сваки случај сам се кретао уза зид.

Било је мрачно као увијек код њих, штедња струје. Овога пута нисам назвао 'бро јутро него само насумице пружио руку у мраку. „Que nova?“, рекох; тако се ми поморци овдје поздрављамо.

Ни средњег од браће Хутер није било. Погледах га право у очи. Не, није био ту. Чинило се да је пролаз слободан. Ипак, нешто је лебђело у ваздуху.

Знао сам да са највишег степеника већ могу чути Корнелијино дисање ако само пригушим свој дах, но до највишег је било још доста. А и плашио сам се помало те могућности негдје у дубини, у дубини душе. Паде ми на памет теорија недогађања и сулуда тврдња да ни једно ни друго, дубина, душа, не постоји јер се наводно ништа од тога никад није десило. Ови Недогађајци знају и да насмију човјека.

„Морам да је видим“, рекох. Средњи је по срцу био најмекши од браће. Некоћ је студирао физику и свирао виолину. Но, до његовог срца требало се пробити поред оне двојице. Паде ми на памет како би тек Недогађајчеви људи ликовали да ово чују, пошто неко добро срце које се никад „није десило“, разумљиво, не би било ништа друго до вода на њихову воденицу. Уперих поглед још једном — тајно оружје нашег дјетињства кад је требало стати на црту: изађи ако ниси пичка... Од све тројице њега је било најлакше сломити.

Али, како да сломиш некога кога нема! Ни човјека, ни физике, ни виолине. Упркос томе наставих упорно. „Ако мислите да ћете нешто постићи са намјештеним аферама и лажним свјedoцима као што чујем да покушавате у посљедње вријеме“, загрмјех, „гдно се варате. Она је моја!“

Да је био ту сигурно би се помјерио у страну, знам какав изгледам кад у бијесу осјетим додир челика у руци. Топлог челика, јер ја сам стално стискао ону своју стварчицу.

Напокон се домогах највишег степеника. Вријеме се у мом мозгу одједном некако скрати, сузи, као што ће се према оној фамозној теорији сузити негдје у XXIX или XXX вијеку, дотле да ће све ово око нас фурати стравичном брзином и да ће догађање било чега практично бити избачено из употребе. Биће довољно да ти читав живот пробљесне муњевито као смрт, без неке опширније документације.

„Ту си, Бени!“ рекох кивно, не остављајући себи времена ни да чујем дах жене коју волим. Смијешна ствар то дисање: Недогађајчеви људи поричу чак и то, дах вољене жене. Узалуд сам гледао раширених очију: Бенедикта Хутера као да нигдје

није било. Као да је у земљу пропао. Морао сам нешто предузети. Недогађајци не само што знају да буду гадни... Латих се кваке.

Није лако отворити било која врата у тој кући, то нису врата него дереглије. Прва, друга, трећа, четврта, закључана. Са Бенијем је увијек било најтеже изаћи накрај. Никада нисам схватио чиме је он то освојио Корнелију. Зар тиме што јој отима очевину? Живјели су биједно. Била је несрећна са њима. Зашто би ме, иначе, позвала ако не да је избавим из њихових канџи? Свијет ми се окренуо наопако кад сам добио депешу. Некоћ су њих тројица пловили наизмјенце на *Адмиралу Змајевиху*, али су давно дигли руке и за ових десет година постали олош. Недогађајчеви људи, разумије се, тврде да се ни то у животу не може постићи. Ни олош не можеш постати. Живот је наводно прекратак за то. Опалих. Кроз мантил, једном, други пут... Без треће нема среће...

Извадих руку са грдосијом из џепа. Учини ми се да га је четврти метак промашио. „Ону коју ја волим нико ми не може отети!... Јесте, парница је била само изговор да дођем... Она ме позвала! Хоћеш да ти кажем, Бени, волим је!...” Бум, бум!... Пети се заби у нешто мекано... Угледах крв. Је ли могуће да сам изгребао руку и бутину у оном петљању око брава? Ни кваку нису замијенили у тој кућерини, све су пустили да иструне...

Ђутуруми једни!... Убаџих шаржер из другог џепа. Шушумиге ниједне... бум!... То није био револвер него топ, купљен у Јокохама од ђакузе на чувеном бувљаку *Тогоши-Гинза*... Није, за чудо једно, није пао. Барем ја нисам видио. Са толико олова у трбуху... бум! бум!... Изврнух и садржај трећег џепа... Набих. Грдосија загрмје. Шта је теже од олова? Чудо једно, и неокрзнут човјек тешко да би остао на ногама са тим теретом — чак и да толико олова носи на рамену а не у трбуху...

Неко је негдје дисао. У први мах се учини засопљено, тешко. Дође ми да сам устријелио вепра. Па да, кад се баџи поглед на локвицу... Стајао сам на највишем степенику, притајих плућа. Обневидио. Да чујем онај други, онај благи дах. За тај ти не требају очи. Чак ни уши. Довољно је срце, јер уздах се догађа управо у срцу... Недогађајче, ти и твоји шашави типови!...

Био је то, без сумње, њен дах. Знао је како дише у пола осам, осјећам њен јединствени дах у осам, препознао бих га међу хиљаду других у пола девет... Десет година се потуцам по бијелом свијету праћен њеним уздасима. Нема тог часа дана или ноћи када не бих познао њен тихи дах, ни да дође XXX вијек у ком они сулудњаци најављују... (У приземљу као да се

зачу жамор, од којег су камене плоче, заправо од корачања и метежа — још ако је била и нека цокула — разумије се, одзвањале.)

Отворих врата посљедње собе. Једина откључана. Корнелија је била сама. Гола, као и увијек прије подне. Читала је *Фауста* у постељи, наравно, у оригиналу. Зато је уздисала. Дође ми у свијест да се десет секунди раније у предсобљу нешто морало, морало десити.

Корнелија Хутер подиже поглед.

„Пссст!”, ставила је прст на своје ружом натопљене усне...

НЕНА СМИЉАНИЋ-ДУРЛЕВИЋ

## ЗВЕКИР

### ЖИВОТ У МАЛОМ

*мириси локалне жељезничке постоје. стоји вријеме  
на огромном сају, централно еуројско вријеме (СЕТ).  
иако шешке  
изгледају цијеле на сељаку и шињел на војаку. браќа*

*службеница драга је жена и сторога мајка. дјевојчица  
прескаче канай, старица у уљу везе моју веб  
страну. полумјесећ драг и наг на небу  
срп је безвучан, што коси свињање.*

*улазим у бару,  
придружујем се локвању.*

*сједимо на води и чекамо ојроси.*

### СВЕ ЋЕ ТО, О МИЛА МОЈА, ПРЕКРИТИ РУЗМАРИН, СНИЈЕГОВИ И ШАШ

*суморно јутро, нейовезана рубача и безвезни тренуци.  
презна  
да схвати да остоје гола (сама) на овој леденој њлочи са  
соларним клизаљкама*

*са tail-ом ниошкуда и сјећањем пренашалне мажме.  
пругам јој  
пирн коцкице за кафеу и пети коцкица за јамб. није  
шај стих никад савладала.*



док је сјавала избрисали су јој CV, књиџе, женске  
аџрибуџе али њен језик љод љрекривачем љолиџике

љод блаџдањим звоном звечи

до јелисејских љоља до боџа до мирне воде са звечана.

### ЗВЕКИР

сиџним корацима уносиџ млијeko  
у мрак изџубљених џодина. љијук  
длијеџо и звекир, све џе џеџке сџвари  
из дјеџињсџва, сва џјескоба исџрџнуџих  
укосница и конџексџа. љразно  
љоџџанско сандуче љрима љисма  
са једне адресе.

џа кућа се дуџо  
херила можда се и сама уруџила.

развиј млијeko. балони  
нека џе љраџе и дикџирају ход. САД је  
суџџа зрелосџ, зрење и врење. ово  
је звекир свијеџа у џвојој руци. џовориџ  
свјеџске језике и чеџири маџерња. није  
џи лоџ CV,  
о раду љод сџресом да и не џоворимо.

### ДОК ПАЛМЕ ЊИШУ ГРАНЕ

моја двојница има крила. леџи џде жели, умочи  
крило џде хоће — у џорџу, малџер, мисџериозну  
реку. заџџо  
је џужна? џледа ли елеузинске  
џраџедије свако вече? или је сузавци и исџарења  
амсџердама  
џерају на љлач?

овде је џребало џовориџи еџски. нисам  
џо умела. имеле су се начичкале на десетџ  
изџубљених џодина. борови су оџресали иџлице

по гогољ младосћи. море је мирисало барућним  
исцарењима. смрдљиве вражје цокуле играле  
су коло по дејим сновима. прошли су сви  
концерти који нису одржани у нашем граду,

сионци су се сакрили у виолину laurie anderson.  
ку-куц, ку-куц мамице ти нас нећеш наћи.

## ТЕСЛА

узбудљиве књиге, водене сасе ме обгрлиле. мињони  
речи, милиони звечећих кайи илићвичког слаја и  
пара од хлађења жарача. леи, рекла бих корморана,

али он више не живи овде. у висине у висине враћају  
изрешијани ваздушним пушкама, у високе ланине,  
од рејког цвећа, да беру усјомене и  
разређени O<sub>2</sub>.

био си ти. пробао си инђур од црвене земље.  
био је још један давно. био је орао. залућала ифигенија.  
изгубљена јагњад и инсекти. моле те да их окренеш,  
наојак постављени врхови. белим скорујом завејани.

истим жарачем месец лети покривку. зло се не види.  
је бело. белу басу само мајка уме да прави.

## БАТ

удари чекића као црквена звона. бам бам имам  
нешто да ти дам! наду и вољу, крик расцераних  
прашину уваљане страси и срси. ојери се деветом  
симфонијом, јадај се Пану, зауздај кобиле у себи. и

досја буке. досја сличница и изведеница, досја букве и  
буквара досја book-ова и боғобојажљивих кољача,  
библије,

библоса.

илеве.

мало обрађивања сојсјивеног врџа, мало чистог  
сеоског мира, зуја лејтећих крилоносаца, наде у сунце  
и кишу кад засуши. да мирише  
земља и да те не њлаши. да буду све речи леје као  
voltaire.

## КУЛА

јакe дозе немачке књижевности и рубеоле  
доведе до абортуса свести у ембриону зайочеште  
мисли и коцкице премиса слажу се једна на другу

један на другу, док не настане нешто налик

вавилонској кули, али без зуја и гласа, њиха кула  
која рони бреж, рони свој њемељ и рони сузе  
које говоре све што су њвоји њреци њребали знаћи  
о земљи у коју су укојали њрви клин.

њрењварам се да сам њрењеча свог њрењка и владам  
свим њајнама ојсјанка. ојварам буџионицу  
на web-у, и њресјам говор мржње у буре  
љубави. заливано мрсом дебелих крава њо  
даје енџињеште који се множе и деле, дисџрибуирају  
гене у?

нико не њиња када је чији је  
који је ово крај.

ДРАГО ТЕШЕВИЋ

## ТРИ ПОСВЕТЕ

### ТВОЈА ПЕСМА

Барбари

*Прво си била незнајна, тиха, као и сваки почетак,  
И кад се женска својна, ко јати сврака, око тебе сјати  
Па свака, на своју руку, обећају чинав иметак  
Да мало смеха, ил' суза обрашчић твој озлати.*

*Махала си им руком, од мога малог прста мањом,  
Спискала је у шаку, ошварала у звезду, гледала за њом;  
Чаробна ко зрно тишине у оном чойору женске галаме,  
И док су љуштала тепања глуга, признај, ти си мислила  
на ме...*

*Одједном, некако си открила невину моћ илача,  
Гласније од гласа звала је с лица твог уилаканог румен,  
Мама је била забављена око гошћи, кафе и шрача  
А ја далеко и нисам умео да те разумем.*

*Сеттембра шестог у твојем животи докопаше те за руку  
И поведоше у школу, јер како видиш с људима иде све по  
реду,  
Тамо су те кљукали кајзерима, Лушером, учили абецеду,  
И ја сам прошао слично, учивши о Марку, Косову и Вуку...*

*Као и сва деца на свету, најрађе си гацала по барицама  
боса,  
Од свих убеђивана, колико је корисно да зрицкаш мркву;*

И док сам ја улећиао из замки у кљуса шћио их Живої, ко  
ловац уза се носа,  
Негде у исти време забасасмо обоје по први пуї, у брлоџ  
женке ја, а ти у цркву.

## СВЕТОВИ

Барбари

Зар, ми се разликујемо ко река и њланина.  
Сћално ми некуд шечеш, низводно од моџ узглавља,  
И кад се из мене сћосћруко јавиш, попуї оћорих вина,  
Знам да те бескрајно љубим, ко моја Подриња и  
Поморавља.

Све вам је друћације, и људи, и шуме и обичаји,  
И шћенад друкчије лају, ветар је код тебе der Wind;  
И кад по коси помилију, и усћаванке: малено моје буји-ћаји,  
Код тебе, некако, као децу да буде „Schlaf ein, mein Kind”.

И судбине су нам се различиио протћив живоїа клеле,  
Твоје деїињсћиво беху жувернанїа, васїиїање и хрїа  
протћиса;  
И док су моје нејаке вилице срећно протћу млеле,  
Тебе су усћављивали Шуберт и дојљина сиса.

## ПРЕЛУДИЈУМ

Барбари

Пуцћиам те ко њлаху воду поћока да шечеш кроз моје руке  
Тело ти оћавом набрела расћамећена ливада  
Хиљада сам дечака и беремо ти по њој мирисе и звуке  
И — само да те удахнем! — засћанемо, катћкада.

Кожа ти меко сунчано поље, по њем посрћу зуби, поћлоћу  
жању,  
И њласће у сноїље, све до подно звоника, ћрла белоџ;  
Језик ко вранац бесан, носи ме и киии уچارен у протћињању  
И без пресћанка ме, у швоја усћиа врела, сћреса, целоџ.

На дојци ти уснуло сунце ко уморно куче  
И док га жедно пијем са набујале чесме  
Оно покидане жице прасидароџ клавира за собом вуче,  
И по зубима ми, младости твојом, свира, свира и туче  
весме.

Кад гледам твоје косе, како се, ко водопад зрела жица,  
низ леђа ти руше,  
Длан да им тепа, да их кроји, жеље до бола синењу  
И радара просираних славенских њива начас у мени  
разбаруше,  
Колоне мисли — увек ти си прва — што се кроз моју главу  
тењу.

Сад знам и како цветају воћке, листају траве,  
Ко твоје усне, слушња, што је киша тише,  
Какво ти бије њима по грудима ми садиш у бразде паве?  
Реци! Док не проклија, да дишем тише...

Горим ко сужањ на ломачи твога туча  
А крв, ко коњица кенјаура, кроз жиле ми хрли,  
Орни су тебе, оми твој здања, сваки којимом туча  
Та сила моје војске што би са твојом да се жри.

У главо доба крај мене дишеш, звезде, на челу ти седе,  
Око те у мраку слуши да умири прстију и пољубаца хорде;  
Осмех твој у сну, када деце руке знано прелеј прелудиј цеде  
Из месечине, у беле, ко срца шкољки, акорде.

Ја сам твој врлар, радар и зидар бићу твоје куће,  
Богу се молим да ти дозовем кишу, плодност и милост  
сунца  
И док последње оскоруше тражим по твојој враћу, у  
клонуло свануће,  
Јуно се, ко бачен камен, ошкиде и ошкостра са  
иланинској врхунца...

НАДА ДУШАНИЋ

## ПРИЧА БЕЗ РЕЧИ

Ах, врата среће не отварају се према унутра тако да се јуришајући на њих могу провалити, већ се отварају ка споља, и зато не можемо ништа учинити.

*С. Кјеркегор*

Улазни ходници зграда у Генерал Ждановој, садашња Ресавска, увучени су од улице тако да у њихову унутрашњост ни у једно доба дана не улази довољно светла. А ако је ентеријер направљен у тамним тоновима, онда је налик на позорницу у којој још није упаљено светло. Налик на пролог представе која тек треба да почне.

У једном таквом ходнику стоји четворо људи и разговара. Кад би неко ушао споља, у првом тренутку би видео само обресе њихових силуета, док му се очи не навикну на полумрак. Две жене и старији мушкарац нелагодно се премештају с ноге на ногу, а руке држе прекрштене на грудима док слушају другог мушкараца који нешто говори. Његово држање одудара, леђа му стоје право а глава је подигнута високо, из целе појаве избија самоувереност, можда чак и надменост, и непознати посматрач би на први поглед могао закључити да се ради о важној и моћној личности.

Ауторитативно се обраћа млађој жени у црној одећи гледајући је право у очи. Она се збуњено повлачи корак уназад, а затим скупља храброст и враћа се напред. Кад мушкарац заврши реченицу, успева да убаци неколико речи, недовољно повезаних и изговорених тихим гласом сувише брзо, као да се боји да ће је мушкарац прекинути, и она ће заборавити шта је хтела да каже.

По нервозним покретима и напетом изразу лица посматрач би лако могао закључити да је уплашена. Док говори, очи јој се на моменте шире, зенице круже нагоре, па скрећу улево, према вратима, као да се боји да ће тај о коме говори и који је узрок њеног страха, одједном банути на врата и повредити је.

Мушкарац је и даље гледа у очи, нетремице, покушавајући да ухвати њен поглед и да га бар накратко задржи и тако је наведе да се смири, али не успева. У очима пуним страха нема места ни за ког другог и ни за шта друго. Зенице јој изгледају неприродно тамне наспрам бледила лица, а рукама нервозно стеже свој црни џемпер на местима испод пазуха, тај део тела је увек топао, и вероватно покушава да их угреје. Или сакрије.

Поново је успела доћи до речи, и сада гестикулира рукама да боље објасни то о чему говори, чини се да је то нешто врло важно за њу, као да јој цела будућност или чак живот зависи од тога да ли ће успети да изговори све што је хтела, и од тога какав ће утисак оставити њене речи на мушкараца наспрам ње.

Он је више гледа него слуша, а и кад је слуша, више мисли на то како јој је глас мек и милозвучан, и размишља о томе каквим тоном она говори кад шапуће, или тепа, ноћу док лежи у нечијем загрљају, у оне сате када сви људи говоре таквим, меким и умилним гласом, и кад се свака изговорена реч чини лепом, кад овако оштре и оптужујуће речи изговара на тако неуобичајен начин.

Да, речи које она сада изговара сигурно нису нимало лепе, то би закључио и наш случајни посматрач по љутитом севању њених очију. Изгледа да се бори да докаже неку истину. Горња усна јој је извијена према корену носа, у неку помало гадљиву гримасу. И непрестано маше својим белим и танким рукама, које се тако добро виде у мраку, као кад главна глумица напудерише руке белим прахом да их могу видети и гледаоци са задње галерије, они који немају довољно новца за карте у ложи, а жељни су да виде сваки детаљ на сцени и чују сваку изговорену реч.

Мушкарац је и даље нетремице гледа у очи, црне су као и његове, и још увек их не обара. Нагло јој прилази, нешто говори и стеже јој руку, ону којом је махала, ваљда да стане, да престане да прича, шири очи и маше, да се смири.

Али већ при првом додиру изненађено констатује да јој је рука топла. Такве мршаве жене са бескрвним лицем и бледим тенем имају хладне руке, кошчате, са кожом непријатном на додир, као рибља крљушт. Такво је барем његово искуство, а оно није мало.



Млада жена је збуњена, нелагодно јој је због тако присног геста, и крадом баца брзе погледе према старијој жени до себе и другом мушкарацу као да проверава да ли они примећују шта се дешава и, ако примећују, шта ли мисле о томе.

Но, други мушкарац и друга жена и даље стоје поред њих као статисти, гледају право испред себе, у висини својих очију, ни горе ни доле. Само ћуте и слушају, као да им сценариста није уделио ни једну једину реч.

Мушкарац примећује њену збуњеност и нагло јој пушта руку, а она је примиче грудима, у онај малопређашњи положај, а затим је нагло одмиче, као да је нешто његово остало после тог додира, и, ако додирне груди, па, то ће бити у најмању руку непристојно, као да... Рука јој остаје да лебди у ваздуху, у тако смешном положају као да не зна шта ће с њом. И као да то више није она иста њена рука која је тако лепо знала да се угњезди на оно топло место испод пазуха, тако да би посматрач засигурно погодио о чему размишља и насмејао се.

Мушкарац такође погађа шта је млада жена помислила, и свиде му се та мисао. Траг осмеха прелази преко његовог лица, али речи које је изговорио мора да су биле врло озбиљне, јер их је пропратио значајним климањем главе.

Посматрач не би могао чути њихове речи (ова представа није замишљена тако да се чују изговорене речи), али по томе како се лице младе жене опустило, могао би закључити да је са њега почео да нестаје страх, и да су то речи охрабрења и подршке. И обећање да ће јој помоћи и заштити је.

Она га и даље гледа нетремице. Усне јој се растварају, горња се извија у онај положај у који се извије када се припрема на пољубац, или кад изговарамо речи са два слова „а”, као „хвала”, или слично.

## I

Сценографија за први чин замишљена је у светлим бојама. Могуће да се радња дешава негде на мору, јер само на мору има толико расуте светлоплаве боје да посматрач није сигуран које плаветнило долази са неба, а које са мора.

Ресторан сав у стаклу и металу, направљен на стени која се стрмо уздиже изнад воде. Полупразан, гости отмено обучени иако је дан. Мушкарци у белим кошуљама са краватама и жене у сукњама са цветним десенима. Неке имају и велике

шешире са свиленим тракама. Три спојена стола, друштво од осморо људи. Међу њима су и јунаци наше приче, девојка којој је била потребна помоћ и мушкарац који јој је ту помоћ обећао. Она седи са његове леве стране. Столица јој је повучена мало уназад, тако да је он не види, али осећа њено присуство.

Он прича. А кад он говори, сви ћуте.

И она ћути. И гледа. Залепи се поглед за нечије лице, и очи, из такве близине да не може да се одвоји од њега. Његово лице има необичне, оштре црте, све некако под правим углом, али намах успостављени осећај блискости чини да се не виде ни грубост ни оштрина. Када се насмеје покаже беле зубе са израженим очњацима, а тамне очи му заблистају. И женине очи се шире, горњи капак нагоре, доњи надолу, зенице се повлаче у дубину, растапају као језера у која се може упловити, а очи мушкараца се сужавају, поглед постаје оштар спреман да продре дубоко у те зенице које су коначно спремне да га упију.

Али усне, усне нису пратиле очи. Оне се развукоше у две танке црте, као када се изговара реч „Не”.

Њему се учини да није добро чуо, немогуће је да очи тако лажу, он сада већ зна све, био је у тим очима и зна да га она жели, само из неког глупавог женског разлога то крије, и даље се опире. Хтео би да јој каже да не вреди, да је залуду, али ипак не говори ништа. Сада већ зна колико је она импулсивна, могла би устати истог трена и побећи од њега, а ово је отмен ресторан, само за одабране госте, па би таква сцена могла да наруши његов углед.

Зато ћути. Више је и не гледа. Само кришом спушта поглед надолу према њеним рукама. Држи их у крилу, крши их, као и увек кад је нервозна. Опет прстима леве стеже десну, и опет су јој прсти бели, и он се једва уздржава да својом левом руком не стегне њене обе, да их ухвати тако чврсто да она више не може да их помери. А десном? Па, десна би му остала слободна, и могао би с њом шта би хтео. Она не би могла да се брани, а, ко зна, можда не би ни хтела, ко зна...

Размишљајући тако подиже главу и погледа према вратима. Један младић стоји са друге стране стакла, и користи га као огледало. Из џепа вади кравату, одврће крагну на кошуљи, провлачи главу кроз свилену омчу и намешта је. Очигледно да такав стил облачења није по његовом укусу, али му је важно да уђе у ресторан па је пристао на компромис. Пролази прстима кроз косу користећи оно исто импровизовано огледало, и

кад је закључио да изгледа довољно добро да може да прође, отвара врата и улази унутра.

Мушкарац га и даље посматра, а у очима му заискри трачак нежности.

Његов поглед су испратили и девојка и неутрални посматрач, с том разликом што је она погледала кратко, а он дуго. И видео је све оно што она није. Насмешио се. Игра гена га је увек забављала.

Младић је могао имати око двадесетак година, и било је јасно (наиме, неутралном посматрачу је одмах било јасно), да га је родила жена са лепим лицем и теном боје брескве. И очима боје трава у пролеће. Јер једино тако је његово лице могло имати црте оног мушкарца који га је гледао, али много нежније и лепше, ублажене годинама мирног и срећног живота пуног љубави.

Девојка није знала ништа о таквом начину живота.

Напротив, знала је за непреспаване ноћи, за изгужвану постељину пуну набора који жуљају, врелу од честих покрета окретања тела на леђа, на један бок, на стомак, па на други бок. И онда све испочетка. Знала је за дрхтање руку, ненормалну узнемиреност живаца, толику да су јој откуцаји сопственог срца одјекивали у глави, убрзани и бучни као галопирање копита подивљалих коња по неравној калдрми. Знала је за блескање сјајних кругова који се наизменично смањују и повећавају пред њеним затвореним очима, некад долазе с леве стране и иду према десној, некад обратно, али долазе непрекидно, и колико год да стиска очи, не помаже, они су увек ту пред њима. И увек без престанка изводе свој плес од светлосних блескова брзих као неон који се пали и гаси без милости, пред њеним очима жељним мира и сна. И кад би отворила очи, није било разлике. Кругови су били ту једнако као и пред затвореним очима.

И увек је тако чекала јутра, као предах и привремен спас.

А дању је опет била окупирана својим страховима, толико да друге људе скоро да и није примећивала. Али младића који намешта кравату је видеала добро, и није могла да не примети сличност са мушкарцем поред себе. Кад им је младић пришао, мушкарац му је нешто рекао, и сад га је гледао некако поседнички, поносно, али поседнички, као нешто што му апсолутно припада. Младић је изблиза изгледао готово као дечак, и није му сметало то јавно демонстрирање власништва. Погледао је мушкарца као да му се у исто време диви али га се и прибојава, и сад више није било дилеме одакле долази њихова

блискост. Девојка спусти поглед надоле, према столу. Мушкарац је у руци држао чашу, а златни оков око његовог домалог прста пресијавао се кроз течност и кристал.

Она, више за себе, учини неки покрет одмахивања главом, али сасвим мали, готов незнатан покрет, могли су га уочити само мушкарац који је седео поред ње јер је и био упућен њему и, наравно, неутрални посматрач који нам ово дочарава.

Она устаје са столице и полази према вратима, а за њом се полако спушта завеса...

## II

Већ смо довољно упознали нашег посматрача да можемо наслутити одакле му таква способност запажања детаља и таква перцепција да само по изразу нечијег лица и покретима тела може да препозна емоцију са таквом прецизношћу са којом је не може препознати ни онај према коме је директно усмерена и који може да чује сваку реч, шапат и уздах.

Једноставно, њему је дато да уме да посматра.

Али, сваки дар има своју цену. Његова цена је потпуно одсуство чула слуха. Он никада није чуо ниједну изговорену реч, нити било који други звук. Његов свет зове се апсолутна тишина. У времену у коме се речи изговарају само као средство манипулације, са намером да се онај коме су упућене удаљи од поимања правог циља свог саговорника, оне су у великој мери престале да буду средство комуникације међу људима, па цена недостатка чула слуха и није тако велика као што се може учинити у први мах.

А његове светле очи управо упијају у себе слику другог чина.

Мрачно је па му треба времена да се привикне.

Радња се дешава у граду. Улица ноћу. Светлост допире из излога продавница и од уличних светиљки. Али ноћ је тамна, без месечине, а његове очи нису навикле на мрак. Има мало пролазника, и сваки од њих жури, јер мора да су већ почели касни сати које већина људи воли да проводи у сигурности свог дома. И мора да је хладно, да дува ветар јер је један човек намакао шешир ниско према очима, а други одврнуо крагну мантила.

Онда поново угледа девојку. И она корача журно, не гледа излоге, само право пред себе. Два мушкарца корачају иза ње. Један висок и један онижи. Ни они не гледају излоге, него само пред себе. А испред њих је она, танана и усамљена фигу-

ра у мраку. Чини се да и она примећује да је сама. Окреће се, и кад угледа ону двојицу иза себе, убрзава корак. Скреће у једну попречну улицу у којој нема продавница ни светла од излога, па је потпуно мрачна. То је једна од оних улица са кућама чије фасаде нису омалтерисане него се виде мање или више оштећене прашњаве цигле изједене влагом и прљавштином, и у којима, по правилу, стоје контејнери са смећем, металне канте са отвореним поклопцима и врећама пуним смећа које није могло да стане у њих.

Они долазе за њом. Приближавају се и убрзо је сустижу.

Неутрални посматрач још увек стоји на углу улице докле допире светлост, тако да слабо може да види шта се дешава испред, у мраку. Назире три силуете. Она у средини је најтања, и корача лево па десно, покушавајући да измакне, али оне две јој увек препрече пут. Танка прилика наставља своју игру ескивирања, али са све мање успеха. Покушавајући да измакне нижем мушкарцу, наилази право на високог који јој је препречио пут. Он јој прилази сасвим близу, уноси јој се у лице и нешто говори. Она врти главом лево-десно покушавајући да измакне. Повлачи се уназад, али иза ње је зид, па нема куда даље.

Ех, да наш неутрални посматрач није неутралан, он би сад нешто предузео. Али не може. Њему је дато да види, али под условом да не буде виђен и да се не меша.

И тако, он гледа у дубину улице, напреже очи, али види све слабије. Мрак се згушњава. То више није само недостатак светла, него се у ваздуху појављују неке црне честице кроз које се не може ни видети, ни кретати. Тамна материја је потпуно окружила и девојку и две прилике поред ње.

Док силуете измичу његовом погледу, наш неутрални посматрач немоћно затвара очи. Када би могао да размишља о томе, сигурно би закључио да зло станује у улици у којој нема светла и да у уму у коме нема знања ни свести о себи, о другима и о свету који нас окружује, влада мрак. И препознао би непрестану потребу таквих људи да у свој мрак увуку оне који поседују знање и имају способност учења и размишљања.

Тек што је отворио своје уморне очи, пред посматрачем се одједном појављује мноштво људи и цела улица нагло оживљава. Људи излазе из зграде биоскопа. Представа је управо завршена, и по њиховим лицима би се могло закључити да су гледали комедију и да им се свидела. Неутрални посматрач се помера ближе углу и поново се окреће према попречној улици.

Тмина је почела да се разилази, и он угледа девојку како несигурним кораком бауља према светлу. Виде како јој колена

клецају, а рамена подрхтавају. И како су јој очи изобличене од страха а усне изговарају реч са два „о”, што без двојбе значи „Помоћ!”, „Помоћ!”, али ниједан пролазник се не заустави и ниједна рука се не пружи да јој помогне.

Ту се завршава радња другог чина из простог разлога што је неутрални посматрач који нам све ово дочарава окренуо главу на другу страну и отишао не погледавши шта је даље било. Већина читалаца ће му то замерити, али не би требало, јер он стварно није ништа крив. Његове очи једноставно не могу да виде зло. Јер кад би га једном угледале, морао би да се умеша и стане на нечију страну. Тада би његово постојање изгубило смисао, јер више никада не би могао да буде неутралан.

### III

Пауза између другог и трећег чина била је необично дуга.

За то време се сигурно нешто дешавало, и могло би се претпоставити да се то дешавало у мраку, јер наш неутрални посматрач не би умео да нам каже ништа о томе. Он само зна толико да је девојка остала жива и здрава, и да се налази на сигурном месту. А оне две црне силуете су нестале. Неутрални посматрач не зна где се налазе, али наслућује да њихов нестанак има везе са мушкарцем кога смо упознали на самом почетку ове приче. Са оним који је обећао девојци да ће је заштити и који је једини био довољно моћан да то и уради.

Али моћ је садржавала у себи разне ствари: борбу да се дође до ње, борбу да се моћ задржи, затим разне облике демонстрирања моћи, непрестану потребу да се ствари држе под контролом, да се напамет знају цене робе или у новцу или другим облицима плаћања, (а све јесте роба и све има своју цену), да се буде истовремено и овде и тамо, да се зна све и да се буде спреман на дејство у свако доба дана и ноћи без тренутка предаха. Док је био млађи, мушкарца је то забављало и имао је довољно снаге да буде на ногама целу ноћ, а сутрадан изјутра настави да ради једнако као и они срећници који су преспавали својих осам сати. Али са годинама му је то падало све теже, и физички напор и психички немир. Сада је већ дошао у фазу када се тај немир могао мерити бројкама. Казаљка би прво задрхтала на броју сто осамдесет, а неколико секунди касније на сто двадесет, да је имао апарат при руци. Али у ципу којим је јурио по аутопуту није било апарата, само се појавио танак млаз крви изнад десног ока, капилар је пукао у знак упозорења да ако мало не успори, може доћи нешто

много озбиљније, познато под именом инфаркт или удар, срчани или мождани, али једнако опасан по живот.

Но, у овом случају брзина је значила питање живота, тачније два питања: спасавање и узимање. Спасавање је било условљено узимањем и млада жена са почетка ове приче коначно је била сигурна, али наш неутрални посматрач стварно не може да гледа такве ствари, тако да ћемо остати ускраћени за детаљније објашњење ових догађаја.

\*

Наш посматрач је врло пристојан, па је радњу трећег чина посматрао само кроз завесу.

А завеса је веома дуга и бела, постављена целом дужином балкона. Клизна врата су потпуно отворена тако да ветар слободно носи лагану тканину са балкона у собу и из собе поново на светлост дана. Наш неутрални посматрач се управо налази на том балкону, а толико је близу да се код јачих налета ветра може десити да се један крај завесе толико извије да би могао дотаћи нешто што се условно може назвати његовим лицем.

Још јаче него завесе, плахте на постељи исијавају белином. У хотелским собама кревети су увек распремљени за спавање јер туристи преко дана бораве напољу, а у собе долазе само да се одморе, или да побегну од нечега.

Али, ово бекство је било потпуно неуспешно.

Слика коју неутрални посматрач гледа изгледа отприлике овако: глава мушкарца ослоњена на руке подбочене лактовима, као усидрен брод непомично стоји изнад главе жене, а очи је гледају нетремице. Њена коса је расута свуда по јастуку а руке забачене изнад главе у положају као да се предаје, свесна да са таквим телом и таквим рукама сигурно не би могла да се одбрани. Али са очима је друга ствар. Оне су широм отворене као и увек (док је била дете понекад је чак и спавала са отвореним очима), али у њима одавно више нема никаквог трага од снова. Научена да се са реалношћу суочава директно, без узмицања, тако ради и сада, иако би сваки посматрач закључио да су јој у овом положају шансе равне нули. Глава мушкарца се полако приближава њеној, усне су растворене, почиње да им се меша дах, али још увек се додирују само погледима. А ту су снаге изједначене. Он покушава да уђе у њене очи, да види шта има тамо, *иза*, и да направи места за себе. Милом или силом.

Опет нема резултата па потеже друго оружје, оно са којим најлакше постиже циљ: речи. Заправо, само једну реч. Усне су

му у облику слова „о”, тако да се то посматрачу чини као „Хоћеш” или „Мораш”.

Жена одговара нешто са „е”, могло би бити:

„Не могу” или „Не можемо” — али он је упоран. Усне му се и даље померају на онај исти начин, али могуће је да сада говори нешто као „Молим” или „Волим”.

Жена уморно помера главу прво лево а затим десно, али одмахивање више није нимало убедљиво.

Умесно би било поставити питање где и у којем положају се налази наш посматрач ако може да види све то а да не буде примећен, али, одговор се крије у нечем што се зове његова телесност или његова бестелесност (могуће је да он има провидно езотерично тело, сачињено од честица ваздуха које се виде само под одређеном бојом светла), али ми у овом тренутку још не располажемо речима којима би се тачно могло дефинисати његово стање, тако да ћемо то морати да оставимо за неки други пут.

За сада можемо бити задовољни датом могућношћу да региструјемо одраз који се види у његовим очима.

Поново „Мораш”, али сада нема чак ни одмахивања главом, нема никаквог одговора. Само стакласте црне очи блистају као у грозници. Шири своје беле руке, обухвата његову главу и привлачи је према свом лицу.

Сада и он ћути. Осећа топле сузе како му квасе образе, њене сузе, мушкарци, наравно, не плачу, такви као он не сигурно, и почиње да схвата да је свака реч узалудна, а свако његово настојање да постигне свој унапред зацртан циљ ће остати без резултата, јер је то што је називао „циљем”, у овом случају изгубљено успут, не зна када и где се то десило, али први пут у животу и сасвим неочекивано, осећа мир и потпуну испуњеност спознајом како то више уопште нема значаја.



АНДРИЈА РАДУЛОВИЋ

## СВЕБИЉЕ

### СОЈЕНИЦА

*Данима дан њразних очију влада  
а звала је расџуклим ѓласом  
наром крвавим у зору  
да ѓледамо како киџа ѓоји  
снове наџе из којих ће  
ѓрозбориѓи свебиље  
и кућу наџу сојеницу винуѓи  
над језером и лаћу у којој сѓава  
црно јаре с ѓуѓѓером о враѓу  
и сѓисе у којима сѓоји  
да ће љеѓоѓа сѓасиѓи свијеѓи*

### РУДАР

*Тоѓ јуѓѓра лулу је ѓунио до ѓола  
умоѓао оброк у новине  
белѓијске масне  
и рукама од ѓраниѓа  
ѓомиловао уснулу вучад  
синове своје  
љуба њеѓова насуѓни хљеб  
наѓиѓе за рударе мале  
ѓѓѓо рисују оца карбонима  
срцем њеѓовим ѓиѓу  
зидове куће храсѓове*

## КОЧИЈАШ

У шри раша ћерао је  
бамбусовим кочијама  
знане и незнане  
на други свијет  
некад у слами  
дјетелини  
шеници  
некад кроз црне сираже промицао  
и дубоко земљу орао  
сишу дугмића зуба и усйомена

Једном је засјао шако  
и јаја јаребица што бјеше  
сискао пазухом и дуван ерцежовачки  
из ћесе солунске  
и косу и обрве као жућеницу  
слисти му његов рођени коњ

Сад други пречицом превозе  
сирейнији и бржи  
он шимари блажену смрт  
као вранца уз шљивовицу

Једино његов грлаши кокош  
модре круне с кривињаре  
и даље јавља зору

## КОВАЧ

У коријену града  
чува вајру  
и кује слово по слово

Пјесма коју шака  
је жућушка на крову  
и шахуља на длану

БРАНИСЛАВ ЗУБОВИЋ

## ЛИПА

### НОЋУ НАД ФРУШКОМ

Тек *што* си се уздиго над водом  
И над гором уздигао си се,  
Ко млади рипер над вишез-вођом  
Ко назимче понад меке сисе...  
Преко *тмасће* воде, *тпрулоџ* храсћа  
Порушених царских винограда,  
Жалне врбе *што* са душом срасћа  
И јасена *што* крај лије сирада.  
Неће *ти* *тасћи* са главе круна —  
Спусћи очи с небеса на сјадо,  
Јер у мушљађу крвавоџ руна  
Већ си једном на Голгоји сирадо.  
Нису нам небеске *тајне* даће  
Ни *т* следовање јушарње вере,  
Ноћу над Фрушком у касне саће  
Само још давне звезде *трејере*...  
И не маре за нас — *што* у *тпрућу*  
И *т*шемо кришом милос *т* свевишњу —  
У вражјем *т*рању — небеску кућу  
Која се свела на — младу вишњу,  
На оно медно саће *т*челиње  
А у нама ча *т*и *т*рисно, ниње...

## ЛИПА

*Хоћеш ли и моју душу да примиш  
Када се расцветаш њо крај гроба,  
Тамо где бораве јејина и миш  
И мрка смрека у злуво доба.*

*Бар у овом њустом њољу још једном  
Док Задушнице ветарац крсти,  
Кришом ме шакни шек у мраку ледном  
Да васкрсну ме Свевишњи њрсти.*

## НА ЧАСУ ИСТОРИЈЕ

*Овом су књигом њројавили аџи  
(Крилаџи Јабучило и миџски врани),  
Велможе, риџери и онај џиџо џлаџи  
Главом, сужњи, себри и свакојаки сџраници...*

*Ено их сада уморни од сеобе  
Док шребе ваџке и сџресају уџарке,  
Пиџу сџранице, неке, нове деобе  
Са којих њромичу њромаја и варке.*

*А кад у клуџама дочекасмо Турке  
Угледасмо на слици небескоџ кнеза,  
На маџама њриликџ иџрају жмурке  
А из крваве свеске хваџа ме јеџа.*

*Ко џо зна, џиџа би се, још, на часу збило  
Да се џколско звоно није одазвало,  
Тек из оловке — све џиџо је исцурило —  
Немајуџи џде у мене се склањало.*

## ПОТОП

*Време леџње од чистџоџа злаџа  
Тек зрењем брескве дукаџи блесну,  
Из сунчевоџ врела, јулских враџа  
Силна је свџлосџи у моме несну.*

*Време лeтњe. Тек, у оку Творца  
Бесмртно је и високо подне,  
И прeтњи чулом појући прaйорца  
И бубри угрџак земље плодне.*

*Време лeтњe. Сунце по свуд веје  
Кроз тишину молишвеног праха,  
Да и рањен месец млади згреје  
С душом од самлевених ораха.*

*Време лeтњe. Ко да привид све је  
Ил вуцје коло слази с иконе,  
Онај сада младе хумке сеје...  
Тама чека да за нас прионе.*

*Време лeтњe. Зовиће мајсторе!  
Нек узидају само Стојана,  
И онако ће небеске дворе  
Појлавити, од муке, Бојана!*

МАРИЈА МИТРОВИЋ

„ПОЂОХ У ИТАЛИЈУ,  
ДА ИЗМЕНИМ ДУШУ И ТЕЛО”

У литератури младих европских писаца Први светски рат направио је оштар рез: свет и уметност деле се у њиховим делима на раздобље пре и после тог рата. Срушене су све хумане вредности стваране током претходне две хиљаде година. Повећење у Европу, разум, науку, човека... било је из темеља пољубљано. Било је неминовно направити радикалан обрачун са старим вредностима и митовима и широм отворити могућности за Ново; начело рушења и преврата, обрачун са различитим обманама, с једне, а луталаштво, потрага за неким просторима среће негде у даљини, а свакако изван отаџбине како се она до тада доживљавала, с друге, то би биле свакако доминантне одлике генерације писаца која је наступила на српско-хрватском језичком простору одмах након Првог светског рата.

Човек као да све више, духом, али и стварним, физичким путовањима, открива нове пределе и нове континенте: Црњански преводи поезију Кине (1923) и Јапана (1927), Растко Петровић путује кроз Африку и објављује путопис под једноставним насловом *Африка* (1930), сјајне путописне текстове објављује Станислав Винавер (*Немачка у врењу*, 1922), те Милош Црњански (*Љубав у Тоскани*, 1930). Путовања, стварна и замишљена, откривају мноштво могућих путева. Пут, путовања и путници постају основни топоси послератне литературе. „Ниједна књижевна епоха, ни пре ни после авангардног раздобља, није дала толико страница путописне прозе, нити тако успешних уметничких путописа”, истиче аутор студије *Путописи српске авангарде*, Слађана Јаћимовић,<sup>1</sup> те додаје: „Чежња за

---

<sup>1</sup> Слађана Јаћимовић, *Путописи српске авангарде*, СКЗ, Београд 2005, 30.

удаљеним просторима и 'једна нова љубав за свемир и живот' остварује се у тражењу скривених веза у свету, до тада непримећиваних, а које су авангардном песнику потребне као замена за покидане везе у видљивој стварности."<sup>2</sup>

Жеља за даљинама, далеким и непознатим просторима природно се продужила и у „васионске” излете, у свемир: у жељу да се превазиђе све што је задат, узани оквир, што је локално и материјално. Код послератних се песника јавља блискост, сродност са непознатим, са далеким звездама, које им се приказују као позната и драга бића: Божидар Ковачевић да је овакве наслове песмама: *Међузвездани истрач*, *Међузвездане љубашке*; Милан Дединач у песми *Јавна ишница* узвикује: „Звезда, звездо, у небу ти, а ја те љубим”. А Црњански у роману *Сеобе* понавља као какав рефрен: „Бескрајни плави круг. У њему звезда.” Црњански и иначе радо посеже за звездама и небесима као симболима или компаративним члановима песничких поређења.

Етерично, прозрано, лако, нешто што може да лебди, што не оптерећује својом стабилношћу и својим кореновима, него се покреће, претвара из једног облика у други, у нешто флуидно, што може да повезује пределе и људе, завичај и најудаљеније крајеве — то су нове вредности блиске младима.

У трагању за етеричношћу Црњански је можда био најрадикалнији. Године 1920. он одлази у Париз како би у тамошњим библиотекама упознао уметност далекоисточних култура, Кине и Јапана. Са тог пута, он у Београд шаље *Писма из Париза* (1921), путописе-репортаже који су у литератури већ означени и као пишчев програмски текст.<sup>3</sup> На повратку из Париза, преко Алпа Црњански улази у Италију и неколико седмица проводи у Тоскани. Но, своје утиске из Тоскане не објављује одмах, као новинске текстове, него се први фрагменти појављују тек 1923. у часопису *Српски књижевни гласник*, и то под насловом: „Из књиге путописа *Љубав*”. Књига *Љубав у Тоскани* појавиће се, међутим, тек 1930. године, и то после оштре полемике која се водила између нашег аутора и Марка Цара, зато што је овај тадашњи ауторитет за италијанску културу, интелектуалац који је словио као одлични познавалац Италије, негирао младоме аутору сваку, а особито документар-

<sup>2</sup> Исто, 41.

<sup>3</sup> Осим у студији Слађане Јаћимовић, овај путописни текст је оцењен и као програмски у раду Радивоја Микића: „Финистер: путопис и прича”, објављеном у зборнику *Савремена српска проза — Јосиф Вишњић и Црњански*, Народни универзитет, Трстеник 1994 (77—80).

ну вредност путописа. Жељко Ђурић је одлично резимирао ову полемику.<sup>4</sup> Осврћући се на раније критичке приказе путописа Милоша Црњанског по Тоскани (о чему су писали Милан Богдановић, Олга Ступаревић и Марко Недић), Ђурић с правом констатује да о њему постоји „изненађујуће мала критичка литература”, као и „утисак да се у критици (Ступаревић, Недић) ствари понављају, врте у круг”, што је све, по Ђурићевом мишљењу, доказом да постоји „својеврсни отпор читаоца према овој књизи. Има се утисак да је пред нама херметичан, компримовани текст који није лак за читање, што је резултат структуре самога текста”. Настојећи да продре у херметичку структуру овог путописног текста, Ђурић успоставља одређене аналогije између *Љубави у Тоскани* те поезике авангардног сликарства. Подсећа на програмске текстове Кандинског и Де Кирика, па му се чини да је особито поглавље о Пизи „организовано више као ликовно дело него као литерарни текст”.

Ђурић дакле чита путопис као авангардну прозу *par excellence*, док га Слађана Јаћимовић чита пре свега као „путописни програм и ... протест против старомодне сентименталности, једноставности и функционалности путописне прозе”.

Нама се, међутим, чини да ову путописну прозу ваља читати као контекст, као својеврсни подстицај, па и аутопоетичко објашњење романа *Сеобе*. Осим *Љубави у Тоскани*, улогу „објашњења” за Прву књигу романа *Сеобе* има и поговор за *Анџолођију кинеске лирике*, коју је Црњански припремао приликом свог боравка у Паризу, а објавио 1923. године Ту читамо:

Један део резултата тих мислилаца, песника, сликара значи врхунац свега прозрачног, мирног, вечног, етеричног, до чега дух и осећаји могу доћи. ... Знамо да се сви осећаји свршавају у свемиру и да, ван ваздуха, мисли нема. ... Нематеријални израз Лао-Цеа, етерична расположења Ту-Фуа, без ичега сличног код нас било је прво, што је требало, пре одсудног преврата, показати. И то је главни задатак ове антологије. — Из небројених, смешних, нетачних превода почео сам полако, тачно, да слутим гребене тих непомичних планина, над којима је тишина. ... А над свим тим, међу црним лаковима, зеленкастим седефима, позлаћеним тицама, сребрним шумама, превијали су се бели мостови у видик, над којим је било неко провидно небо, а под њим непомичне воде и мир.

То је требало превести.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Жељко Ђурић, „Италијанска култура у једној књижевној полемици: Милош Црњански и Марко Цар” у књизи *Песничке осмозе. Српско-италијанске културне везе*, „Плато”, Београд 2004, 60—75.

<sup>5</sup> Наведено према: *Дела Милоша Црњанског I*, Београд 1993, 419—423.



Небо, звезде, светлост привлачиће пажњу овога ствараоца као феномени који су горе, високо, далеко од ништавила, од земаљских гадости и нискости већ у роману *Дневник о Чарнојевиху* (1921), па је несумњиво да га је далекоисточна лирика привукла по сродности поетике простора. У далекоисточној лирици има много прозрачног, мирног, вечног, етеричног, нематеријалног — што све очарава и јунаке прозе М. Црњанског.

Црњански дематеријализује све чега се дотакне. Али, ако је поступак дематеријализације уобичајен у поетској прози, много ће невероватнији бити изглед на успех у стварању дематеријализованог путописа. Путопис је по својим основним карактеристикама стварносни жанр, запис о ономе што постоји у свету, у новој средини у којој се нашао субјект, описивач путовања. Па ипак, *Љубав у Тоскани* јесте крајње дематеријализован путопис.<sup>6</sup> Што не значи да у њему нема података, да је занемарена фактографија. Напротив! Ретко се који путопис може похвалити таквим богатством података из области историографије, историје уметности, религије, музике, архитектуре... Пажљиво читање откриће да се Црњански за писање путописа дуго припремао и добро проучио хронике, путописе, туристичке бедекере везане за крајеве кроз које путује. Али, како циљ путовања није био опис предела кроз које путописац пролази, него проналажење личног мира и сигурности после доживљаја Првог светског рата, и то у географском региону који у западном свету важи као обећана земља, као Аркадија, Црњански долази у Тоскану, описује светлости и сенке, боје, прах, узбираност, њихање пејзажа, чини нам се да описује морски, а не земаљски пејзаж. Феномени као што су таласање, плиме и осеке, промене основне боје пејзажа такви су да читалац повремено има утисак да путник пролази морске, а не копнене путеве.<sup>7</sup> Њихање, таласање пејзажа егзалтира и опија путописца. „Покретљивост” пејзажа му помаже да Тоскану „прочита” у светлости своје суматраистичке теорије, која каже: све је са свиме повезано, како бескрајне даљине, тако и све временске удаљености. Пиза, Сијена, Перуђа (дакако у Умбрији, а

<sup>6</sup> Он је баш зато и био оштро нападнут од тадашње књижевне критике, особито од стране Марка Цара.

<sup>7</sup> Maria Cristina Marvulli, „Miloš Crnjanski e Nicolò de' Conti. Due viaggiatori alla scoperta di Sumatra” (*Slavica Tergestina* 2004, n. 11—12, p. 9—47) показује да је Црњански морао познавати путопис из 14. столећа у Индонезију и на Суматру; аутор тог првог европског путописа са индонежанског острва Суматра, Nicolò de' Conti, путује и копном и морем, али су управо детаљи са поморских путовања фасцинирали Црњанског, које је у свом особном речнику симбола баш острво Суматру поставио на почасно место утопијског предела и средишње тачке *суматраизма*.

не Тоскани, како испада према путопису М. Црњанског; ово пренебрегавање прецизности у одређивању региона је још један доказ друкчије, не фактографске вредности ове путописне прозе) градови су у којима је видљива њихова прошлост, њихова прошлост присутна је и у садашњости: ходајући улицама и трговима, пролазнику су пред очима видљиви остаци свих епоха, од етрурских храмова, преко средњовековних и ренесансних цркава, кућа, споменика... до грађевина из наших дана. То наслојавање и преливање прошлости у садашњост ствара у субјекту који то посматра некакав флуид који му враћа сигурност и поверење у свет.

У почетку, док још борави у Сијени, у царству, у епицентру радости и величине рађања (сви сијенски сликари — каже Црњански — сликају Породиљу, младу жену која рађа, њену усхићеност тим чином, чаролију тога чина), путник још верује да се све са свиме спаја, и да то што открива богатства у Италији може помоћи њему, ратом разореном субјекту, да ни на чему сазида брдо крај Београда, брдо које ће исто тако моћи да пренесе, да симболизира вечиту обновљивост, вечиту чар рађања.

Пошао сам из Париза, са свесном тугом, а не безбрижно и случајно, са јасним сазнањем своје дотадање немоћи, да што у свету изменим. Оронуо и клонуо, у овом лудом времену као и други, после толиких горких година сеоба и ратова, изгубио сам био сваки смисао онога чему ме родише.

Од велике и дубоке оданости небесним телима, од дрхћуће припадности расцветаним брдима, од младости, што је могло преостати?

Измучен, равнодушан за све, кад је пролеће дошло, пођох у Италију, да изменим и душу и тело. Тамо куд одоше сви народи, изузев словенских, одох и ја збуњено, да нађем звезду зорњачу.<sup>8</sup>

На крају пута по Италији, после посете Сан Ђимињану, месташцу скромном и сиромашном, сељачком у односу на раскошне и господствене ренесансне тосканске градове, путописац одједном осети да је све оно што је осећао у Сијени пушта илузија, да Словени ипак остају изван те радости, да је словенско — то сељачко, и да он од тога побећи не може:

Сав ћакнут, изиђох из те вароши, што је у небеса дигла тело девојке, у ком клија непрекидно пролеће, али ме мали San Gimignano задржа, на путу чудном, ка надземаљском. ... Расплинуше се од тог загрљаја сва моја пизанска и сијенска уображења.

---

<sup>8</sup> Цитирано према: М. Ц., *Сабрана дела*, књига шеста, Београд 1966, 216.

Нити се може, видех, на ничему сазидати свет, нити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све може да се дохвати и помилује руком. Пизанска раскош учини ми се лудо расипање, а сијенска страст, заостала, шпанска перверзија, која ми беше дотужала. Сеоска тишина и мирис жита освестише ме и ја видех да ме је Италија залудела, а да није опасност у томе да се вратим своме, већ да се не вратим.<sup>9</sup>

Путопис *Љубав у Тоскани* је први покушај размишљања Црњанског о могућности сопственог духовног препорода и у истом контексту и истоме даху, такорећи, о могућностима укључивања словенског света у западну цивилизацију; усхићен је док верује да је то могуће, а крај текста наступа када констатује да је то само пука илузија.

Италија, односно Тоскана, путописцу се указује као место препорода, личног, емоционалног, филозофског; то је простор који враћа субјекат самоме себи, враћа му сигурност. Рат је још увек означавао дубоки рез; Црњански-путник имао је егзистенцијалну потребу да поново успостави везе које је рат покидао и тако осиромашео човека за укупну његову европску, хуманистичку традицију. У том смислу, Тоскана доиста делује као мелем на душу која је у рату повређена, здробљена, уништена. Али, искључиво на личном, не и на колективном плану: појединац проналази утеху и смисао живота, али не и (словенски) народ.

Тоскана из путописа М. Црњанског је стално под ведрим небом, осунчана, пуна светлости, сјаја, блеска. Роман *Сеобе* је од прве до последње странице пун воде, влаге, блата, мутних река. Тоскана је сва у брдашцима, њени градови су саграђени од белог камена; подунавски предео у којем живе Срби што су се из Турске преселили у Аустријско царство низак је, блатњав и раван. Готово цео крај је једна сама мочварна баруштина. Сигурно да за Црњанског, осетљивог за вредности простора<sup>10</sup> у мотивацији ликова и радње, није било случајно овако опреч-

<sup>9</sup> Нав. дело, 218.

<sup>10</sup> Књижевна критика је одавно приметила кључну улогу *простора* у делу аутора који је у српској књижевности писао најлирскију прозу. Јунаци романа Милоша Црњанског — примећује П. Џацић, па чак и лирски песнички субјекти (из *Суматре*, *Привиђења*, *Стражилова* и *Ламенџа над Београдом*) суочавају се са неописиво тешким животним ситуацијама (рат, смрт блиске особе, неслобода...); из таквих позиција они спас налазе „скоком у страну”, у имажинативне, зрачне просторе (у плаву Суматру — Урал, на Северни пол, код Хиперборејаца, у Росију). Само јунак завршног романа, *Романа о Лондону*, ех-кнез Рјепнин, нема те привиде, не зна за имагинарне просторе среће; и зато он на крају извршава самоубиство. Џацић је истакао још једно својство ју-

но представљање природе у делима која је за штампу припремао некако у исто време. Цео један есеј могао би се написати о свеприсутним водама у роману *Сеобе*. Роман би слободно могао носити наслов *Појлаве*.<sup>11</sup> А ниски, мочварни, блатњави терен не омогућује онакав препород какав се у путнику јавио док је боравио у Тоскани, где камен, стена, мермер, чувају успомену из прошлих времена. „Читаоци Гогоља” (како Црњански у путопису назива Словене) не могу осетити благодет повезаности и преливања прошлости у садашњост; географија простора на којем живе Словени је радикално друкчија, њихова прошлост је збрисана тим сталним поплавама, мочварно тло гута људе, кости, ниске кућице... Словени остају сељачки народ, без и минималне шансе да партиципирају у раскоши коју је прошлост изградила, а простор је чува и преноси.

Две су ствари необично значајне, а произилазе из паралелног читања романа и путописа: за Црњанског је од необичног значаја географски предео, атмосферске прилике, природа, степен и количина светлости, боја небеског свода. И друго, у покушају лечења дубоких траума које је рат нанео европском човеку, Црњански је видео могућност и позитиван исход за западног Европејца, али не и за Словене, особито не за свој, српски народ.

Да погледамо сада она места на којима у роману *Сеобе* Црњански посеже за сликом небеса и звезда. Покушајмо да установимо с којим се конотацијама појављују споменуте космичке одреднице у роману који као наслов првог и последњег свог поглавља носи поетске реченице „Бескрајни плави круг. У њему звезда.” Незнатно извариране ове ће се реченице појављивати на важним, преломним местима живота сва три главна јунака. Роман почиње сценом буђења Вука Исаковича на

---

нака заједничко свим делима Милоша Црњанског, које се поклапа и са пишчевом биографијом: сви су његови јунаци на путу, вечни су путници, заговорници сеоба. Они се не могу или неће прилагодити прози живота. — Као коначни резултат таквог доживљаја света родила се једна меланхолија, а уз њу — раскош етеричног лиризма, доживљај света у коме се мешају жудња за апсолутним и неисказаним, за плавим, безданим провидним даљинама, за миром и сређеношћу људског живота, за лепотом и повезаношћу свега што постоји. Међу топосима, који се користе као ознаке простора среће, узетим из реалног атласа, Цацић спомиње Суматру, Урал, Фрушку гору, Шпицберген, Јан Мајен, Србију, Росију, Новаја Земљу, Београд, али нигде не спомиње Тоскану. Нама се, међутим, чини да тим увек блештавим просторима пуним сјаја, а ванредно далеко од места на којем се налази сам приповедач ваља додати и Тоскану.

<sup>11</sup> Наводно, након што је Црњански објавио одломак из романа *Сеобе*, један пријатељ га је упитао: Када ћеш завршити онај твој предивни роман *Појлаве*?

дан његовога одласка у рат, а завршава се сценом повратка ратника у његов сада већ опустели дом, те првим сном, у који пада прве ноћи по повратку. Роман се одвија, дакле, између једнога буђења и једнога пада у сан, али не у једноме дану, него у једној сезони, од јесени 1744. до пролећа 1745. И баш те сцене *између сна и јаве* испуњене су космичком визијом:

Тада, помућеном свешћу, прво зачује лавез паса и пој петлова, да одмах затим широм, у мраку, отвори очи и не види ништа, али да му се учини као да види, у висини, *бескрајан, љлави круг. И, у њему, звезду.*<sup>12</sup>

Када се Дафина сећа својих првих година брака проведених са мужем Вуком, она их види овако:

Ноћи пуне трава, таме у шуми, жбуње са дивљим, црвеним плодом, жубор вода, а нарочито *свешћу неба, звезда и сазвежђа*, пролазили су над њом кад се сећала на прве године са мужем.

Када због прелубе са мужевљевим братом Дафина осећа грижу савести до те мере да јој се заврти у глави, те падне, позледи се и због тога — губећи плод који је у утроби својој носила још од последњег сусрета са Вуком — у страшним халуцинацијама умире, један од тих момената халуцинације Црњански овако описује:

Затим синусе пред очима њеним *чишави колушкови звезда, љлавих, љубичастих и жутих*, и прелише је ванредне млаке воде, над којима су *шекла и небеса*.

Најдраматичнији тренутак у животу Аранђела Исаковича јесте смрт госпоже Дафине. Ево како га описује Црњански:

Стаде тек онда кад дубље загледа у очи госпоже Дафине која издахну, у *два нейомична, модра круга, боје зимског неба*, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог ... Њему се учини као да се појављује *високо небо*. Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, *љлаве кругове и у њима звезду*.

Захваћен осећањем узалудности, чак својеврсним *spleen*-ом, војник Вук Исакович гаји у себи жељу — супротну презиру према вечном сељакању — жељу за још једном сеобом, оном

<sup>12</sup> Сви цитати из *Сеоба* односе се на издање: *Дела Милоша Црњанског III*, Београд 1996, а свим цитатима текст потцрпала М. М.

која би га одвела у његов „повлашћени простор”, у Русију. И као што у том Вуковом односу према сеобама постоји истовремено одбојан, негативан став, али и огромна привлачност ка још једном пресељењу, тако и у оном контрасту између мукотрпног, блатњавог, примитивног начина живота у реалности свих протагониста романа и идеализације пута у небеса и звезде као стално отвореног и примамљивога, откривамо оксиморон, решење које у себи садржи контрастне вредности: небеса и звезде нису само пука идеализација, митски бег из грубе реалности, него се небеса често спуштају на земљу, одсијавају у месечини, на водама, у бојама пролећног раскошног зеленила... То су у бити исти они пејзажи које познајемо из путописног текста, из описа ауторовог путовања по Тоскани.

Небеса и звезде су — у поимањима јунака М. Црњанског из романа *Сеобе* — идеализовани простор који прима у себе јединку у тренуцима обележеним временом *између*: небеса су ту, уз јединку, у часу преласка из сна у будно стање, или у тренутку дубоке мучнине и халуцинације, или у самом тренутку смрти вољене особе. Небеса немају религиозну семантику, то није свет у којем станује Бог или богови, то је простор који самом својом благошћу и лепотом делује као контраст и уточиште пред блатњавим и мучним животом. Али, и као уточиште, небеса су само варка, само илузија, која живи у својој раскоши само у тренутку *између* свесног и бесвесног стања.

Црњански — експресионистички космополит, аутор теорије суматраизма — објективизује чињеницу која је банално истинита, толико банално истинита да је више и не примећујемо. Доиста, куда год да кренемо, у свакоме часу и у свакој ситуацији, над нама је небо. Оно је највиши кров нашег земаљског дома. Црњански га користи у бројним сценама, додајући му увек нове епитете, и баш ти епитети који се везују за константну именицу небо потцртавају разлике које у свету постоје и с којима се јединка непрестано суочава.

Небо је мерило вредности свих ствари, критеријум апсолутног квалитета.

У каквом односу стоји симболика коју Црњански приписује небесима према симболици тог феномена у српској књижевној традицији? Сматрамо да је необично важно што баш овакав роман, роман који се бави стварним историјским догађајима везаним за прошлост српског народа, роман који је у једном делу српске књижевне критике протумачен и као темељни роман у грађењу српског националног идентитета, да

баш такав роман, као својеврсни рефрен понавља реченице „Бескрајни плави круг. У њему звезда.” У том контексту, неминовна су питања: каква симболика се крије иза бескраја и плаветнила неба? Мисли ли Црњански на ону хришћанску симболику „царства небеског” на коју алудира косовски мит? Зашто је — користећи мит великих сеоба — имао потребу да преко симбола небеса повеже овај мит са митом о Косову?

Градећи своје јунаке, а особито Вука Исаковича, Црњански је могао имати ослонац и у народној традицији у којој је било сјајних митолошких песама које описују космичке опсене, варке, али тако да их претачу у слике и мотиве овоземаљске, блиске и рођачке. Део митолошких песама које као тему узимају небеске или уопште космичке појаве (*Вила зида град; Женидба сјајнога мјесеца; Вилин чудесни град*) суочавају читаоца са опсенама, привидима и визијама, са појавама које су далеко од реалности, које су за ту реалност везане „само” дубоким симболично-алегоричким односима. Ако је из кинеске лирике Црњански могао учити како остварити етеричност, прозраност своје прозе, у домаћој традиционалној усменој лирској поезији могао је наћи основицу за, с једне стране, преплитање и паралелно присуство различитих књижевних жанрова, а с друге, за ону наглашену двострукост у лику Вука Исаковича: он је војник и сањар, човек који је окружен најблатњавијим свакодневним животом, али и онај који сања бескрајни плави круг и у њему звезду. Небеска тела су — као и у митолошким песмама — потицај за живу машту, за опсесије — као што је то био случај још у старој митолошкој поезији.

Као коначни резултат таквог доживљаја света, као вредност поетске прозе, родила се једна меланхолија, а уз њу — раскош етеричног лиризма, доживљај света у коме се мешају жудња за апсолутним и неисказаним, за плавим, безданим провидним даљинама, за миром и срећеношћу људског живота, за лепотом и повезаношћу свега што постоји. Жуђени простор је далек, светао, сјајан, често висок, подразумева лет увис, лака и спретна бића, коње који полете, али и лабуда (птицу воде и ваздуха); белина, чистина, плаветнило, мир. А сва та својства су описана као реално присутна у Тоскани.

Појам небеса, односно бескрајног плавог круга, како га именује Црњански, као и појам звезда треба, дакле, тражити и унутар хришћанске тематике и напетости које су присутне унутар самога хришћанства. Но, с обзиром на ауторове експлицитне изјаве о јаком утицају који је на њега извршила кинеска и јапанска уметност, симбологију небеса и космичког плаветнила ваља читати и у контексту будистичке културне традиције и симбологије. Семе, пак, светлосне нијансе, узби-

баност предела осветљеног сунцем, те појам среће везан за вечно трајање и вечно рађање Црњански је најпре описао у путописној прози из Тоскане; Тоскана и њене боје су важан контекст за читање романа *Сеобе*. Када, дакле, покушавамо да одгонетнемо симболичко значење поетске фигуре на коју се непрестано позива главни јунак *Сеоба*, Вук Исакович, морамо имати на уму кључеве за одгонетање тих небеских слика како у хришћанској средњовековној и ренесансној италској, тако и у далекоисточној култури, те у митолошким песмама из паганских времена. Према Апокалипси, небо је пребивалиште Бога, док би некаква лаичка представа небеса заправо покривала појам свеобухватности, неограничености човекових тежњи, трагања и разумевања света. Тиме што подвлачи реч „бескрајни” и још инсистира на речи „круг” Црњански очито има на уму пре свега ову димензију значења појма небо, коју условно називамо лаичком и која ће за Црњанског представљати чак и обавезу да значењске слојеве романа исплете до те мере комплексно, да ће нам се чинити да се бескрај, безмерност, кружност значења мора применити и буквално у тумачењу овога романа.





ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

## ГДЕ СУ ГРОБОВИ СТАРИХ РОМАНА?

„Дневник о Чарнојевићу” Милоша Црњанског

*Ја што је неко дружи.*

Артур Рембо, из писма  
Жоржу Изамбару

*Као да је тај Дневник сав мој животи,  
и да сам ван њега мртав.*

Борислав Пекић,  
Тамо где лозе илачу

При крају *Дневника о Чарнојевићу*, приповедача Петра Рајића, посећује старица у жутој свили која му дуго прича о прошлости његове породице и потом хоће да га води на гробље и покаже му где су гробови старих романа које је његова мајка радо читала. Ово место из првог романа Милоша Црњанског могло би се у аспекту његове иманентне поетике сматрати важном за разумевање односа који тај текст, жанровски двоструко одређен — у наслову као дневник, а у поднаслову као роман, има према самом жанру романа и његовој традицији у нашој и европској књижевности. Који су то стари романи који су сахрањени, а колико је сам *Дневник о Чарнојевићу* „нови облик романа” који Црњански помиње 1920. године на крају свог предговора Флоберовом *Новембру*?<sup>1</sup>

*Дневник о Чарнојевићу* свакако јесте књига у којој је остварен потпуни жанровски, наративни, композициони и стилски

---

<sup>1</sup> „*Новембар* ће бити књига која ће у XX веку довести до новог облика романа и нове прозе.” (Милош Црњански, „*Новембар* Гистава Флобера”, *Есеји*, приредили Б. Петровић и С. Трећаков, Нови Сад 1991, 276).

преврат наговештен, уочи Првог светског рата, прозом Исидоре Секулић — *Сайушници* из 1913. године, а у европској књижевности остварен у Рилкеовим *Зайисима Малѿеа Лауридса Бриѿеа* (1910). Једна од кључних новина у првом српском авангардном роману је управо поетичка самосвест о тим променама које су довеле у питање смисао и одрживост дотадашњих могућности приповедања и стабилност постојећих књижевних форми. Приповедач, односно писац дневника, Петар Рајић, преиспитује сопствени идентитет, што у исти мах значи и преиспитивање самог чина писања — ко пише, када, зашто, за кога: „Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном,” или при крају романа: „Тетке ме питају коме толико пишем, а ја им кажем: ’мртвацима’, оне се прекрсте и мисле да сам ’шенуо памећу’.”<sup>2</sup> Приповедачев покушај самоспознаје у тренутку писања неодвојив је од спознаје смисла самога писања. Проблематизовање идентитета наративног субјекта, што је једна од кључних приповедачких претпоставки аутобиографског дискурса<sup>3</sup> у који спада и дневник, постало је овде део поетичког и жанровског проблематизовања форме романа. Допуштајући могућност да књижевност истински почиње управо онда када саму себе доведе у питање, Морис Бланшо након завршеног Другог светског рата и уз подсећање на бурне међуратне уметничке токове, вели да се „писати свакако може и без постављања питања зашто се пише. Да ли писац, посматрајући своје перо како исписује слова, има макар право да га одложи и да му каже: Заустави се! Шта знаш о самом себи? Какав те циљ води?”<sup>4</sup> Управо зато што се стално враћа овом обеспокојавајућем, али у модерној књижевности неминовном, не само поетичком већ и егзистенцијалном питању — зашто и за кога пише, приповедач *Дневника о Чарнојевићу* самом чину писања придаје суштинску важност као јединој могућности да у „животу без смисла” покуша да одговори на питање свих питања постављено на самом почетку романа: „Где је живот?” Ако Петар Рајић констатује да „ништа нема смисла, све је пропало у ове три године”, зашто онда уопште има потребу да о свом животу пише осим ако не покушава да бележењем у току кога се стално приспитује, успостави и ар-

<sup>2</sup> Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд 1921, 4, 109. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

<sup>3</sup> Аутобиографски дискурс карактерише то што у њему „аутор проглашава себе субјектом властитог разумевања”, вели Пол де Ман у тексту: „Аутобиографија као разобличавање”, прев. Н. Милић, *Књижевна кријтика*, XIX, 3—4, Београд 1988, 121.

<sup>4</sup> Морис Бланшо, „Књижевност и право на смрт”, *Књижевна кријтика*, XVI, 3, Београд 1985, 101.

тикулише нови, текстуално преосмишљени живот и у њему суматраистички вредносни и смисаони поредак?

Питање жанровског удвајања роман/дневник може се посматрати у контексту авангардне стратегије мешања жанрова, при чему нема једноставног и непроблематичног прожимања, већ успостављања сложеног односа у који улазе конвенције два облика писма модификујући једни друге. Као што је променио дотадашње претежно епско схватање романа и ратне прозе, измештајући их у домен лирског, *Дневник о Чарнојевићу* дао је сасвим другачије значење и жанру дневника.

У српској књижевности деветнаестог века дневник је био један од периферних жанрова. Док се у време романтизма јављају интимни, приватни дневници који остају махом необјављени,<sup>5</sup> дотле се у реализму дневник афирмише као документарни жанр, који се, као и облици аутобиографије и мемоара, јасно разликује од романа као фикционалне творевине постојањем наглашене референтне усмерености ка вантекстуалној стварности и позицијом јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу са оним ко пише.<sup>6</sup> Најпознатији дневник српског реализма свакако је *Дневник једног добровољца* Пера Тодоровића, наша прва модерна књига о рату, како ју је назвао Миодраг Протић. Занимљиво је да управо тај дневник, у коме аутор описује своје учешће у српско-турским ратовима 1876—78, Црњански у једном есеју с почетка двадесетих година високо вреднује, сматрајући да је „проза Тодоровићева, над шуматовачким шанчевима, тако модерна и блиска”.<sup>7</sup> Зато није изненађујуће што се између ове две књиге може уочити извесна наративна сличност због прожимања два облика аутобиографског приповедања — дневничког (неретроспективно приповедање о непосредно завршеним догађајима) и аутобиографског у ужем смислу (ретроспективно сећање на успомене из даље прошлости). Наиме, као што се у Тодоровићевој књизи може пратити накнадна стилизација дневничких записа у правцу успомена, тако се у роману Црњанског може уочити смењивање дневничких записа у којима постоји двоструки презент — презент догађања и презент писања (на пример, док Рајић лежи у краковској болници: „Прозор је отворен. Ја видим у њему, као у неком мутном огледалу, моју бледу главу и моје кржаве усне док гутам лед...”), и аутобиографских делова

<sup>5</sup> Уп. о томе: Татјана Росић, *Произвољност дневника: романџичарски дневник у српској књижевности*, Београд 1994.

<sup>6</sup> Види о томе: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад 1996, 122.

<sup>7</sup> Нав. према: Миодраг Протић, „Пера Тодоровић и његова књига о рату”, предговор у: Пера Тодоровић, *Дневник једног добровољца*, Београд 1964, 13.

у којима се у перфекту приповеда о догађајима давно прошим (на пример, Рајићева сећања на детињство). Укрштање различитих временских планова, односно разлике у временској дистанци која постоји између момента писања и тренутка када се одвијају догађаји о којима се пише, даје специфичну наративну динамику и важно је за тумачење романа Милоша Црњанског. На њој ћемо се задржати доцније. Оно што нас сада интересује је конституисање романа као дневника фиктивног јунака. Црњански први пут у српском роману активира жанровске и приповедачке могућности дневника, односно аутобиографског приповедања, које суштински преображавају романескнуну форму. Заправо српски роман до тада једва да је и познавао могућности приповедања у првом лицу. Свега су два таква остварења, и то оба Игњатовићева — *Милан Наранџић* (у два дела 1860. и 1862) који има облик казивања карактеристичан за пикарески роман и *Васа Реџекић* (1875) у форми сказа.

Богата традиција српске аутобиографске и мемоарске прозе која почиње од Симеона Пишчевића и Доситеја Обрадовића дала је изузетна уметничка остварења, али је остала на периферији књижевног система и није суштински утицала на роман деветнаестог века. Документарне врсте јасно су биле раздвојене од фикционалних, што најочигледније потврђују Видаковићев романи спрам његовог необјављеног покушаја аутобиографије.<sup>8</sup> У европској књижевности осамнаестог века аутобиографска, мемоарска, дневничка и епистоларна проза имала је огроман значај за формирање романа. Паралелно са процватом приватног дневника, развија се сентименталистички роман који легитимизује облик фиктивног исповедног дневника.<sup>9</sup> И у доцнијој књижевности дневник има поетички наглашену функцију у обликовању романа, првенствено због могућности за проблематизовање самог чина писања, преиспитивање позиције субјекта, односа текста и стварности или изношња аутопоетичких, али и политичких и филозофских ставова. Најизразитији пример различитих жанровских могућности дневника почетком двадесетог века свакако је дело Андреа Жида. Жид не само да је водио приватни дневник у вишедеценијском распону од 1889. до 1949, већ је инкорпорирао дневничку форму у своје романе — *Уска враџа* (1909) и *Ковачи лажног новца* (1925), где се управо захваљујући дневнику који води главни

<sup>8</sup> Види о томе: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 2004, 490.

<sup>9</sup> Уп.: Жан Русе, *Нарцис романописац: огледи о првом лицу у роману*, прев. Ј. Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад 1995. и J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*, New York, London 1990.

јунак, као облик текста у тексту, омогућава да роман сам себе подвргне поетичком испитивању у тренутку сопственог настајања. Коначно, Жид је оставио и дневник рада на свом најпознатијем роману — *Дневник „Ковача лажног новца“* (1927).

Развијајући се у „зони контакта са незавршеним догађајима савремености, роман често прелази границе између уметничког и вануметничког”, примећује Бахтин, наглашавајући важност „ванкњижевних” жанрова попут дневника, писма или исповести, којима се роман обилато користио преузимајући њихове формалне одлике.<sup>10</sup> При томе се у Бахтиновој концепцији може уочити битна разлика између биографског модела романа какав је доминирао у реализму и могућности да роман буде заснован као аутобиографско приповедање или исповест. Биографски роман почива на дубоком органском јединству између карактера јунака и сижеа његовог живота — „Јунак и објективни свет који га окружује морају бити направљени од једног комада.”<sup>11</sup> Са друге стране у роману који је заснован на облицима аутобиографског приповедања, какав је *Дневник о Чарнојевићу*, лик приповедача, „човека за себе”, постаје хетероген и вишеслојан. Изгубљени су јединство и целовитост који су одређивали јунака приказаног „споља”, у јавним наступима или у покушајима да се интегрише у друштво. „У аутобиографским облицима појављује се распадање те човекове јавне оспољености, почиње се испољавати приватна самосвест из двојеног усамљеног човека и откривају се приватне сфере његовог живота.”<sup>12</sup> У таквој аутобиографској самосвести, закључује Бахтин, суштинску улогу почиње да добија тема разочарања и смрти у различитим варијацијама.

Усамљеност модерног јунака доминира у српској прози почетком двадесетог века, условљавајући специфичне и нове приповедачке поступке, првенствено доживљени говор у Станковићевој *Нечистијој крви* и Милићевићевом *Бесијућу* као могућност да приповедач представи сложену и противуречну интиму јунака, да би у *Сајућницима* Исидоре Секулић јунакиња постала свој сопствени приповедач развијајући суптилне облике интроспекције и потпуне посвећености сопственој интими.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Михаил Бахтин, *О роману*, прев. А. Бадњаревић, Београд 1989, 466.

<sup>11</sup> Исти, *Проблеми поетике Досјојевског*, прев. М. Николић, Београд 2000, 97.

<sup>12</sup> Исти, *О роману*, 259.

<sup>13</sup> Александар Јерков закључује да у српској књижевности с почетка двадесетог века „усамљеност, индивидуалност, субјективност и сентименталност модерног јунака постављају нове поетичке координате”. (А. Јерков, „Рађање

Својим првим романом Црњански на нов начин разрешава питање романескне форме заснивајући је жанровски и нарративно управо на облику интимног дневника у коме усамљени и разочарани јунак, повратник из велике кланице рата који је обесмислио све дотадашње етичке вредности, преиспитује своју позицију у свету, налазећи у писању једину могућност да спозна и успостави свој нови, измењени идентитет. Појавом *Дневника о Чарнојевићу* постаје у српској књижевности уочљива не само дезинтеграција биографског модела романа, што је као процес у европској књижевности почетком двадесетог века описао Осип Манделштам у есеју *Крај романа* (1928),<sup>14</sup> већ и криза романа као фикционалне форме са развијеним заплетом и заокрет ка „ванкњижевним жанровима” као што су дневник, аутобиографија или писмо. У томе се може препознати потреба књижевности и првенствено романа за периферним облицима, о чему су писали формалисти и потом Бахтин, али и авангардни захтев, како то наглашава Биргер, да се превазиђе и негира аутономија уметничког дела тиме што се оно наглашено представља као артефакт, односно скреће пажњу на свој поступак производње. Не изненађује зато и чињеница да је српска књижевност управо тада, непосредно пре појаве *Дневника о Чарнојевићу*, добила свој први и то кратки роман у целини написан у писмима — *Страсћи* (1920) Давида С. Пијадеа.

Потенцирање приповедачких могућности документарних жанрова, однос аутобиографског, односно мемоарског, с једне и фикционалног, с друге стране, као и присуство фигуре двојника очигледно је не само у *Дневнику о Чарнојевићу*, већ и у претежном делу прозе Црњанског. У том смислу могло би се рећи да први роман Милоша Црњанског има ону улогу у његовом прозном опусу коју Тибодe одређује као „матичну ћелију” у стваралаштву сваког великог писца,<sup>15</sup> дело у коме се могу препознати неки од ауторових кључних приповедачких поступака и поетичких принципа, из кога се генеришу све будуће опсесивне теме. Сам Црњански ће рећи да је *Роман о Лондону* (1971) „затварање једног круга” започетог пре тачно пола века појавом *Дневника о Чарнојевићу* у коме је отворена

---

’romance’ о национу из духа трагичног сна — о иманентној поетици романа Милоша Црњанског”, *Трећи програм*, I—IV, Београд 1992, 62).

<sup>14</sup> „Даља судбина романа неће бити ништа друго до историја распарчавања биографије, као форме, облика личног постојања, чак и више од распадања — катастрофалне погибије биографије.” (Осип Манделштам, „Крај романа”, у зборнику *Рађање модерне уметности. Роман*, приредио А. Петров, Београд 1975, 222).

<sup>15</sup> Албер Тибодe, *Историја француске књижевности*, Сарајево 1961, 305.

„проблематика миграције као егзистенцијалног човековог проблема”.<sup>16</sup> Први роман Милоша Црњанског наговестио је низ далекосежних књижевних момената који ће пратити готово свако од његових доцнијих прозних остварења — од теме сеоба, духовне и историјске миграције, невидљивих и судбоносних веза између људи и појава у свету, чежње за даљинама и лутањем, затим поступака лиризицаје прозе, удвајања приповедачевог гласа и самог романескног јунака те, коначно, питање мешања жанрова или својеврсне жанровске мимикрије. Уочљиво је присуство жанровских одређења у насловима његовог првог и последњег романа — *Дневник о ...*, односно *Роман о ...*, па зато они и номинално као да чине почетак и крај једног стваралачког круга.<sup>17</sup> Питање прожимања жанрова у прози Милоша Црњанског увек је повезано са односом према аутобиографском искуству — сопственом (од *Дневника о Чарнојевићу* насталог на основу ауторовог личног дневника који је водио за време рата, потом књиге *Код Хијерборејаца* (1966) која садржи елементе мемоара, путописа, романа и есеја, потом коментара уз *Лирику Ишаке* и *Романа о Лондону*, односно туђем (*Мемоари* Симеона Пишчевића као документарна основа за романе *Сеобе*, 1929. године и *Друџа књиџа Сеоба*, 1962). Интерес за аутобиографске прозне форме, као и присуство личног, аутобиографског искуства представља не само једну од кључних поетичких константи књижевног дела Милоша Црњанског, већ и знатног дела прозе у двадесетом веку. По томе је његова проза блиска романима Марсела Пруста у којима се, како примећује Жерар Женет, остварује „осмоза живота и дела у оба правца, пошто је његово животно искуство непрестано хранило његово дело, а ово опет увек било за њега средство, инструмент духовног искуства”.<sup>18</sup>

О могућности да се у жанровском додиру романа и дневника добије облик „новог романа” Црњански говори у време док интензивно ради на свом првом роману, у предговору за Ујевићев превод Флоберовог романа *Новембар*. Вероватно најпознатији исказ из тог текста је онај, често цитиран поводом

---

<sup>16</sup> Милош Црњански, *Испунио сам своју судбу*, приредио З. Аврамовић, Београд 1992, 196—197.

<sup>17</sup> „Постоји једна занимљива паралела: *Дневник о Чарнојевићу* и *Роман о Лондону*” пише Александар Јерков. „Као што је Чарнојевић симболично име јунака првог романа, тако је и Лондон симболично име живота главног јунака другог романа. Паралелизам наслова није базначајан, он показује жанровски карактер и структуру симболизације у прози Милоша Црњанског.” (А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Приштина, Горњи Милановац 1991, 144).

<sup>18</sup> Жерар Женет, „Питање писања”, *Трећи програм*, број 103/104, Београд 1985, 234.



различитих књига Црњанског, поготово у вези са *Другом књигом Сеоба* и *Код Хийерборејаца*, да су „ мемоари увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни”.<sup>19</sup> У овој тврдњи изречен је важан вредносни став битан за готово све доцније књиге Милоша Црњанског, које су увек у жанровској вези са неким обликом аутобиографског дискурса. У њој се може препознати и алузија на став из једне од кључних књига лектуре Милоша Црњанског с почетка двадесетих година. Реч је о вероватно најпознатијим мемоарима светске књижевности, које у последњој деценији осамнаестог века пише Казанова, кога Црњански у свом есеју о Флоберу помиње као „ безбрижног и милог Касанову”. Италијански авантуриста и писац једна је од кључних фигура у стваралаштву Милоша Црњанског крајем друге и почетком треће деценије прошлог века, кад наш књижевник жели и да преведе Казановине мемоаре на српски језик.<sup>20</sup> У предговору својим мемоарима (чији је оригинални назив *Historie de ma vie*) Казанова размишља о етичким импликацијама намере да детаљно опише своје авантуре, па у том контексту, свакако с дозом ироније, читаоцу поручује: „ Видјет ће да сам увијек волио истину толико страшно да бих и знао лагати само да јој прокрчим пут до глава које нису спознале њену љепоту.”<sup>21</sup> Није случајно што Петар Рајић на самом почетку свога дневника вели да своје успомене пише „ поносно, као Касанова”, као што ће и нека његова размишљања и еротски доживљаји бити на Казановином трагу. Наиме две Рајићеве љубавне епизоде из *Дневника* могу се упоредити са два Казановина доживљаја и то управо она које Црњански помиње на крају свог есеја *За слободни стих* (1922). Говорећи о лирском ритму који није условљен метриком већ мислима и емоцијама, Црњански наводи примере ритмичне лирске прозе, а међу њима и Казановина дела: „ Мемоари Касанове су проза код нас, дабоме, и порнографија. Два места у њима (оно на Крфу, и оно 'Ти ћеш и Анриету заборавити') најлепше су лирске песме, а проза јасан ритам.”<sup>22</sup> Обе епизоде су из друге књиге Казановиних мемоара. Прва се одвија на Крфу где љубавник упознаје две жене, госпођу Фоскарони која му као оличење „ небеске љупкости” остаје недостижна, и чулну и разблудну Мелулу. Ова епизода има своју могућу паралелу у Рајићевим успоменама на боравак на мору, у близини Крка

<sup>19</sup> Милош Црњански, *Есеји*, 257.

<sup>20</sup> Види о томе: Бранко Алексић, „ Милош Црњански као несуђени преводилац књиге Казановиних мемоара”, *Дело*, XXIV, 24, 5, Београд 1978.

<sup>21</sup> Казанова, *Мемоари*, књига I, прев. М. Волф, Загреб 1969, 12.

<sup>22</sup> Милош Црњански, *Есеји*, 14–15.

(Црњански има и познату песму *Под Крком*) и дружење са сестрама — Маријом, која је привлачна, али тајанствена и недостижна, и Изабелом, веселом и чулном која му сама долази у постељу. Казановина прича о познанству са лепом, продуховљеном и начитаном Хенриетом, такође из друге књиге његових мемоара, има могућу паралелу у Рајићевој вези са медицинском сестром у краковској болници која чита Ничеа и Бергсона.

Помињање Казановиних мемоара на почетку *Дневника о Чарнојевићу* важно је и за одређење Рајићеве приповедачке позиције у роману. Вратимо се зато есеју Црњанског о *Новембру*. Индикативно је то што Црњански поводом Флоберовог романа отвара питања о природи аутобиографске књижевности и улоге коју она има у конституисању новог облика романа. Није тешко приметити да готово сви ставови које Црњански изриче поводом *Новембра* имају везе са жанровским и наративним питањима која се постављају у тумачењу *Дневника о Чарнојевићу*, на коме Црњански интензивно ради упрво у време док пише предговор за Флоберов роман. О тој вези есеја и романа речито говори наративни почетак предговора, стилски идентичан Рајићевим описима магловитих пејзажа на фронтovima. У том уводном делу Црњански се сећа како је као војник у италијанском граду Несполеду, лежећи на гробљу, први пут читао *Новембар*. Слична сцена постоји и у *Дневнику о Чарнојевићу*, када Рајић преспава ноћ на гробу тринаестогодишње девојчице Неве Бенуси. Ова мотивска и стилска прожимања, која добијају облик аутореминисценција, интензивна су у прози и поезији Црњанског насталој почетком двадесетих година. Сличне или идентичне исказе и описе налазимо у његовим есејима, на пример у есеју о Петру Добровићу из 1920. године,<sup>23</sup> поезији, путописима (*Писма из Париза*) и наравно у његовом првом роману. Слично прози Растка Петровића, и код Црњанског се може пратити својеврсни дијалог који успостављају јунаци или приповедачи из његових различитих књига. Док се Петар Рајић на почетку *Дневника* пита где је живот, а Чарнојевић се доцније изјашњава као суматраиста, приповедач путописа *Писма из Париза* (1921) вели: „Ви знате да ја имам

---

<sup>23</sup> Довољно је навести ове реченице из тога есеја које, написане у првом лицу множине, скоро да су идентичне размишљањима Петра Рајића у роману: „У шумама међу крвавим лешевима, у вртлогу светског рата, научили смо да презиремо законе, и људе, друштва, и гледајући срам и стид човеков, научили смо да безумно верујемо у шуме, поља, брда. И отуд ето расцветана једна бресква или трешња, ораница у којој ниче усев, или болесно једно дрво у јесен, сјаје у боји у каквој је досад очи гледале нису”, и даље, (М. Црњански, *Есеји*, 380).

луду теорију 'суматраизма': да живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на другом крају света."<sup>24</sup> То с једне стране појачава сложену интертекстуалну природу *Дневника*, који због такве комуникације са великим бројем других текстова Црњанског очигледно има централно место у „првом чину” ауторовог књижевног стварања, али упућује и на сложени процес генерисања овог романа и чињеницу да је Црњански у својим есејима, који су претходили овом делу, експлицитно промишљао о неким питањима која ће своје иманентно поетичко разрешење добити у *Дневнику о Чарнојевићу*. Тако је и са проблемом жанровског конституисања *Дневника*. Црњански у есеју о Флоберу *Новембар* најпре одређује као „неку врсту аутобиографије”, а затим додаје, поистовећујући приповедача у роману са самим Флобером: „Њу треба узети за оно што је скоро цела: дневник. Флобер даје у њој успомене свог ђаковања, прве жалости, прве замршене мисли, жељу за женом.”<sup>25</sup> Свакако да питање зашто Црњански *Новембар* назива дневником води и до одговора зашто је његов први роман у наслову одређен као дневник.

Кључне приповедачке одлике дневника — фрагментарна композиција, датирање, бележење у хронолошком поретку догађаја који су се десили у непосредној прошлости („из дана у дан”), непостојање јединствене просторне и временске позиције писања, интиман, исповедни тон, приватни карактер, одсуство „другог” и слично, нису у потпуности остварене ни у Флоберовом, ни у првом роману Милоша Црњанског. У *Дневнику о Чарнојевићу* најочигледније је одсуство сваког датирања и хронолошког следа догађаја а уместо тога, као и у *Новембру*, у приповедању постоји асоцијативно претапање садашњих и прошлих догађаја. Из поменутог есеја види се да Црњански схвата дневник првенствено као форму исповедног, субјективног приповедања — „Никада се у XIX веку није овако осетило, да је гола душа оно што је најдрагоценије у књижевности”,<sup>26</sup> повезујући га са бележењем успомена, што више одговара аутобиографији у ужем смислу речи. Ако се задржимо на неким новијим одређењима дневничке прозе приметимо да се она често посматра управо кроз опозицију према аутобиографији. Поредиши два типа аутобиографског приповедања, једног у Прустовом роману *У њојрази за изгубљеним временом*,

<sup>24</sup> Милош Црњански, *Путописи*, Београд 1966, 24.

<sup>25</sup> М. Црњански, *Есеји*, 274 (подвлачења су наша). Уп. о томе: Новица Петковић, „О типовима приповедања”, *Огледи из српске њојшке*, Београд 1990, 70—71.

<sup>26</sup> Исто.

који своју богату садржину црпи из суштинског и плодносног односа према сећању, и другог, у *Дневнику* Андреа Жида, који сећању настоји да стане на пут тиме што ће првобитни, непосредни утисак, емоцију или мисао забележити пре него што они постану варљиво сећање, Ерик Мартин закључује да је дневник заснован на принципу анти-меморије: „Дневник и сећање повезује само природна антипатија којој се дневник парадоксално супротставља, он постаје супарник сећању, уместо да на њега нетремице мотри као што изгледа. Да идемо још даље, главни, што значи прави непријатељ дневника је сећање коме се дневник опире и које принудно затвара.” Док је сећање засновано на принципу реминисценције, дневник има структуру понављања у намери да фиксира неки догађај пре него што он постане сећање и укључи се у сложени процес меморисања.<sup>27</sup> Догађаји којих се приповедач сећа у аутобиографији или мемоарима окончани су и могу се сагледати и осмислити као целина, из искуствене и вредносне позиције коју *ја* има у фиксираном тренутку писања, док приповедачу дневника, чија се тачка гледишта мења из фрагмента у фрагмент, та целина стално измиче. Потреба да се временска дистанца између тренутка догађања и тренутка писања, која никада не може бити укинута, сведе на минимум, односно да се у приповедању успостави оно што Мартин назива двоструким презентом, презентом догађања и презентом писања, добија у форми дневника наглашену улогу. Амерички аутор Портер Абот на сличан начин одређује природу дневничког приповедања као неретроспективну, која истовремено приказује два догађаја — догађај који је забележен и догађај самог бележења.<sup>28</sup>

Међутим, искуство романа, и то не само у двадесетом веку, показује да приповедање у првом лицу може успоставити знатно сложенију временску организацију догађаја и да се наративна и ментална динамика између прошлости и садашњости не може разрешити једноставном антиномијом између сећања и понављања. Као што је перцепција актуелне стварности условљена искуствима које приповедачки субјект носи из прошлости, опажајући и бележећи „израстање своје животне

---

<sup>27</sup> Ерик Мартин, „Писање у Жидовом *Дневнику*”, прев. Б. Новаковић, *Књижевна кришка*, XVI, 3, Београд 1988, 25. Разликовање менталних процеса понављања и реминисценције (присећања) Мартин заснива на Кјеркегоровим и Фројдовим идејама. Тако Кјеркегор у књизи *Понављање* пише: „Понављање и присећање представљају исто кретање, али у супротном правцу: оно чега се сећамо догодило се, то је понављање *уназад*; а понављање у правом смислу речи, насупрот овоме, јесте присећање *унапред*” (Исто).

<sup>28</sup> Н. Porter Abbott, *Diary Fikcion. Writing as action*, Cornell University Press, New York, London 1984, 29.

савремености из животне бујице прошлости која се згушњава у сећању”<sup>29</sup>, тако је и поимање прошлости одређено временским тренутком у коме се субјект сећа или о протеклим догађајима пише. „Прошлост се не може одвојити од времена у коме се сећамо”, примећује Жан Русе, „не може се схватити одвојено од дана који управо проживљавамо, садашњост преображава слику коју смо створили о прошлости.”<sup>30</sup> Преплитање различитих временских планова који истовремено постоје у приповедачевој свести, асоцијативно повезивање садашњости из које се приповеда и различитих тренутака из прошлости, раздвајање објективног, календарског и субјективног, психолошког времена, образложено у Бергсоновој филозофији („Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког”, вели Црњански у „Објашњењу ’Суматре’ ”) и наративно и поетички засновано у Прустовим романима, постаје у модерној прози свеприсутни уметнички поступак чинећи више него икада раније да „читава унутарња радња романа није ништа друго него борба против моћи времена.”<sup>31</sup>

*Дневник о Чарнојевићу* је први роман у српској књижевности у коме је временска организација приповедања постала толико сложена да је разрешење односа између времена приповедања, односно догађаја писања и времена исприповеданих/забележних догађаја постало суштински одређујеће за смисао романа, тим пре што је роман жанровски означен као *дневник*, форма у којој је приповедачево темпорално позиционирање у односу на догађаје о којима се пише од изузетног значаја. Нови облик романа, остварен у *Дневнику о Чарнојевићу* разликује се и од конвенционалног романа, као и од очекиване форме дневника. У оба случаја до промене је дошло понајпре на плану временске организације приче. Симултаност различитих временских планова у роману у потпуности потврђује херменеутички став да је „прича онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства”.<sup>32</sup> Фрагментарни записи Петра Рајића не следе ни хронолошку ни узрочно-последичну везу међу догађајима, карактеристичну за реалистички

<sup>29</sup> Ђерђ Лукач, *Теорија романа*, прев. К. Прохић, Сарајево 1990, 106.

<sup>30</sup> Жан Русе, нав. дело, 33. До оваквог закључка Русе долази анализирајући и роман Мишела Битора *Распоред времена* (1956) у коме, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*, постоји укрштање приповедања о садашњим и прошлим догађајима посредством интимног дневника — „Тако хронолошки ред постаје све више збркан, испрекидан, испремештан, умножен и више пута изокренут, у складу са законима меморије који се постепено укључују у наративно време; а уједно почињу да се остварују могућности дневничког облика” (Исто, 32—33).

<sup>31</sup> Ђ. Лукач, нав. дело, 102.

<sup>32</sup> Пол Рикер, *Време и прича*, прев. С. Милетић, Сремски Карловци, Нови Сад 1993, 11.

роман, нити поштују неке конвенције дневничког бележења, од којих је највидљивија изостанак било каквог датирања. Заправо на првим страницама романа, кад Рајић пише о свом рођењу и детињству, дневник се отвара према другој, граничној форми, аутобиографији — грување топова у тренутку бележења асоцира приповедача на сопствено рођење што активира сећање — „Топови грувају. Неко слави рођен-дан. А како сам се родио ја?”

За разумевање преплитања различитих временских планова битно је приповедачево позиционирање на почетку романа, када износи намеру да бележи своје успомене: „И волим свој живот чарју, коју сам осети лане, када сам се враћао из оних блатних, младих, пољачких шума, где су онолики остали подерани и крвави, са разлупаним челом. И пун успомена, ја их пишем поносно као Касанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су савим разочарани.” У првој реченици може се открити порекло Рајићеве потребе да о свом животу, односно успоменама пише. Наиме, како закључује Жан Старобински, разлог за аутобиографско писање настаје зато што се у претходном животу субјекта одиграла нека велика промена, радикално преиначење, преобраћање или улазак у нови живот. „Да промена није захватила живот приповедача, њему би било довољно да самог себе наслика једном за свагда па би и сама променљива грађа подесна да буде предмет приче, била сведена само на низ спољашњих догађаја. ... Насупрот томе, унутрашње преиначење појединца даје могућност за приповедачки дискурс коме је *ја* и субјект и 'објект'.”<sup>33</sup> Рајићево унутрашње преобраћење десило се „лане”, када је осетио „чар” због које је заволео живот. То је био тренутак суматраистичког откривења кад је Рајић у себи спознао свог двојника, Чарнојевића. Док лежи у болници у Кракову, у Рајићевом сну појављује се Чарнојевић који му говори о небу, Суматри и непојмљивим везама које животу и свету дају један нови смисао — „наша дела утичу тако далеко, и наша је моћ тако бескрајна”. Док у ноћи покушава да заспи, Рајићу се чини да му неко стоји крај постеље — „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом само своје лице.” Овај одломак сугерише да је Чарнојевић Рајићев огледалски двојник, његова идеална, утопијска пројекција која не припада материјалном свету, него једном метафизичком простору „с ону страну огледала” који, као и визија бескрајног плавог круга и звезде Вука Исаковича

<sup>33</sup> Жан Старобински, „Стил аутобиографије”, *Критички однос*, прев. И. Димић, Сремски Карловци 1990, 47.



у *Сеобама*, постоји само у сну.<sup>34</sup> Фигура двојника има богату традицију у европској књижевности.<sup>35</sup> Удвајање главног јунака од изузетне је важности у конституисању модерног српског романа на почетку прошлога века. Станковићев роман *Нечистија крв* и *Бесијуће* Вељка Милићевића откривају сложену, противуречну природу усамљене индивидуе која се повлачи из света и посвећује посматрању свог сопственог, интимног бића, осећајући неподударање између свесног и подсвесног дела своје личности. Симболика огледала и облик огледалског удвајања важни су за разумевање односа Рајића и Чарнојевића. Поводом односа лика и његовог огледалског одраза Бахтин примећује да „пошто немамо приступа себи самом споља, овде се уживљавамо у неког неодређеног могућег другог, помоћу којег и покушавамо да нађемо вредносну позицију у односу на себе самог, покушавамо из другог да оживимо и обликујемо себе”.<sup>36</sup> Чарнојевић је управо такав могући други, помоћу кога Рајић покушава да пронађе нови вредносни и смисаони поредак.

Неколико наративних фрагмената који се односе на Рајићев боравак на фронту, с почетка романа, и потом већи број фрагмената у којима приповеда о свом боравку у краковској болници, садрже најстарији презент дневничког писања и може се са сигурношћу претпоставити да је управо тада (то је оно „лане” на почетку романа) Рајић и почео да води дневник како би текстуално артикулисао глас тог другог бића које постоји у њему и даје његовом животу смисао. Док борави на фронту Рајић осећа присуство још неког, непознатог другог који је стално у његовој близини: „Осећам, да крај мене иде неко”, или „Још је неко лежао крај мене”. Након једног јуриша, Рајић заспи и чак помиње неки сан који га стално прогони — „Нападао ме је тај сан увек, чим бих легао”. У дневничким забелешкама са фронта, које хронолошки претходе Рајићевом доласку у краковску болницу, може се уочити како се у приповедачевој свести постепено конституише неко „други”, још увек само наслућен и непознат. На крају фрагмената у којима описује своје ратовање на фронту, Рајић констатује да је у току рата све пропало и обесмишљено, те да га више ништа

<sup>34</sup> Уп. о томе: Петар Цацић, *Повлашћени простири Милоша Црњанског*, Београд 1993.

<sup>35</sup> О томе је поводом романа *Двојник* Достојевског опширно писао Виктор Шкловски, помињући различите поступке удвајања у прози Е. А. Поа, Андерсена, Стивенсона, Вајлда, поезији Мајаковског и Блока (В. Шкловски, „Двојници и о Двојнику”, *За и прошив: белешке о Достојевском*, прев. П. Вујичић, Београд 1987).

<sup>36</sup> Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, прев. А. Бадњаревић, Нови Сад 1991, 34.

не везује за стари живот и урушене вредности: „И ништа ме више не везује ни за добро ни за зло. И тако сам се ослободио свега.” Ослобађање, својеврсно очишћење од свега што је одређивало његов дотадашњи живот, праћено је Рајићевим прихватањем утехе и спознајом новог, суматраистичког смисла о коме говори тај „други” — Чарнојевић, који своје коначно уобличење добија у визијама и сновиђењима главног јунака у краковској болници. У роману се може пратити како у Рајићевим дневничким белешкама са фронта, пре доласка у болницу, и сна, постоје искази који ће доцније бити приписани Чарнојевићу, на пример: „Није више знао шта је добро а шта зло...” Визија Чарнојевићевих путовања у Рајићевом сну, када се изузетно брзо смењују простори на којима Чарнојевић борави (час је пред Каиром, па на Суматри, у Сиднеју, па пред Солуном) блиска је визијама у којима Рајић, док борави на галицијском фронту, замишља себе у разним просторима и временима: „У визијама лудим лежао сам и ја до ногу Неронових, када је Рим горео у мору жара ... На шареним лажама са рибарима са Хиоса ја сам тихо купао се у зори ... У тамним мећавама ја сам у визијама седео над Камчатком ...” Све су то назнаке које упућују на постепено генерисање „другог” у Рајићевој свести који ће у простору сна добити своје јасно уобличење.

Сам Рајићев сан, међутим, исприповедан је нешто другачије и разликује се од свих осталих фрагмената у роману. Графички издвојен од остатка текста, на почетку са три звездице а на крају испрекиданим линијама, тај део почиње Рајићевим речима које он очигледно не упућује самом себи, као у другим дневничким фрагментима, већ неком пријатељу: „Хоћу да Вам причам”, или нешто доцније када каже: „Питао ме је за Вас”, или након испричаног сна: „Шта сам могао чинити драги мој?” Рајићев сан дат је заправо у облику писма које он некоме пише. На то упућује и чињеница да је Црњански, годину дана пре објављивања романа, у часопису *Мисао* објавио прозу под насловом *Сан (одломак из романа: о породици Чарнојевићеве, о рашу, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак романа пише из болнице)* која, уз извесне разлике, одговара Рајићевом сну у *Дневнику*.<sup>37</sup> Тиме се у роман уводи још један првобитно документарни жанр-писмо. То упућује и на могуће недоумице које је Црњански имао у коначном уобличењу романа, тим пре што је 1922. године, дакле након објављивања романа, у *Српском књижевном гласнику* штампао приповетку *Три крста: из мој дневника* (1919), која стилски одговара Рајићевим запи-

<sup>37</sup> *Мисао*, II, 6, 1. април 1920, 832—844.



сима, али је текст који није укључен у роман.<sup>38</sup> Сан о Чарнојевићу очигледно је Рајићу изузено важан и о томе жели некоме да прича („Хоћу да Вам причам”), након чега наставља да води дневник у коме ће пратити и записивати свој, након спознаје двојника, нови, измењени поглед на свет.

Рајићева списатељска намера блиска је намери приповедача из Флоберовог романа *Новембар*, са којим *Дневник* успоставља многобројне интертекстуалне везе. Приповедач пронађеног рукописа у Флоберовом роману у једном тренутку завапи за својом неповратно изгубљеном младалачком љубављу: „Ох, кад би човјек могао да извади из себе све што је у њему, и да створи биће од саме своје мисли! Кад би могао држати своју утвару у рукама и дирати јој чело, мјесто да узалуд просипа толика миловања и толике уздахе! ... И само да бих је дочарао, написао сам све ово досад, надајући се, да ће ми ријечи помоћи, да је оживим.”<sup>39</sup> И Чарнојевић је својеврсно биће од Рајићевих мисли и овај има потребу да пише дневник не би ли се то биће, као оно највредније што у себи носи, текстуално артикулисало, односно у тексту отелотворило. У том смислу Рајићеве дневничке белешке нису само „потреба да се пронађе текстуално уточиште од живота”<sup>40</sup> него постају живот сâм, онако као што ће то неколико деценија доцније свој дневник (са великим почетним словом) назвати Борислав Пекић — „Као да је тај Дневник сав мој живот и да сам ван њега мртав.” У свету у коме су се урушиле све вредности и у коме живот више нема смисла, Рајићево писање постоји као егзистенцијална и онтолошка потреба да се креира једини аутентични, истински живот у коме још увек вреди трагати за смислом. Носилац тог суматраистичког, утопијског смисла је Чарнојевић и тај смисао се, као и сам Чарнојевићев глас, може само писањем, што значи потпуним и јединим могућим посвећењем сопственој интими, спознати, артикулисати и сачувати. Спознање тог суматраистичког, утопијског смисла Рајићу је једина утеха пред наслеђеном смрћу којој се он са осмехом препушта верујући у метафизичку димензију људског постојања. Последња реченица романа — „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо,

<sup>38</sup> *Српски књижевни гласник*, VII, 7, 1. децембар 1922, 481—485. Уп. о томе: Гојко Тешић, „Белешке уз *Дневник о Чарнојевићу*”, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд 1993.

<sup>39</sup> Гистав Флобер, *Новембар*, прев. Т. Ујевић, Загреб 1950, 100. У том контексту занимљиво је и следеће размишљање Црњанског у есеју *Кинематограф, ошкровење духовног живота* из 1928. године — „Дух тежи да се ослободи не само тела него и себе самог, да створи поред овог живота један други живот без бриге и тега, сасвим нешто без везе са данашњицом,” (*Есеји*, 398).

<sup>40</sup> А. Јерков, „Рађање 'готансе' о национу из духа трагичног сна”, 68.

утеху моју и смешићу се” заправо садржи оно исто убеђење које ће приповедач *Друге књиге Сеоба* језгровито исказати на крају тог романа — „Има сеоба. Смрти нема!”

Рат је урушио Рајићев идентитет и разорио све његове моралне вредности. Његово писање је покушај да успостави своје ново *ја* које би да се што више приближи идеалном *ја* — Чарнојевићу. Иако се у Рајићевим белешкама може пратити како он покушава да се поистовети са Чарнојевићем, од порекла и физичког изгледа до усвајања и понављања његових исказа које је чуо у сну, потпуно стапање те две димензије његовог бића, материјалног и суматраистичког, није могуће и зато је његов дневник израз „неподударња са самим собом”,<sup>41</sup> односно жудње за оним другим бићем које препознаје у свом духу. „Као што је свет с ону страну огледала необичан модел обичног света”, примећује Јури Лотман, „тако је и двојник очуђени одраз књижевног јунака”.<sup>42</sup> Та неидентичност која постоји између јунака и двојника, као очуђеног дела његовог бића, даје Рајићевим белешкама специфичну двогласност или удвојену перспективу. Већ у првом фрагменту Рајић констатује да је живот без смисла, али у следећем пасусу Чарнојевићевим гласом додаје да он живот ипак воли. Дрвеће које Рајић види на почетку романа у исти мах је жуто и румено, и на основу присутва ове две боје у описима природе могу се детектовати две перспективе у виђењу стварности — Рајићева, која види жуту боју трулежи и распадања, и Чарнојевићева, која у истом види румену боју етеричне измаглице. Тако се у роману успостављају вишеструка удвајања — Рајићев сан у сну, Чарнојевићев глас у Рајићевом, што у приповедању генерише две визије света, два простора, два вредносна става, односно својеврсни „текст у тексту”. „С једне равни приповедања потиче један, с друге други вредносни став, при чему се њихов однос може описати као однос узајамног допуњавања: што се више бесмисла, немира и узалудности осећа на првој равни, утолико се дубље трага за смислом, миром и утехом на другој равни.”<sup>43</sup>

Међутим, у *Дневнику о Чарнојевићу* постоји још једно важно удвајање које је карактеристично за све облике аутобио-

<sup>41</sup> М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 137.

<sup>42</sup> Јури Лотман, „Текст у тексту”, *Култура и експлозија*, прев. Д. Араниновић, Београд 2004, 104.

<sup>43</sup> Новица Петковић, „Сан Вука Исаковича”, *Два српска романа*, Београд 1988, 188. У поменутом Лотмановом есеју *Текст у тексту* објашњава се како огледалско удвајање књижевног лика нуди различите могућности за уметничко моделовање и образовање двогласног или текста у тексту. „Текст у тексту је специфична реторичка конструкција у којој разлика у кодираности разних делова текста постаје упадљив фактор ауторовог стварања и читаоачеве рецепције текста” (Ј. Лотман, нав. дело, 100).

графског приповедања. Након што је у свом бићу спознао Чарнојевића, Рајић више није исти. Његово садашње *ја* након те спознаје разликује се од његовог прошлог *ја*. Њих раздваја временска дистанца, али и неподударње идентитета.<sup>44</sup> Рајић осећа потребу да се иронично дистанцира од свог негдашњег *ја* и зато у своје дневничке белешке укључује и успомене на детињство и младост — „Све је то давно прошло и све ми се чини тако смешно”, најчешћи је Рајићев коментар уз те успомене. Он о томе ипак пише поносно као Казанова, односно као неко ко је оставио читав живот за собом. Сећајући се себе на почетку рата, Рајић у једном тренутку пише о себи у трећем лицу, уводећи категорију своје тадашње егзистенције као *не ја*: „Ох, живот, млад живот играо је тако вешто биљара у непознатој кафани тог града, не ја.” У току преиспитивања сопственог идентитета, Рајић асоцијативно у своје дневничко писање укључује аутобиографска сећања на оно што је он некада био — млад, нежан, са белим рукавицама, препуштен ситним задовољствима, а што сада више није и од чега се самоиронично дистанцира. То *не ја* је сада за њега неко други, различит од овог садашњег *ја* које је искусило ужасе рата и чезне за суматраистичким миром и утехом. „Онај који у овом тексту каже *ја* и прибегава првом лицу једнине”, вели Старобински, „исказује се као различит, неистоветан у односу на оно што открива у самом себи.”<sup>45</sup> У Рајићевом дневнику то је двострука неистоветност — у односу на оно што је некада био (*не ја*) и у односу на оно што би желео да буде (Чарнојевићево *ја*).

Рајићеву потребу да свет и сопствени идентитет сагледава кроз писање интимног дневника прати и његова опсесија за читањем романа, али и за вредновањем ликова који га окружују помињањем књига које они читају — док разблудна Маца лудује за Сањином, јунаком истоименог љубавног романа, Арцибашева, пољска болничарка, чита Ничеа и Бергсона. Посматрајући друге ликове, Рајић их повезује са романима које је читао: „Њене очи и силна, црна коса, рамена и врат у којем су се криле плаве модре вене, сетише ме на неки харем у роману једном — а ја често читам романе. У осталом, сви смо ми говорили о романима.” Такви и слични искази део су приповедачеве самосвести о роману која се исказује и бројним реминисценцијама и асоцијацијама управо на она књижевна дела са којима *Дневник о Чарнојевићу* дели сличну поетичку самосвест и приповедачке поступке.

<sup>44</sup> „Одступање које успоставља аутобиографско промишљање је, дакле, двоструко: то је уједно временски размак и размак идентитета.” (Жан Старобински, „Стил аутобиографије”, 47).

<sup>45</sup> Исти, *Монтењ у крејшању*, прев. В. Роглић, Београд 2002, 44.

Након кључног догађаја у роману, сна у коме му се јавља Чарнојевић, медицинска сестра каже Рајићу: „Ала ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге.” Какве су то књиге и колико су размишљања и снови Петра Рајића, па тиме и позиција његовог двојника Чарнојевића у роману, одређени тим *лудим књиџама*? Одговор на ово питање може нас упутити до „тотемског праоца романа”, како га је назвао Фредерик Џејмсон, Сервантесовог *Дон Кихота* који је дао кључну тему модерном роману, преиспитујући однос стварности и фикције, тематизујући и поетички потенцирајући стање једног особеног лудила које ће у књижевности постати повлашћено егзистенцијално и онтолошко стање јунака а роману омогућити сложена метанаративна промишљања. „Као прва моћна, широка и хегемонистичка књижевна форма,” примећује поводом *Дон Кихота* Ленард Дејвис, „роман је имао за циљ да замагли, као никада раније, разлику између илузије и реалности, између чињенице и маште, симбола и онога што је представљено.”<sup>46</sup> Кратки роман Милоша Црњанског заснован је на једном таквом „замаглењу”, односно на сложеном односу који се успоставља између различитих нивоа и статуса исприповедане стварности, односно њених онтолошких простора — материјалног и иреалног, јаве и сна, јавног и интимног, епског и лирског, фикционалног и документарног.<sup>47</sup> Зато и не изненађује што се у *Дневнику*, међу ликовима који у Рајићевом сну окружују Чарнојевића, појављује и Дон Кихот. Док се Чарнојевић карта у некој собици препуној огледала, у сцени у којој се као на филму динамично смењују слике/кадрови и ликови, изненада се на вратима појављује Шаљапин у улози Дон Кихота: „На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдом мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови се тресли од песме његове.” Реч је заправо о познатом руском оперском певачу Фјодору Ивановичу Шаљапину (1873—1938) који се у европским метрополама пред Први светски рат прославио улогом Дон Кихота у истоменој опери Жила Маснеа. Значи један уметник из тог времена појављује се у Рајићевом сну у улози једног романескног лика о чему се приповеда у дневничким белешкама у књижевном делу жанровски одређеном као роман. Овај усложњени однос између документарног и фикционалног, сна и јаве, личности и маске, дневника и романа постаје још занимљивији

<sup>46</sup> Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York, London 1987, 3.

<sup>47</sup> О постајању различитих онтолошких простора унутар једног књижевног дела или унутар једног модела културе уп: Томас Павел, „Фикционални светови и економија имагинарног”, *Реч*, 30, 1997.

ако се у поменутом опису препозна аутореминисценција на песму Милоша Црњанског *Молићва*, објављену у збирци *Лирика Ишаке* (1919). Песма је заснована на двоструком пародирању — најпре текста најпознатије хришћанске молитве *Оче наш*, која је узета као подтекст, а затим и самог Бога Оца који је приказан на крајње провокативан начин и сасвим у духу авангардне десакрализације свих канонизованих вредности: „Оче наш / сенко света седа погурена / на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави / И очима пуним ветрењача / плавих.”<sup>48</sup> Слика Оца сасвим одговара слици витеза Тужног Лица, што има далекосежне идејне сугестије — хришћанска, божија визија о љубави и милосрђу међу људима представља донкихотовски, илузорни пројекат. Указивање на присуство неких донкихотовских момената у *Дневнику о Чарнојевићу* захтевало би и позивање на један непостојећи текст, на први написани, али никада објављени роман Милоша Црњанског. У есеју *Послератна књижевност* из 1929. године, а поготову у коментарима уз *Лирику Ишаке* из 1959, Црњански помиње свој романескни првенац индикативног наслова — *Син Дон Кихотов*. Пред одлазак на школовање у Беч 1913. године Црњански предаје рукопис тог романа уреднику *Бранковог кола* Лази Поповићу у Сремским Карловцима. И поред похвалних оцена уредништва, рукопис није штампан и у току рата је изгубљен, као и ауторова драма *Проклећи кнез*, коју је у исто време предао Народном позоришту у Београду.<sup>49</sup> У поменутом предговору Флоберовом роману *Новембар* Црњански ће Дон Кихота назвати оцем модерног човека који је приказан у Флоберовом роману, али га можемо препознати и у Петру Рајићу — „Бол његов везан је све патње у свету; он завичај нема више, и сви га предели растужују својим суморним видцима. ... Он не зна ни законе ни границе, ни растојања не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско.”<sup>50</sup>

Међутим, поводом „лудих књига” и романа које чита Рајић могло би се поставити још једно интригантно питање. Ако су витешки романи били медијатори жеље Алонса Кихана да постане витез-луталица Дон Кихот,<sup>51</sup> да ли је литература посредовала и Рајићеву визију имагинарног двојника и утопију

<sup>48</sup> Милош Црњански, *Песме*, Београд 1983, 100. Уп. и анализу ове песме коју даје Новица Петковић у огледу „Лирика Милоша Црњанског” у: *Огледи о српским ђесницима*, Београд 2004, 98–99.

<sup>49</sup> Исти, „Послератна књижевност (литерарна сећања)”, *Есеји*, Нови Сад 1991, 18.

<sup>50</sup> Исто, 276.

<sup>51</sup> Види о томе: Рене Жирар, „Романтична лаж и романескна истина”, у: *Модерна теорија романа*, приредио М. Солар, Београд 1979.

суматраистичког мира и утехе? У Рајићевом сну Чарнојевић се пореди са Бајроном, води се разговор о Рембоу и Верхарену, појављује се Дон Кихот, а помињу се и Микеланђелови сонети. Не само сан, него и читав роман заправо је премрежен алузијама, реминисценцијама и помињањима великог броја аутора и књига — од персијског песника Хафиса до Ничеа и Бергсона, па се може претпоставити да је Чарнојевићев лик бар једним делом интертекстуално посредован и моделован богатом литературом коју Рајић чита. У том смислу занимљиво је пратити као се Петар Рајић у роману идентификује са различитим стварним или имагинарним личностима, Казановом, Шекспировим „сиротим Јориком” или Бранком Радичевићем, који се у Црњанској драми *Маска*, попут Чарнојевића у роману, отворено изјашњава као етериста. Код људи које среће, Рајић се распитује за Јакова Игњатовића, чини му се да око себе види Агамемноне, поздравља се са Љермонтовим. Да ниједно од дела или аутора није случајно поменуто, већ поетички смишљено алудира на приповедача блиску књижевну традицију у контексту које треба разумети неке мотиве (на пример тако често помињање жутог лишћа које као да „долеће” из Бранкове песме *Кад млидијих умрејти*), приповедачке поступке и коначно саму Рајићеву егзистенцијалну и наративну позицију, показује један занимљив пример с почетка романа.

У тренутку док га полиција у Сегедину мучи, Рајић, изгледа не први пут, призива у свест роман *Катторџа* Достојевског, односно *Зайисе из мртвог дома*, чији приповедач је такође пролазио кроз различите облике мучења у сибирском затвору — „После су ме тукли. О, ни то није болело. Био сам навикао да читам романе, па сам често мислио на Достојевскову ’Каторгу’.” Међутим, поред ове асоцијативне везе успостављене у приповедачевој свести, *Дневник* и *Зайиси* имају много сложенији међусобни однос који би могао да подсети на огледалско пресликавање. Као што се у *Дневнику* помињу *Зайиси* тако се и у овом роману Достојевског помиње нешто што упућује на роман Црњанског. Наиме у једној сцени из седме главе *Зайиса из мртвог дома* главни јунак у разговору са другим осуђеником, Петровим, помиње далеко, егзотично острво у јужним морима, исто оно којим је опседнут и Чарнојевић — Суматру, као место на коме живе антиподи (људи који према народском уверењу иду наглавачке јер живе на супротној страни земљине лопте).<sup>52</sup> Црњански ће у више наврата помињати да је на фронту у Првом светском рату носио записе Достојевског

<sup>52</sup> Ф. М. Достојевски, *Зайиси из мртвог дома*, прев. М. Бабовић, Београд 1981, 105.



о робијашници у Сибиру. „Да сам погинуо, са том књигом на грудима бих издахнуо. Руски романијери су већи од свих других, далеко. И те књиге морале су, ваљда, оставити неког трага у мени.”<sup>53</sup> Ти трагови присутни су у његовом првом роману, али као део свести иманентног аутора — Петра Рајића. Није зато без основа претпоставка да је полинежанско острво Суматру, о коме стално говори Чарнојевић и из чијег имена је изведена поетичка одредница суматраизам, Црњански одабрао као место Чарнојевићевог утопијског простора инспирисан баш овим помињањем егзотичног острва у роману Достојевског.<sup>54</sup> Ова сложена интертекстуална прожимања између два, по времену настанка удаљена романа, заправо реализује поетичка начела суматраизма о изненадним и неочекиваним везама. Рајићев доживљај стварности битно је одређен и посредован књигом које чита и које чине да текст *Дневника* буде сложена интертекстуална структура, заснована на поетици суматраизма. „Све је у вези и све се слива” вели приповедач у *Писмима из Париза*, „парафразирајући” Чарнојевићеве исказе из романа: „Све што су чинили тврдио је да негде, далеко, на једном острву оставља траг.” Онда то свакако значи и да су текстови у вези, да се и они неочекивано сливају, што усталом потврђују есеји, поезија и проза Милоша Црњанског с почетка двадесетих година, обележени бројним аутореминисценцијама.

Међутим, помињање *Зайиса* Достојевског, Казановиних мемоара или бројне мотивске и цитатне везе са Флоберовим *Новелбром*, упућују на важно питање о односу фикционалног и аутобиографског, које обележава целокупну прозу Милоша Црњанског. Истакли смо да појавом *Дневника о Чарнојевићу* постаје у српској књижевности уочљива криза романа као фикционалне форме и његов повратак „ванкњижевним жанровима” као што су дневник, аутобиографија или писмо. Али овде се више не ради само о томе да се роман обликује преузимањем неких приповедачких и композиционих одлика једног, изворно, документарног жанра и буде конципиран као интимни дневник фиктивног јунака. Реч је о сложеном и осетљивом проблему који задира у саму срж уметничког стваралаштва отварајући естетичко, али и етичко питање аутобиографског карактера саме књижевности, односно наглашеног или пак маскираног (фикционализованог) присуства ауторовог личног

<sup>53</sup> Милош Црњански, *Испунио сам своју судбу*, Београд 1992, 274.

<sup>54</sup> О етеризму, односно суматраизму Милоша Црњанског и његовим везама са немачким експресионализмом види у: Радован Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Сарајево 1979, 189—196, и Бојан Јовић, „Поетика Милоша Црњанског — два страна утицаја”, у зборнику радова *Књижевност и дело Милоша Црњанског*, Београд 1996.

животног искуства, вредности и оцена у књижевном делу.<sup>55</sup> То питање у новије време актуелизовано је ширењем традиционалног, жанровски ограниченог схватања аутобиографије. Наглашавајући да дистинкција између фикције и аутобиографије није поларитет или—или, Пол де Ман закључује да „аутобиографија није жанр или модус, него је фигура читања или разумевања која се појављује, у одређеном степену, у свим текстовима”.<sup>56</sup> Оно што је традиционално разликовало аутобиографију од романа — њена поуздана референцијална усмереност ка стварности, постаје проблематично и заправо одређено као референцијална илузија, односно референцијално произвођење (не производи живот аутобиографију, него обрнуто, текст производи и модулира живот према „пишчевој потреби” или кодовима самог језика и реторичких обрта), чиме се разлика између аутобиографског и фикционалног значајно неутралише. Иако *ја* из романа у првом лицу „егзистенцијално” не постоји, упућује само на измишљену слику, то *ја* из фиктивног текста „не разликује се од *ја* из искрене аутобиографске нарације”.<sup>57</sup>

Али аутор ипак може покушати да утиче на читаочеву рецепцију текста, наглашавајући и развијајући одређене поетичке и наративне механизаме и стратегије које ће онемогућити једноставно и површно поистовећивање и „мешање аутора-творца, момента дела, и аутора-човека, етичког момента, друштвеног одвијања живота”.<sup>58</sup> Разлика о којој говори Бахтин опет је у вези са кључном фигуром у Црњанској прози, фигуром двојника и поступком удвајања којим се формирају различите инстанце у процесу наративне комуникације. Подвлачећи то неподударање између текстуалног и вантекстуалног *ја*, Црњански ће истаћи важан моменат за разумевање природе приповедачког субјекта у његовим романима, па тако и у *Дневнику о Чарнојевићу*: „... чак и када писац и пише у првом лицу, његово *ја* је комплекс познаника и људи који га окружују.”<sup>59</sup> Сло-

<sup>55</sup> „Мора ли се писац толико повлачити из дела? Чини ми се да је данас присуство пишчеве личности у делу постало сувише осетљиво питање за нас”, истиче 1928. Хаксли (О. Хаксли, „Роман и идеје”, прев. К. Видаковић, у: *Рађање модерне књижевности. Роман*, приредио А. Петров, Београд 1975, 260).

<sup>56</sup> Пол де Ман, „Аутобиографија као разобличавање”, 121. Коментаришући овај Де Манов став Жак Дерида се пита „зашто не бисмо применили његове категорије на његове властите текстове? Зашто их не бисмо све читали као аутобиографске фигуре, у којима су истина и измишљено неразлучиви?” (Ж. Дерида, „Пол де Манов рат”, *Трећи програм*, 80—81, Београд 1989, 436).

<sup>57</sup> Жан Старобински, „Стил аутобиографије”, 44.

<sup>58</sup> Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 11.

<sup>59</sup> М. Црњански, *Исцрпнио сам своју судбу*, 56.



женост наративног поступка и комплексност наративног *ја* у *Дневнику о Чарнојевићу* можемо уочити ако упоредимо два типа аутобиографског дискурса — једног који припада Петру Рајићу („аутор — творац, моменат дела”) и другог чији је аутор сам Црњански („аутор — човек”) у фрагментима из *Коменџара* уз *Лирику Ишаке*, објављеним 1959. Коментари уз поједине песме односе се на исте догађаје о којима пише и Петар Рајић у роману. Намера таквог поређења није да докаже, сувише очигледну, заснованост Рајићевог лика на животу и ратним доживљајима самог Црњанског, што аутор *Коменџара* отворено и каже, на пример објашњавајући откуда туберкулоза код јунака *Дневника*, зашто су у роману честе реминисценције на Бранка Радичевића или зашто нема описа битака, већ, напротив, да уочи разлике у приповедању о истим догађајима, односно другачију позицију приповедачког *ја* у једном и другом тексту. Поједини делови из *Коменџара* могу се читати као верзије догађаја из *Дневника*, с тим што је асоцијативни ток приповедачевих мисли из романа замењен узрочно-последичним и хронолошким следом уз прецизно наведена места збивања. Тако је, на пример, са епизодом хапшења у Сегедину након сарајевског атентата које је у *Коменџарима* објашњено као део политичке интриге, „замешатељства”. Рајићев доживљај привођења у полицију, с почетка романа, исприповедан „кинематографском нарацијом” у којој се реченице брзо смењују као кадрови у филмској монтажи, а читава сцена као да се одвија у неком кошмару („седох међу неке сенке у мрачном ходнику”), интертекстуално је посредован реминисценцијом на Достојевског. У првом роману тако је зачет један од кључних поступака који ће доцније доминирати у прози Црњанског, а могао би се назвати фикционализацијом, односно романескном креацијом аутобиографског искуства заснованом претежно на интертекстуалном посредовању јунакових доживљаја. Сам Црњански објашњава овај поступак у уводној напомени књиге *Код Хијерборејаца* која има низ жанровских, наративних и поетичких веза са романом *Дневник о Чарнојевићу*. Аутор наглашава заснованост своје прозе на специфичном односу између „стварног”, документарног, аутобиографског и „иреалног”, фикционалног, што је битно како за жанровско и наративно конституисање текста, тако и за његову рецепцију:

Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности.

У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни

са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишевој потреби за причу о прошлости.<sup>60</sup>

*Зайиси из мртвог дома* (1862), настали су, слично као и *Дневник о Чарнојевићу*, на основу ауторовог властитог животног искуства, односно година које је Достојевски провео у робијашници у Сибиру. У оба романа постоји слична наративна стратегија да се аутобиографско искуство „аутора-човека” (Достојевског, односно Црњанског) трансформише у роман и повери другоме, „аутору-творцу” који приповеда, односно пише у првом лицу (у *Зайисима* то је Александар Петровић, у *Дневнику* Петар Рајић). У оба романа наглашен је документарни моменат — у *Зайисима* поступком приређеног рукописа који је Александар Петровић водио о свом животу у сибирској робијашници, а у роману Црњанског обликовањем текста као дневничких забелешки главног јунака. Као што Црњански у свом првом роману од сопственог животног и књижевног искуства обликује сложене романескне креације, што ће учинити и у књизи *Код Хијерборејаца* или *Роману о Лондону*, тако и Петар Рајић у свом дневнику сопствени живот модификује према књигама које је читао, од Казановиних *Мемоара*, Шекспировог *Хамлета*, Микеланђелових сонета и поезије Бранка Радичевића, до романа Достојевског, Флобера, Гетеа или Јакова Игњатовића и филозофских списа Фридриха Ничеа и Бергсона, да би текстуално конституисао своју сопствену фикционалну творевину и идеалног двојника — Чарнојевића. И као што аутобиографско *ја* из *Коментара* Црњанског не можемо идентификовати са дневничким *ја* Петра Рајића, јер онда не би ни било романа, тако се ни дневничко *ја* Петра Рајића не може до краја идентификовати са својим двојником Чарнојевићем, јер онда Рајић не би имао потребу да пише дневник као исказ неподударња са самим собом и израз жудње за оним другим бићем које препознаје у свој свести и који једино може да се текстуално отелотвори и артикулише.

Приповедање у првом лицу у форми интимног, исповедног дневника главног јунака условило је лирску природу романа. Управо облици дневника и писама су „ефикасан начин да се директно прикаже јунаков сензибилитет и да му се дозволи да дејствује као лирски поглед на свет.”<sup>61</sup> Већ први критичари довели су у везу облик интимног дневника са лирском природом овог романа. Како је приметио Винавер, то је „дирљиви

<sup>60</sup> Исти, *Код Хијерборејаца*, књига прва, Београд 1966, 7.

<sup>61</sup> Ралф Фридман, „Природа и облици лирског романа”, прев. З. Миндерић, *Савременик*, 12, 1968, 497.

дневник једне субјективне душе, и означава победу над објективним романом”, док Милан Дединац лирско доводи у везу са суматраистичким, јер је цео роман „израз једне безграничне интуитивне емоције и чежње свеопште носталгичне ка универзуму, ка непознатом далеком”.<sup>62</sup>

Већ у модерни, почетком двадесетого века, дестабилизован је традиционални статус романа као епског жанра и отворене су могућности лиризације прозе, првенствено у романима *Нечиста крв* и *Бесјуће*. Лирско у *Дневнику* постоји најпре као фундаментални облик јунакове егзистенције и његовог погледа на свет. То је најочигледније у Рајићевом, наглашено присном, емотивном односу са природом, шумама, водом, небом које он доживљава као делове свог интимног бића — „А шуме црвене, младе и увеле са топлом, слатком маглом чуваху нас, сахрањиваху нас и сипаху ту своју маглу у душу нашу за навек, за цео живот.” У есеју о Андрићевом *Ex pontu* Црњански ће етеризам одредити управо као љубав према облацима, видцима, успоменама и звездама што и јесу кључни моменти из којих се генерише лирско у роману. У приповедачевој свести доминирају етеричне, флуидне слике природе у измаглици, без чврстих и јасних обриса. Таква етерична визија стварности кулминира у Рајићевом сну у коме су поништена сва просторна и временска ограничења, а Чарнојевић се појављује као бестежинско биће — „Чинило се да његове дуге и танке, као мотка, ноге не газе по земљи, као да је лебдео над земљом.” Сви догађаји, а понајпре они ратни, у роману су сведени на утиске, расположења и асоцијације које они у приповедачевој свести изазивају. Зато је *Дневник* први роман у српској књижевности у коме се приповедање доследно организује поступцима који су до тада били карактеристични за поезију, отварајући тако могућности да се „роман приближи функцији песме”.<sup>63</sup> Уместо каузалних и хронолошких веза међу догађајима, успостављају се у приповедачевој свести асоцијативне везе које су заправо текстуална реализација Чарнојевићевог суматраистичког „програма” о неочекиваним везама које се успостављају међу стварима и појавама, односно лајтмотивски повезују и обједињују фрагменте у роману. Један од кључних лајтмотива у роману је сенка и то увек у вези са наговештајима пропадања и смрти. Рајић често око себе види не људе него сенке, доживљавајући по повратку из рата и себе као сенку — „Ми смо се вратили, али ми смо сенке.” Сенке су и оно што

<sup>62</sup> Нав. према: „Критички текстови уз *Дневник о Чарнојевићу*”, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Г. Тешић, Београд 1993, 133. и 167.

<sup>63</sup> Ралф Фридман, нав. дело, 491.

је остало до славне прошлости — „Далеко у даљини сијали су крстови, и виделе се сенке наших старих, празних, остављених црквица.” Мотив сенке и њене семантичке варијације, на пример њена веза са фигуром двојника, имају изузетно место у прози Милоша Црњанског, поготово у књизи *Код Хийерборејаца* и *Роману о Лондону*.<sup>64</sup> Не понављају се само исти мотиви, него и слични искази, какви су они којима почиње роман — „Јесен, и живот без смисла” и питање „Где је живот?” приповедач ће поновити неколико пута, као што се стално понавља реченица о томе како је „понегде пао по један цреп, понегде је пао плот”, готово добијајући функцију референа. Пратећи таква понављања и лајтмотиве читалац *Дневника о Чарнојевићу* стално је у искушењу да успоставља интратекстуалне везе између фрагмената не би ли својеврсним укрштеним читањем открио нова, скривена значења или покушао да успостави хронолошки след међу догађајима. Готово идентични изазов постоји и у читању Рилкеових *Зайиса Малшеа Лауридса Бригеа* који су по својој композицији и техници приповедања блиски првом роману Милоша Црњанског. Тумачи *Зайиса* заснивали су различите претпоставке о томе по ком принципу су фрагменти у овом роману организовани, па је једно време била прихваћена, па потом и одбачена идеја о „комплементарности фрагмената” према којој сваком запису одговара неки други — на пример оном који се односи на приповедачеву садашњост одговара неки други који се односи на прошлост и слично.<sup>65</sup> Вероватно би се и у *Дневнику* могао узалудно тражити неки сличан организациони принцип, јер као и у Рилкеовом роману, живот и свет не постоје као јединствене целине, њихов коначни смисао стално измиче и остаје само наслућен, али никада коначно откривен.

Лирско, као фундаментални облик Рајићевог постојања, супротстављено је епском, односно историјском постојању које је у вези са насиљем, смрћу и бесмислом — од приповедачевог сећања на детиње страхове које су у њему изазивале народне песме о клању и набадању на колац до актуелног рата које Рајић доживљава као „лудило у мору блата”. Епска прошлост сведна је на низ насиља и убистава која главном јунаку постају неподношљива — „гледао сам пренеражено старе иконе око мене, неке људе попадале са ножем у руци пред шанчевима, са црвеним фесом на глави; и те старе иконе и слике пекле су

<sup>64</sup> Види о томе: Љубиша Јеремић, „Романсијеров лирски глас. Милош Црњански”, *Проза новог стишла*, Београд 1976.

<sup>65</sup> Види о томе: Мирко Кривокапић, предговор у: Р. М. Рилке, *Зайиси Малшеа Лауридса Бригеа*, Београд 1996.

ми очи, као да су ме зраци, што су се одбијали од њиног тамног злата пробадали”. Јунаци косовског боја сведени су на декоративне фигуре, њихов мученички ореол банализован је и претворен у сјај кича — „Више пута попадије су ме опколиле самог у неком смешном салону пуном стакла и чаша, на којима беху насликани шарени косовски јунаци.” Рајић примећује како се историја и окончани ратови у Срба стално свде на испразну реторику и шарену декорацију, осећајући према томе, као и према свему баналном, презир и цинизам.<sup>66</sup> Изрази-то негативно одређење историје као бесмисленог и ирационалног хаоса, антиратно и дефетистичко осећање заједничко је већини авангардних кратких романа чији приповедачи поетички осмишљавају различите облике утопијске утехе пред историјским бесмислом. Оно што је у романима Милоша Црњанског суматраизам, код Растка Петровића биће словенски неомитологизам као тражење смисла и хронотопа среће у просторима мита.

Убрзо након *Дневника о Чарнојевићу* појавиће се још неколико кратких романа заснованих на форми дневника. Иако су невелике уметничке вредности и данас махом заборављене, ова остварења вреди поменути у контексту промена насталих у српском роману током двадесетих година, поготову због специфичних прожимања романа и дневника. Кратки роман *До последњеџ даха* Стојана Живадиновића, објављен 1923. године, исприповедан је у првом лицу у облику записа човека који лежи у болници. Непосредна запажања из болничке собе смењују се са сећањима на детињство и рат. Приповедачева замисао заиста може да подсети на *Прољећа Ивана Галеба*,<sup>67</sup> али је свакако далеко од рефлексивног и интроспективног приповедања у Десничином роману. Приповедач у Живадиновићевом роману повремено се пита, попут Петра Рајића, зашто уопште пише — „Често пута, у часовима потпуне душевне клонулости, питам се: зашто писати?“, али та питања остају само механички постављена, без намере да се њима сложеније проблематизује јунаков идентитет или сама романескна форма.

Роман *Сјо једна сјрана* Светислава Шумаревића објављен је 1924. године и доследно изведен у форми дневника — од прецизног датирања (од 3. фебруара до 25. јула 1916) до нереTROSпективног приповедања који искључује сваки облик се-

<sup>66</sup> О присуству цинизма који елиминише и гуши облике сентиментализма у роману опширно је писао Никола Милошевић у студији „Универзални исказ у *Дневнику о Чарнојевићу*”, *Романи Милоша Црњанског*, Београд 1988.

<sup>67</sup> Станко Кораћ, *Српски роман између два рата* (1918—1945), Београд 1982, 413.

ћања на приповедачев претходни живот. Међутим, приповедач у свој дневник укључује и низ докумената, писама и бележака других лица у намери да постигне аутентичност, тако да се у роману заправо укрштају три животне приче у ратној драми. Десет година доцније, 1934, објављен је још један кратки роман о Првом светском рату у облику дневничких записа војника који се, као и Петар Рајић, борио на фронту у Галицији — *Незнани јунак* Емила Петровића. За разлику од Рајића који води интимни дневник мање о догађајима а више о траговима који они остављају у његовој осетљивој души, приповедач у овом роману првенствено је у улози сведока који описује ратна и позадинска збивања сугеришући бесмисао људског страдања. Зато онога тренутка када се нађе сам у затворској ћелији, његове белешке се прекидају, јер неме више догађаја о којем би могао да пише — „Овде завршавам моје белешке. Верујем да се више ништа неће десити што би требало забележити. Бележио сам дотле, док сам веровао да ћу нешто учинити, док сам живео, најзад. Данас је то, вероватно, све свршено, и хоћу да све заборавим.”<sup>68</sup> Као и Рајић, и незнани јунак овог дневника последњи поглед упућује ка небу. Роман *Незнани јунак* занимљив је пример промена у српској књижевности тридесетих година када се рат, за разлику од експресионистичке прозе и кратких романа, „сагледава са дистанце и аналитички, са покушајима епских реконструкција историјске грађе.”<sup>69</sup>

Коначно, неке жанровске претпоставке дневника добијају своје место и у роману који је сума не само књижевног стваралаштва Растка Петровића, већ и авангардних уметничких домета — *Дану шестом*. Наративни сегменти у оба дела романа, углавном, имају на почетку прецизно датирање и то је заправо једино обележје које упућује на форму дневника, наглашавајући тако, за разумевање романа важну, временску димензију збивања. То је очигледно већ у реченицама којима роман отпочиње: „Пролазећи свуда око њега, обавијајући га, као облаци или као магле, време га је раздвајало од свега осталог, осамљивало. Године и векови, који су се тек организовали, тек склапали, као да су извирали ту, пред њим.”<sup>70</sup> Због датирања поглавља може се приметити, на пример, како се роман временски и календарски склапа — почиње и завршава се у месецу новембру.

По облику фрагментарног аутобиографског приповедања у току кога јунак преиспитује сопствени идентитет, асоција-

<sup>68</sup> Емил С. Петровић, *Незнани јунак*, Београд 1934, 159.

<sup>69</sup> Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, 75.

<sup>70</sup> Растко Петровић, *Дан шестии*, Београд 1982, 9.

тивно повезује различите временске планове, сећа се свог трауматичног ратног искуства и доживљава необичне визије у сну, *Дневнику о Чарнојевићу* близак је и кратки роман *Глувнечини* Александра Илића. Објављен 1930. године, овај роман закључује низ кратких исповедних романа који су у знаку уметничког експеримента. Уместо интереса за искуство усамљеног појединца, лирског начела приповедања, фрагментарне композиције и мешања жанрова, романи почетком четврте деценије обнављају начела епског обликовања и неке традиционалније, реалистичке поступке.

ЈОВАН ДЕЛИЋ

## АПОКАЛИПТИЧНО ВИЂЕЊЕ ИСТОРИЈЕ

### СИРАК ТУЖНИ

*Милану Делићу и Миладину Таушану, кумовима*

Наслов овог ауторског избора из пјесништва Матије Бећковића — *Без ниђе никога* — може се разумјети, и вјероватно би га тако и требало разумјети, као цитат 36. стиха *Горског вијенца*, односно уводног монолога владике Данила, који гласи:

*Сирак тужни без ниђе никога.*

Бећковићев наслов заправо је други, дужи дио епског десетерца, његов шестосложни чланак. Као што је Иво Андрић у наслову свога знаменитог романа од стиха:

*Да се гради на Дрини ћурџија*

задржао само његов други чланак и сачувао успомену на епски десетерац, тако је и Бећковић сачувао успомену на Његошев стих, ставио читаоцу до знања да му је у подтексту монолог владике Данила, успоставио „матерњу мелодију” и своме наслову обезбиједио вишезначност.

Наслов, наине, призива и изостављени дио стиха — „сирак тужни” — што може упућивати и на могућно читање Бећковићевог пјесништва као породичног лирског романа, односно на рани губитак оца и позицију сирочета у дјетињству; може, дакле, назначити тему очинства и синства и, с њом у непосредној вези, тему братоубиства, односно виђење Другог свјетског рата и као братоубилачког смака свијета. Наслов такође може упућивати и на усамљеност пјесничког субјекта, на



губитак вољене жене, и тиме нас усмјеравати према поеми *Кад дођеш у било који град*. Иако деконтекстуализован — извучен из свога изворног контекста, из Његошевог спјева — и реконтекстуализован у нову Бећковићеву књигу, овај цитат призива првобитни контекст и чува успомену на њ: пјеснички субјект се онда може разумјети као двојник владике Данила који лангентира над Црном Гором и српским усудом, асоцирати на одсуство „брата у свијету”, на „небо затворено” које му не прима „плача ни молитве”, на малу руку и малену снагу, односно на „једну сламку међу вихорове”, на историјски усуд своје земље и свога народа у часу великог новог историјског прекомпоновања свијета. Наслов, наравно, упућује и на присну везу с Његошем као темом и јунаком Бећковићеве поезије, али и на присну везу с усменом епском традицијом и асиметричним епским десетерцем као њеним основним стихом. Ето како зрачи, шта све може значити и куда нас може усмјеравати други чланак једног Његошевог десетерца изабран као наслов једне пјесничке књиге. А Бећковић је, вјероватно, од пјесника XX стољећа, особито његове друге половине, у највећој мјери епском десетерцу вратио сјај из доба Вука и Његоша, оставивши, при том, на њему и свој препознатљиви печат.

И први дио наведеног Његошевог десетерца уткан је у Бећковићеву пјесму, и то, као што се могло и очекивати, у ону у којој се тематизује Његош и његов гроб. Наиме, у другом од пет дистиха, колико их има пјесма *Гроб на Ловћену* (1971), „сирјак тужни” је сам владика Раде, за чију смрт се у првом стиху вели:

*Највећи је српски пораз од Косова.*

Управо тим изгубом, величином тога пораза и те смрти, на значају добија Његошев гроб на Ловћену, гдје је он почињао према својој предсмртној, завјетној жељи. То је „гроб јединац” који пјесник види као владичиног насљедника и као народни ослонац у невољама и тешким временима:

*А сирјак тужни, уи́реник, владика,  
Гроб нам оставио за свој наследника.*

Именичким атрибутом *јединац* уз именицу *гроб* владичин гроб је изједначен са сином јединцем, јединим владичиним директним потомком и наследником, па је зато могућно да „све од тога доба, / Наш Род се држи на врху тог гроба”. Његошева гробна капела на врху Ловћена имала је за нашега пјесника и за „Наш род” то значење. Пјесма *Гроб на Ловћену* ис-

пјевана је непосредно пред рушење Његошове гробне капеле и почетак изградње Мештровићевог маузолеја. Отуда у поенти пјесме — стилизованој као питање — *џијук*, као метонимија разорних снага усмјерених против светог гроба:

*Ал' кад дирне џијук и у основ светиџи,  
Како ли ћемо џај дан џреживеџи?*

Рушење Његошове гробне капеле доживљава се као вишеструко оскврнављење светиње: светиње гроба, светиње цркве, светиње завјетне жеље светог човјека — владике и највећег пјесника. То рушење јесте разарање метафизичкога ослонаца, гроба јединца, владикиног наслједника и двојника, нови „највећи српски пораз од Косова”, раван владичиној смрти, ако не и већи од ње. Његош постаје наново, у другој половини XX вијека, „сирјак тужни без није никога”. Таквим сирјакком се осјећа и лирски субјект ове Бећковићеве пјесничке књиге. Сирјаштво се вишеструко удваја: владика Данило — Његош — гроб јединац — Наш Род — Бећковић.

Његошев гроб је тема и четрнаест година касније написане пјесме *Цетиње* (1985). Пјесма је састављена од седам парно римованих дистиха и симетрично је компонована: средишња — четврта — строфа јесте строфа значењског преокрета. Прва три дистиха успостављају Цетиње као утопијско мјесто, као мјесто светиња, као оличење врхунских вриједности лирског субјекта и његовог стремљења ка тим вриједностима. Цетиње је жуђени град у којем се живи и када се у њему не обитава. Памте се сва лица из тога некад светог града. Од шест стихова првих трију строфа три су — дакле, половина — посвећена Његошевом гробу коме се лирски субјект „у ведри дан пео” и свако јутро к њему упућивао свој поглед:

*И свако јутро чим бих џрогледао  
Прво бих џомере гробу џогледао.*

Четврти дистих, међутим, доноси преокрет:

*Али као да више нема ни Цетиња,  
Ниџи има мене, ни мојих светиња.*

Пјеснички субјект се идентификује са својим разореним светињама; њихов разур значи и поништење њега самога. Ни вољени град без Његошове капеле на Ловћену није више Цетиње. Пјеснички субјект остаје дезоријентисан, без циља свога кретања и погледа („Па више немам куда ни кренути, / Нити

имам чему главу окренути”), и цио живот, и животни смисао, постаје сумњив без разорених вриједности. Ситуација из првог дистиха потпуно је преокренута у посљедњем:

*И као да се сав мој животи збио  
У граду у коме никад нисам био.*

Та света планина, Ловћен, показује се као „једино место” — како то стоји у истоименој пјесми — гдје се могу састати закрвљена браћа, због договора око народног опстанка, као што их је својевремено саставио владика Данило, а тај састанак опјевао *Горски вијенац*. Разарањем цркве срубљена је и глава планине, па је изгубљено мјесто судбинских састанака и одлука у преломним временима. Такво мјесто једино је могућно наћи још у себи — у јединству разума и срца. Изгубљена је планина која се природно завршавала врхом капеле и која је, спајајући небо и земљу, постајала својеврсна оса свијета; та оса свијета је посјечена и обезглављена. И отуда, између осталога, долази оно „сирјак тужни”, и наслов *Без није никога*.

Бећковић је морао попунити некако ту провалију у себи и међу вриједностима, насталу детронизацијом и обесвећењем Ловћена, па је испјевао пјесму *Небош*, по моделу етиолошких предања. Збивање о којем пјесма-„предање” казује дешавало се у митском времену, „у оно доба кад су цркве летеле”, у доба велике сеобе „из доњег у горњи свет”; кад су „планински врхови ... прелетали / С планине на планину”, па је врх Небош с планине Јелице у Рудничкој нахији одлетио у Херцеговину и постао планина Његош, одакле су Петровићи — Његоши доселили на Његуше, а одатле се као владике и господари Црне Горе спустили у Цетињски манастир, смјењујући се у низу више од два стољећа. Бећковић развија своју „митологију”, односно своје етиолошко „предање” о настанку Ловћена користећи омиљени поступак игре ријечима, која почива на етимолошким фигурама и параномазији, што неодолјиво подсјећа на староставно „плетеније словес” из српсковизантијске традиције:

*Небесити и Небодан  
Небогладан и Небожедан  
Небостанањивао се Небош  
До на врх неба  
Тражећи по небесју  
Очеву камену кућу.*

У завршној, наредној, строфи Бећковић се поиграва истим значењима имена *Петар* и ријечи *камен*, па су онда исто Пе-

тар и камен, камен и Ловћен планина, која се из камена испилила с црквом на глави, Његош и Петар, Његош и Небош, односно Петар II Петровић Небош:

*Из неболома се одломио камен  
Камен од камена  
Звани Пеџар  
И љраво из облака  
Пао на Њеџуше  
Из шпоџ камена се испилило брдо  
Са црквом на џлави  
То брдо је љорасло у љланину  
Планину над љланинама  
Која је испунила сву земљу  
А кад је љостало шесно  
И цркви и љланини  
Одлешела је црква  
А за њом љланина  
И дан-данас леше и расту  
На оба свеша  
На једном Њеџош  
На друџом Небош  
Пеџар II Пеџровић Небош.*

Тако је Бећковић у својој личној митологији, у сопственом предању о настанку Ловћена и доласку Петровића на Његуше, нашао какву-такву утјеху за разорене светиње и обезглављени Ловћен. Тако је један фолклорни модел — модел етиолошког предања — поново прорадио у Бећковићевом пјесништву.

Срећемо се, по ко зна који пут, у нашем авангардном и модерном пјесништву (М. Настасијевић, Р. Петровић, В. Попа), с креативним избором из традиције, прије свега, народног пјесништва и Његоша, и с модерним преображајем тога избора у савременом пјесништву. Ослонац на традицију и фолклор, ма како то парадоксално звучало, знак је модерности, а не традиционализма и конзервативизма. При том, наши пјесници, неки програмски, а неки интуитивно, имају ослонац у Елиотовом концепту традиције.

Нетачна је представа да је Бећковић „десетерачки” пјесник; он јесте пјесник и десетерца, али десетерац није доминантан стих његове поезије. А и када јесте, онда имамо посла с такозваним „обуздаваним” десетерцем. Наиме, Бећковићеви десетерци су, као и највећи број Његошевих, врло близу (раз)говорног ритма, десетерци дијалога, усмјерени на другога,

на илузију живог, усменог говора, десетерци произашли из природног говора, с „унутрашњом версификацијом”, о којој пјесник пише:

„Ако се слобода и унутрашња версификација овог говора не обуздавају, брзо се испољава његова десетерачка природа. Ту природу смо пратили и сузбијали све до поеме *Лелек мене*. У десетерцу је највећи распон његових крила, највећа изражајна моћ и стваралачка воља. То је прва и последња мера нашега језика.”

Овај цитат долази, очевидно, из пјесниковог стваралачког искуства и из времена кад је довршио књигу *Леле и куку*. Он открива пјесникову контролу десетерца, његово „пригушивање”, које се показало веома функционалним у књигама *Рече ми један чоек* и *Међа Вука Манићоџа*. Бећковић је давао маха десетерцу углавном тамо гдје се ради о патетици и мисаоности. Ритам Бећковићевих поема не почива само на десетерцу, већ на његовом комбиновању с фразама, говорним формулама, идиомима, изрекама. Отуда свака мисао, свака синтаксичка цјелина, захтјева интонацијску паузу. Разни говорни жанрови комбиновани су у Бећковићевом сказу: поздрављање, честитка, лелек, кукњава, тужбалица, клетва, заклињање, грђење, изреке, фразе опомене, фразе охрабрења. Бећковићев десетерац је, дакле, близак слободном стиху, јер посједује унутарњи говорни ритам и налази се у сусједству слободних стихова.

Оно што, вјероватно, највећма везује модерну српску поезију с Његошем и Вуком, односно с традицијом наше усмене, па и средњовјековне књижевности, јесте Косовски завјет. Он је тако снажно проговорио у српској модерној поезији последице Другог свјетског рата, и то код њених највећих пјесника, носилаца модернистичког преображаја (В. Попа, М. Павловић) и њеног водећег, такорећи, првог критичара, Зорана Мишића, који је написао можда најважније и најљепше реченице о Косовском завјету. Бећковић ће Косовском завјету и модерној српској поезији дати снажан биљег, па и усмјерење. Овдје ће мо прокоментарисати само двије, већ насловима репрезентативне пјесме: *Косово њоље* и *Милош Обилић*.

У пјесми *Косово њоље* пјеснички субјект је његошевски „сирак тужни без нигђе никога”, изложен насиљу неименованих и неидентификованих злих и нечистих сила. Он је у позицији пострадале жртве без заштите, у стању пацијенса, један од граматичких објеката, који трпи радњу, а агенси су без лица и имена, изостављени граматички субјекти највећег дијела пјесме, имплицирани као мноштво низом глагола у трећем лицу презента или перфекта множине.

Пјесма је компонована једноставно, с необичном правилношћу: састављена је из три октаве раздвојене са два дистиха, распоређених иза прве и иза друге октаве, док је на крају пјесме секстина. Распоред стихова и строфа могао би се овако нумерички формализовати: 8 / 2 / 8 / 2 / 8 / 6. Стихови су неримовани, различите су дужине и синтаксичког обликотворног принципа. Наиме, сваки стих је једна синтаксичка цјелина. Строфе такође имају своје синтаксичке, а самим тим и ритмичке специфичности. Тако су оба дистиха синтаксички другачије природе од осталих стихова и строфа: знатно су дужи од стихова који им претходе — стихови првога дистиха имају једанаест и девет, а другог тринаест и дванаест слогова — и стилизовани су као четири реторска питања. Тако се могу доживјети — да се послужимо музичким терминима — као промјена „става”; као интонацијска и ритмичка промјена. Али, пођимо редом.

Стихови прве октаве имају пет (седми), шест (први, други, четврти, пети и осми) и седам слогова (трећи и шести стих), а синтаксички су паралелни: сваки стих почиње предикатом, односно глаголом у трећем лицу множине презента, а завршава се објектом, па свих осам стихова имају изузетно једноставну синтаксички схему, апсолутно правилну: предикат плус објекат, из чега слиједи да је набрајање основни стилски поступак у компоновању прве октаве. Самим тим, пјесма на почетку добија тон низања оптужби, који подсјећа и на тон нарицања: нижу се и набрајају злочини неименованих злих сила и истиче се величина губитка и опште угрожености вриједности. (Не зове се случајно у Црној Гори *нарицање* и *набрајање*: она која кука или тужи — набраја.) Стилски поступак набрајања, готово по правилу, прати градација, па се као градација може доживјети и прва октава ове пјесме — угрожено је све, од памћења до колијевке:

*Краду ми памћење,  
Скраћују ми прошлост,  
Ошимају векове,  
Цамијају цркве,  
Арају азбуку,  
Чекићају гробове,  
Издиру шемељ,  
Размећу колевку.*

Слиједи први дистих са два такође синтаксички паралелна питања (прилошка одредба за мјесто плус предикат плус обје-

кат) и са двјема великим светињама, средиштем Српске патријаршије и једном од најзначајнијих цркава:

*Куд да черџам с Високим Дечанима?  
Где да предиџнем Пећаршију?*

Вриједности из претходне октаве потврђују се као свете и угрожене управо овим питањима и црквама из наведеног дистиха. Лично и колективно, свјетовно и духовно, индивидуално и опште измијешани су и неодвојиви. Судбина темеља и колијевки, памћења и минулих вјекова, зависи од судбине Патријаршије и Високих Дечана.

Послије „промјене става” и интонације у првом дистиху слиједи ново набрајање угрожених вриједности. Стихови у другој октави нијесу досљедно синтаксички паралелни као у првој, али принцип набрајања остаје композицијско начело пјесме. Стихови су нешто дужи (четврти и седми имају по шест, први и пети по седам, осми осам, други и трећи девет, а шести чак дванаест слогова) и нијесу апсолутно синтаксички независни: у синтаксичкој вези су прва три стиха, затим, пети и шести, па седми и осми. И друга октава завршава се градацијским климаксом — затирањем постојанства:

*Узмају ми оно  
Што никоме нисам узео,  
Моје лавре и престојнице,  
Не знам шта је моје,  
Ни где ми је граница,  
Народ ми је у најму и расејању,  
Пале ми шайце,  
И заширу постојанство.*

Слиједи поново дистих, стилизован, попут претходног, као два реторска питања, у чијем средишту су још двије велике светиње — Свети Архангели и Богородица Љевишка:

*Зар да ојей зашрајим Свете Арханџеле?  
Да ми помунаре поново Љевишску?*

Најзад, и трећа октава је у знаку набрајања, и у њој се мјешају перфекат и презент — неименоване силе зла не задовољавају се оним што су разориле, већ угрожавају и оно што је преостало:

*Очни живац су ми расшурили.  
Сад ми и бели шатај ошимају.*

Пјеснички субјект је метафорички слијепец, али слијепцу ваља одузети и бијели штап помоћу којег се још некако оријентише у свијету. Косово се перифрастички означава као *жр-твено поље са крвавом травом*, за које пјеснички субјект не смије да каже да је његово, иако је ту земљу *од неба купио*, а неко неименован ју је обећао управо онима који му све вриједности угрожавају. Завршни стихови треће октаве припремају завршну строфу — секстину — која је сасвим другачијег тона, у знаку непристајања на зло, односно свјесног истурања себе као мете.

Бећковићева пјесма носи снажан биљег посљедње четврти XX стољећа и нашега времена. Она јесте својеврсна нарицаљка сирака тужног „без нигђе никога”, и подсећа на нарицаљку владике Данила у његовом чувеном монологу. Позиција тужног сирака готово да је историјска и/или судбинска константа, знак понављања историјске матрице као вјечног враћања истог. Косово поље је било и остало „гдно судилиште” владичино.

Измјена стихова и строфа показује висок степен правилности и прати помјерање у тону и значењу: октаве имају функцију набрајања угрожених вриједности и зала нанесених пјесничком субјекту; дистиси су питања срочена око четири најзначајније цркве и исказују угроженост црквених, светих вриједности; завршна секстина износи позицију пјесничког субјекта и заклапа пјесму.

И пјесма *Милош Обилић* испјевана је са становишта нашега доба. Сасвим је необична за једну „високу”, епску и патетичну тему, о којој је, опет, највишу ријеч рекао Његош: Обилић је његов главни јунак. У Бећковићевој пјесми је, међутим, успостављен ироничан тон већ на почетку пјесме. Наиме, не говори се прво о томе шта је Обилић урадио, већ шта није урадио. Гради се његов „негатив”. А по томе шта није урадио, славни јунак одудара од покосовских, а нарочито новијих времена, па и од нашега доба. Тако је пјесма добила неочекивану сатиричну ноту: иронија и сатира усмјерене су на оне „обичаје” које није прихватио Обилић — на *маркетинг за издају*. Према том маркетингу, издајник се предаје под маском највећег достојанства, части и заслуга за народ, изигравајући јунака у театру историје:

*... на белом коњу под белим барјаком  
На коме пише LIBERTAS.  
Нагиздан и најомршћен  
Како савештује маркетинг за издају.*



Бећковић у пјесму о највећем јунаку Косовске битке уноси савремене ријечи страног поријекла и актуелне употребе, дајући им, по правилу, ироничан тон. То је лексика из модерне економије, идеологије, политике, технологије и медицине. Тако, поред *маркетинга за издају*, налазимо и *храбри реализам*, за ваздашње оправдање издаје и пристајање на свако стање и позицију, за пут у издају који је „само” *Присћајање на своје време / Као што вода пристијаје на сваки суд*; за промјену вјере и народа, себе и свога идентитета. Ту су још *скенери* и *диџитрони*, па *Царски рез*. Наиме, Обилићу су Турци — пошто се лажно предао — *завиравали у душу и под језик*, провлачили га *испод којихта и сабљи / Како су се онда звали скенери и диџитрони*, али је он, уздижући се кроз сопствено понижење зарад подвига, допузао до султана, да би у трену *севнуо рез-небоишк* и био *џрви Царски рез изведен лежећи*. Страна и модерна лексика има функцију депатетизације и када није сатирично усмјерена. Ово поигравање лексиком истовремено је и поигравање временима као међусобним огледалима, што води огледању издаје у подвигу и подвига у издаји, нехеројског у херојском добу и чину, и обратно.

Бећковићев Обилић није неки надјунак и надчовјек, неко ко се својом спољашњошћу, ликом и обличјем разликује од других; није богомдани витез, већ неко ко се, макар и лажном предајом, али предајом, спустио до најдоњег дна себе, свога народа, па и свога свијета, ко пузи, клања се, макар и притворно, туђој сили и моћи цара чија се чалма сијала међу звијездама; неко ко је предајом Турцима поништио себе до нивоа лањског листа у новој трави. Па се потом Бећковићев Обилић, *Као лањски лист у новој џрави / Промешао ... кроз себе* са својом завјером и наумом да убије самога цара *међу звежђем*, те је крио очи и од птице коса, мрава, цвјетова и трава, како му из очију не би прочитали тајну. Зато су Бећковићу потребни цвијет вид и трава видовница; зато је Видовдан смјештен прво у приземље, на само тло, у растиње, јер је то ниво пониженога Обилића који пузи и чију тајну трава и цијет могу видјети и проказати. Видовдан је у часу Обилићеве предаје и пужења ка турском цару, у тренуцима када љуби *земљу под Падишахом / Па ресу на серцади ња серцаду / Налчу на њајучи ња њајучу / Којчу на скују ња скују*, на најнижем нивоу, међу цвијећем и травама, на нивоу свога главнога јунака, чију тајну завјеру и тајно оружје нико није видио, а поготово не *Оно што је њрећекло и њега сама*. Бећковићева пјесма о Обилићу јесте пјесма о *усјрављању изнуђра*, од пониженог роба до подвижника, од могућег издајника до главнога јунака и свеца мученика, кроз уске ходнике људске душе и људског страха од мрава, птице,

цвијета и траве. У томе је њена особеност, њен необичан угао виђења и пјевања. Обилић је, *йузећи кроз росу / Прешао границу у себи*, јер *Нещїио га је йишегло изнуїра / И йочело усїрављаїи*. Обилић је у сваком погледу јунак одоздо, изнутра чист јунак, јунак из росе. Тајна сјечива, које се обрело у његовој руци упркос свим стражама, прегледима, мотрењима, ондашњим скенерима, *извађеног исїод језика* — остаје загонетка. Својим лежећи изведеним *Царским резом*, Обилић је усправио и Видовдан и себе самога — до неба. Он је недвосмислено принио себе на жртвеник и с њим је култ саможртвовања уздигнут докле се може уздигнути људски подвиг.

Али Бећковић не завршава пјесму Обилићевим *Царским резом*, већ наредне двије строфе везују уз Обилића мотив јунака с одсјеченом главом, који се обично везује уз „честитога кнеза”, Лазара. Када су му одсјекли главу, када је дефинитивно прешао у мученике и жртве, Обилић је постао не само непобједив, већ неуништив и свет, ослобођен страха; светац који иде од извора до извора, тражећи својој глави лијека. Глава у кладенцу јесте српски архетип свете жртве, светог ратника који је одабрао царство небеско. Епска пјесма *Обреїеније глaве кнеза Лазара* несумњиво је у подтексту Бећковићевог *Обилића*. Глава у торби визирала је пасош за вјечност, барем код Срба, и тај мотив спаја — као и у Његоша — Обилића с Карађорђем, јунака *Вијенца* с јунаком *Посвеїе*. Глава у торби је — парадоксално — скупља, па и сигурнија, од главе на раменима.

Ово необично и оригинално Бећковићево виђење Обилићевог уздизања и међусобног огледања „овог” и „оног” доба није довољно примјећивано у критици. То није праведно према Бећковићу; још мање према Обилићу. Бећковићев Обилић је, као и Његошев, преузео на себе Лазарев кладенац и ореол; сјединио је Милоша и Лазара.

Ево куда нас води само дјелимичан цитат 36. стиха *Горског вијенца*.

## АПОКАЛИПТИЧНО ВИЂЕЊЕ ИСТОРИЈЕ

Нешто скраћени наслов ове књиге Бећковић је користио и раније, у пјесми *Без икога*, врло значајној за уношење новог тона у српско патриотско пјесништво и за једно особено, сасвим јединствено виђење новије националне историје, ослобођено сваке, а нарочито утопијско-комунистичке идеологије. Пјесма има педесет стихова распоређених у четири неједнака дијела: у три строфе од пет, шест и осам стихова, које сачиња-

вају прву тематску цјелину, док се преосталих тридесет и један стих — више од три петине текста — ниже стихички.

У првој строфи се успоставља застрашујућа слика времена послје Другог свјетског рата, која нема ништа заједничко с највећим дијелом нашег пјесништва. Стање и вријеме послје рата именовано је као *безџлавија*, а рат као *крвави њошој*, иза кога су остале *искојане куће*, које су оплакивале погинуле домаћине. Архетипу библијског потопа додата је крв, па је то потоп у људској крви, а не у огромној води, што ју је Бог пустио на Земљу. Функцију Нојеве барке — знак обнове живота — добила је дјетиња *колијевка*, која је *израњала* из крвавога потопа. Митска слика је, дакле, конкретизирана и изразито индивидуално обиљежена. При том је колијевка синегдоха, гдје је једна колијевка означава све сирочиће који су преживјели рат. Слика изгубљеног оца, малољетне сирочади и посмрчади, и мајке удовице — основна је Бећковићева слика поратног времена, понесена из сопственога дјетињства и искуства. При том, у првим двијема строфама тон је „објективан”, као да није ријеч о сопственом искуству, што пјесми даје, на почетку, универзалну димензију општег стања. Ипак, ваља имати у виду тврдоглаву биографску чињеницу да су Матија (1939) и Љубомир (1943) остали сирочад, а њихова сестра Љубица рођена је као посмрче (1945), пошто им је отац, Вук, официр Југословенске краљевске војске, изгубивши у рату четири брата, „одступио” и „нестао” у својој тридесет петој години живота.

У другој строфи је у средишту пажње из крви изроњена колијевка и мајка, која је метафоризирана као *чавка-удовица*. Као да се пјесник служи филмском техником, па „камеру” са опште слике пејзажа усмјерава и усредсређује на најдраматичнију сцену и на најзначајнији „предмет” — колијевку, Нојеву барку. На колијевку слијеће *чавка-удовица* и, упркос својој трајној црнини, тјеша и соколи *њосмрчиће* и *сирочиће*. Њене ријечи охрабрења долазе из наде у дјецу и обнову живота кроз њихово одрастање; из наде у људску издржљивост актуалне несреће, уз вјеру да је она пролазна, ако су остала дјеца да живот обнове. Али те ријечи охрабрења су застрашујуће, црне као и чавкино перје:

*Још мало да њорасћете  
Па ће све бити  
Као кад смо били живи.*

Сада, дакле, нијесу живи чавка-удовица ни сирочад и посмрчад; живот припада прошлом времену и, евентуално, неизвјесној будућности, кад дјеца порасту. Актуално стање прежи-

вјелих је црно стање не-живота. Од таквих ријечи и горког охрабрења дјеца се плаше; схватају стање и доба које живе и слуте неизвјесност која их очекује.

Трећа строфа субјективизује пјесму. Јавља се лирски субјект у првом лицу множине — лирско *ми*:

*Уилащени од њих речи  
Ми смо се заилакивали  
Скоро зацењивали  
Као да смо хћели да кажемо  
Да њо нисмо ми  
Да се нисмо зајо родили  
Да њо није наш живој  
И да се од нас ничему не надају.*

Ова строфа је грађена као градација, односно набрајање низа негација којима се пориче сопствени идентитет, животни циљ, а сам живот се указује као стран и туђ, одвојен од дјечје личности; пориче се, на крају, свака нада у њих, у долазећу генерацију сирочади. Успоставља се лирски (анафора) и граматички паралелизам, којима су негације распоређене у четири посљедња стиха првога дијела пјесме.

Други дио пјесме усмјерен је на наше вријеме, када су сирочад већ *јод седином*, а чавке-удовице *већ одавно јокојне*. Исте ријечи које им је упућивала мајка сада им упућују сународници, готово народ, и те ријечи изазивају сличне посљедице као и оне раније:

*Ојет се заилакујемо  
Али не умемо дакле, да ѡлачемо  
Него јаучемо  
Као да нас враћају у колевку  
Само мање  
А веће сирочиће.*

Ово смањивање људи *јод седином* и њихово враћање у колијевку мањих него што су дјецом били, овај „поглед изокренутим дурбином”, даје и слици и пјесми чар и зачудност; чини слику изузетно оригиналном и алогичном, гротескном и језовитом. Тешко да би се могла наћи слика којом би се боље могла изразити неспремност и неспособност да се преузме бреме историјске одговорности пред Великом Мајком, отацбином, која је постала црња чавка од некадашњих чавки-удовица, црња од најцрње пусте земље. Тим гротескним, сиједим дједовима-бебама, враћеним у колијевку, пуца пред очима да

им је отаџбина „без игђе икога”, па и без њих самих, и јаучу зато

*Што зледају живим очима  
Да је ойшћа кућа  
И Велика Мајка  
Ойкад је на нас сјала  
На нас се ослонила  
Црња чавка и жешића удовица  
Него оно крша  
Што је иза нас  
Остало у брдима  
По коме цветћа чичак  
И сунча се гушћерица.*

Тешко је наћи, барем у нас, пјесника и пјесамa на отаџбинске теме да су били склони оваквој осјећајности; да су овако драстичном гротескном сликом смањивања сиједих људи и њиховога повијања у колијевке, или сликом пуне земље као крша *по коме цветћа чичак и сунча се гушћерица*, изражавали свој страх за судбину отаџбине, сумњу у сопствену снагу и у сопствену храброст и спремност за преузимање историјске одговорности. Без икога су и сиједа, гротескна, патуљаста сирочад у колијевкама, и чавка-удовица, несрећна пуста земља, Велика Мајка, отаџбина. Отаџбинске пјесме, ево, могу бити пуне чемера, и код Бећковића често јесу.

Бећковићево песимистичко виђење историје и савремености исказано је коришћењем библијских слика и архетипова. *Био је смак свеића* — наслов је једне пјесме. Пјесник митске слике и представе подређује својој пјесничкој визији, често их поетски „деформишући”. Тако је Потоп у новијој историји био крвави Потоп, а Смак свијета није нешто што се тек очекује у неизвјесној будућности, већ што се збило у непосредној прошлости и што је доминантно обиљежило нашу савременост. Најстрашније је то што људи нијесу Смак свијета честито ни регистровани, а камоли сагледали. Штавише, ријечи су изгубиле своје право значење, јер су највеће несреће катаклизматичних размјера релативизоване као пролазне природне појаве или чак проглашаване за спасење, срећу и највеће добро. Тако смо од Смака свијета *Мислили да је / Провала облака, а Од Судњега дана / Да је нейоџода*, док су браћождерства и батуубиства, идеологизацијом и идеализацијом означени као *йревраић и слобода. Јаме и казани*, којима се метонимијски означавају злочини, проглашени су за *Преображење*, а најцрње и најстрашније вијести и гласови — *кази расказани* — названи су Бла-

говијестима. Врхунац преименовања зла у добро, несреће у спасење, јесте проглашење Ада, дакле — самога Пакла — за Земљу Обећану. Десило се — према пјесниковом виђењу — обесвећење историје и језика.

Бећковићева поезија је велики разарач идеологизованих „истина”: и *Ово* и *Оно* су лаж, јер су идеологизовани идеали који хоће да замене самога Бога; јер су лажни крст на којем је разапет стварни народ. О томе пјева поема *Ово и Оно*, која започиње формулом народне приче, односно бајке: *Било Ово и Оно*. То је поема у дијалогу, у два гласа, која се непомирљиво препиру, па је и графички тако постављена да јој је један глас на лијевој, а други на десној страни. Иронија и сатирични смијех прожимају тон оба гласа све до пред крај поеме. А онда се потезу најтежи аргументи — аргументи жртава и крви — па се онај претходно изазвани смијех „леди на уснама”:

*Ја сам дао сина за ово.  
Мени се кућа искојала за оно.*

Најзад, препирку закључује трећи, неутрални глас онога који препирку слуша и записује и који истиче друге вриједности наспрам Овога и Онога. Те вриједности су Отац, Син и Народ:

*А ја који ово  
Слушам и записујем  
Не бих дао никога  
Низацџо  
А камоли сина  
За ово  
И оно  
Него за синов нокаџи  
Дао све ово  
И љридао  
Све оно  
Па једном лоџаџом љрегрнуо  
Побусао и љоравнио  
И ово  
И оно  
За Оца  
И Сина  
И Сџас своџ народа  
Расџеџога  
На ово  
И оно.*

Идеологизована подјела на Ово и Оно пројектује се и на гробове најближих и најдражих. Библијска прича о Каину и Авељу у подтексту је сваке доцније приче о братоубиствима, па и ове идеолошке, из Другог свјетског рата, када је кренуло Ово на Оно. Зато пјеснички субјект и Ове и Оне сматра својима и зове их *моји*: *Моји су били сви на оној сџрани; Моји се мили воде њод несџали; Моји су и они шџо су их њобили.*

Сви његови најдражи и најближи били су, дакле, на оној страни, која *и без сџране осџа / А ѓробови су њини оносџрани*. Бећковић је мајстор игре ријечима која почива на етимологији, полиптотону и парономазији, при чему значење ријечи непрестано лебди пред читаоцем и мијења се: *она сџрана* је остала *без сџране*, а гробови њених погинулих припадника су *оносџрани*. Ријеч *сџрана* сваки пут мијења значења, а синтагма *оносџрани ѓробови* показује се као језичка иновација, као стилска комбинација која доноси очуђење и „вишак” значења. Гробови припадника *оне сџране* помјерени су у *оносџране*, метафизичке просторе; они, заправо, не постоје; у најбољем случају могу бити кенотафи, празни гробови без покојника. Зато се пјесникови *мили* воде под *несџали*; они су припадници *безѓробне војске*. Они и њихови гробови остали су неопојани; „не-стали”, безгробни војници су и мртви бројани у живе, како се не би искобила нада:

*Да је неѓде живо јаѓње изѓубљено  
Озлойуџало и обезѓробљено.*

Као да се и овдје додирују пјесничка и животна искуства Матије Бећковића и Данила Киша. Отац, Едуард Сам, у Кишовој прози, није ни умро ни погинуо, већ је *несџао*, и Андреас Сам га тражи и ишчекује, покушавајући да га препозна међу војницима који пролазе улицама, или у необичном странцу, трговачком путнику, мада је у раној Кишовог пјесми *Биоѓрафија*, у поенти, Едуард Кон вазнесен до дуге:

*Вјешар му је развијао њејео кроз виџки димњак  
кремашоријума, високо, високо...  
све до дуге.*

Бећковић је мајстор ријетких, уникатних, за потребе конкретне пјесме скованих епитета: *оносџрани ѓробови, озлойуџало и обезѓробљено јаѓње* тешко да постоје игдје изван Бећковићеве поезије. Бећковић је, дакле, иноватор у стилу и језику и на нивоу звука, и на нивоу лексике, и на нивоу синтаксе, и на нивоу „плетенија словес”, и на нивоу значења.



Ово и Оно су, дакле, прошли кроз Бећковићев живот, кроз кућу и породицу, оставивши трајан печат. У пјесми се преплићу лично и колективно, интимно и метафизичко.

Везивање за једну идеологију, ову или ону, поготово ако је та идеологија изграђена на мртој или истрошеној идеји, равно је везивању за мрца, о чему пјева истоимена, четвородјелна Бећковићева пјесма (*Везивање за мрца*). У овој пјесми, као и поеми *Кажа*, и низу других Бећковићевих остварења, дошла је до израза склоност ка гротесци, рекли бисмо — урођени дар за гротеску, односно за естетику ружног. У прва три дијела развија се опис најгоре међу најтежим турским мукама — а то је везивање живог човјека за покојника, а у четвртм се прави заокрет и пјесма се преобраћа у параболу о везивању народа за мртву идеју и мртву епоху. Пјесник је, зацијело, могао направити дводјелну пјесму, гдје би у првом дијелу описао везивање живога човјека за умрлога, а у другом везивање народа за мртву идеју, али га је слика споја живог и мрвог тијела, драма живота неразднојно спојеног са смрћу, и естетика ружног, изразито привлачила. То прожимање живога и мрвога дато је с изузетном снагом, нарочито у прва два дијела пјесме.

Везивањем живога човјака за мрвог чини се преступ митских, космичких размјера; преступ против елементарног односа живота и смрти, живих и мрвоих; поништава се граница између живих и умрлих и принципи одржања живота се директно угрожавају. Мрвои се морају одвојити од живих сахрањивањем покојника, што прате одговарајући обреди и обичаји, а њихово спајање је противприродно и ужасавајуће. Гротеска се обично одређује као спој живог и мрвог у једном, што је овдје у дословном смислу ријечи учињено и дочаранао. Мрвои од живога се *не раздваја / И не одрешује / Већ увезује / И удваја / Посијајући нешто / Дойола живо / Одйола мриво / Што не живи / Ниши умире / А ниушто се не убраја*. Развија се једна од најјезивијих и најужаснијих гротескних слика, до у детаље, до у појединости, што прати поступак набрајања и синтаксичког паралелизма:

*Живоџ човека вежу за умрлога  
Да жива душа удише исјалу  
Кожа срасија са кожом йокојника  
Очи зуре у изврнуће беоњаче  
Сен мрца је сав видик  
А смрад смртии сав свети  
Живом се штоје костии  
И љуштие ноктии*



*А мртвом расіе реї  
 Обновља коса  
 Прониче нова брада.  
 Душу навејава земља  
 Душнике прегрће муљ  
 Нейца йошайа буђ  
 У йодрлицу нараста мемла  
 Око срца се куји лед  
 Дах пресеца задах  
 Образ йреошима образина  
 Ледена језа йодилази крв  
 Стамњује се цаклина на зубима  
 Све йрне и мре  
 Само йрулина свеїли  
 И коров у мраку буја.*

Ово мучење и прожимање живог човјека мртвим, ово мијешање свјетова, праћено је унижавањем живота и живог човјека: вашке се пресељавају и бјеже *С оноџ на овај свеї / С мртве на живу сїрану / А која је која / Више не расїознају*. Пародира се свети чин опраштања од покојника — *йоследње целиваније* — које овога пута не траје трен, већ цијелу вјечност; које је супротност правом и светом опрштајном цјеливању покојника: нема опраштања ни поздрављања, већ живи остаје у загрљају мртваца и смрти, увезан с њим у неки мртво-живи сноп распадајућег меса.

Трећи дио пјесме казује како нико те муке није издржао, а да из њих није изашао с тешким последицама, па се онда те последице набрајају. Највећа снага пјесме је, ипак, у њена прва два дијела, у шокантним и језовитим гротескним сликама споја живог и мртвог. Послије тога је тешко водити пјесму ка још снажнијој поенти.

*Везивање живоџ духа / Ума и језика народа / За умрлу мисао и Идеју лецину* тема је четвртог дијела пјесме: успоставља се паралела између несрећника везаног за мрца и народа везаног за *гїоху мрцину*. И невољник из турског доба, и унесрећени народ принуђени су да постану нешто *Дойола живо / Одйола мртво / Шїо не живи / Ниїи умире / А ниушїо се не убраја*.

Бећковић, дакле, не идеализује нити романтично велича националну историју, ни даљу, а поготово не ближу, већ је види у знаку чудовишних догађаја и Смака свијета који се већ збио. Отуда често присуство апокалиптичних мотива у Бећковићевом пјесништву и *Ошкривење Јованово* у његовом подтексту.

Кључни догађај који претходи новом стварању свијета — новој земљи, новом небу и Новом Јерусалиму — јесте Страшни суд. Земља, море и пакао дају на Суд своје мртве и свима се суди по дјелима њиховим. У огњено језеро неповратно одлазе Сотона, смрт и пакао, и „ко се не нађе написан у књизи живота”.

Апокалиптичне слике у Бећковићевом пјесништву налазимо већ у првим његовим поемама: од збирке *Рече ми један човек*, па све до *Каже*, гдје је апокалипса најдоследније развијена.

У поеми *Не дај се јуначки сине* искусни казивач, заступник високих моралних начела и вриједности епскога свијета, упозорава очевидно храброг, младог, побуњеног, високим моралним вриједностима оданог фиктивног слушаоца на опасности које му пријете са свих страна. Свијет је промијењен: *јуначки син* живи у кукавичком времену у којем земљом харају и ред заведе све сама гротескна чудовишта у људском облику. Земља је препуштена у руке интелектуално ограничених и неодговорних, морално кљастих и сакатих, ослобођених од сваке начелности и моралних вриједности, али маштовитих у измишљању мука за *јуначког сина*. Сотонске слуге, будући Чминтићи, добили су свој вијек. Набрајање је доминантан стилски поступак. Набрајају се ријечи које означавају те апокалиптичне наказе. Значење тих ријечи није увијек јасно, већ се само може слути изглед и природа наказног, сотонског накота. Оне, по правилу, стоје у плуралу или, пак, означавају мноштво. Ево само неких од тих наказа: кастизи, имбрети, веге, постревари, абезине, угасе, гарибии, посреши, пожмирепи, уклинџи, фуцмути, тутуми, безмозгила, улитице, заврате, стрморепе, смрдидуше итд. Набрајају се, затим, муке на које ће *јуначки син* бити стављен, средства на којима ће бити мучен, начини мучења и изглед и стање жртве послџе таквог мучења. Набрајају се лекови, траве и мелџми који ће бити немоћни да ублаже зло. Све су то, дакле, апокалиптичне слике којима је ова поема доиста богата. Али док се у овој поеми *јуначки син* соколи и храбри да се не да *ништароби* и *јасјем накошћу*, већ у сљедећој — *Не знаш ти њиџ* — забринута и уплашена мајка савјџтује сину да се не супротставља великим *џомнобаљима*, *свашћјорадима*, *бишћјџецима* и *брашномудима*, јер су се они већ *најили ђачке крви*. И мушки глас, који храбри, и глас који види мудрост у страху и склањању пред моћним моралним чудовиштима сагласни су у оцјени и именовању апокалиптичних моралних наказа и несрећа које су притисле свијет, у опасностима што пријете онима који се држе начелности и високих вриједности. Апокалипса није откровење за будућност; она се увелико одиграла и одиграва се пред нашим очима. Њу, међутим, не наговјџштавају чџетири ја-

хача, нити анђеоске трубе, нити зло долази у виду свемоћних сотонских звијери, већ су нижа људска бића, гротескне моралне наказе, ти који прогоне врлине и носе паклене муке.

Сличан обрт нашли смо и у Данила Киша, у његовом *Пешчанику*. У 63. поглављу, на повлашћеном мјесту, при крају књиге, Киш кратко, умјетнички врло успјело, реинтерпретира и оживљава *Апокалипсу*. Апокалипса више није чудо, већ се спустила у свакодневни живот. А историјска стварност Е. С.-а, као и Бећковићевих јунака, била је чудовишна, али изван области фантастичног, већ дио стварног, видљивог, позитивно повјерљивог. Упркос томе, људи нијесу вјеровали да им се догађало то што им се догађало, нијесу вјеровали да су њихови животи изгубљени, а ситуација безнадежна. Јахачи апокалипсе долазе, и то се већ може прочитати „из новина”:

„А та факта и те новине казују јасно да је све отишло до ђавола, и да ће, пре но што Савезници буду могли било шта да учине, доћи по нас Јахачи Апокалипсе, уколико не будемо липсали пре тога. Од глади, од очајања, од страха. Питате ме, је ли, како ће изгледати ти моји фамозни Јахачи Апокалипсе, та тобоже из моје главе рођена чудовишта? Мада слутим иронију у вашем гласу, одговарам вам без ироније: биће то четири лепа жандарма на белим коњима, наоружана карабинима и бајонетима. Лепи, бркати, провинцијски жандарми на коњима, с петловим перјем заденутим за црни шешир. Можда чак уопште неће бити на коњима, него ће доћи на сјајним бициклима, или чак пешке. Али ће доћи, то је сигурно. Већ сучу своје бркове и стављају сјајне бајонете на пушке. Чујем рзање њихових коња. И чујем како пршти на ветру залепршано перје на њиховим црним шеширима.”

Ријеч је, очевидно, о пародији *Апокалипсе*. Јахачи Апокалипсе се појављују као дио историјске стварности, као реални и стварни жандарми, по злу познати и запамћени „перјари”, који су одводили људе на Дунав, на клање и под лед, или слали у логоре и душегупке. Варирање бројева (не морају неизоставно бити четири митска Јахача: могу бити и два лијепа жандарма) и „коња” (коњи могу бити замјењени бициклима) доприносе, с једне стране, историјској истини и увјерљивости слике, а с друге — пародији мита. Мит је престао бити чудо и чудесно: спустио се у људску свакидашњицу, преобразио се и обновио у својој појавности, учинивши људску свакидашњицу чудовишном и апокалиптичном. Сугестија апокалипсе садржана је већ у наслову Кишовог романа. Јахачи апокалипсе су — подсећа нас писац — наоружани косом и пешчаником. Зато се као један од предтекстова *Пешчаника* може сматрати и Ки-

шу драго Дирерово дјело *Јахачи Апокалипсе*, иако оно припада другом, ликовном медију, иако није непосредно цитирано.

Апокалиптичне опомене, у нешто другачијем контексту, налазимо и у Бећковићевој књизи *Међа Вука Манићога*. Опасно је превише знати, а још опасније превише питати:

*Један је њишо: Ђе је Бишће?*

*Сад њишају ђе је он!*

...

*Ако мене њишац,*

*То више никога да нијеси њишо.*

*Да ти крвава ријека у кућу не ујави,*

*Да ти црно шрње на огњицију не порасте,*

*Да ти вук ѓорски са прага не завија!*

Апокалиптичне слике су, дакле, природни говорни арсенал Бећковићевих казивача. Поготово је природно што их налазимо у поеми под насловом *Бођојављење*, у којој сваки од двадесет два гласа варира тему сусрета с Богом. Управо та посљедња, двадесет друга варијација, у знаку је апокалиптичних слика. Њена тема је: убиство као рат човјека с Богом.

И у овом пјевању је уведено у игру вријеме по контрастном принципу — некад и сад. Некад је убиство било инцидентно и памтило се као опомена за покољења. Двадесето столеће је, очито, вријеме масовног апокалиптичног убијања:

*А сад нема шрна ни камена*

*с кој нијесу сшругани мозгови,*

*а на свакој шрани виси душа.*

*Свако шрло неком крв дуђује,*

*свака шлоча крвљу омашћена,*

*сваки извор крвав изавире,*

*шрњина је свака смичикаја.*

Човјек убица, који огрезне у људску крв, постаје звијер много гора, крволочнија и опаснија од пса и вука; апокалиптична сатанска звијер:

*Пащче које љуцко месо шроба*

*за мршвачким ковчезима вије,*

*крв инсанска шсећу шамет шене.*

*Курјак који од чока једе*

*шобијели за ноћ од ужаса,*

*звјери ѓорској ођрози се душа.*

*Али чоек кад крв љуцку ѿије,  
не може јој сласѿ забораѿиѿи,  
ниѿ се може икад надосѿиѿиѿи,  
све жеднији један на другоѿа,  
све би слађе крви се наиѿо,  
све крваву усну облизује,  
све не би ли срце оздравио  
и наклану дуѿу насладио,  
а неће се никад издовољѿиѿи,  
ниѿ се крвник крви зајазѿиѿи,  
ниѿ се брацких нагледаѿиѿи јада.*

*Оѿкад му је крв очи залила,  
срце сѿрекло а крв усѿрнула  
и од крви мозак му се смео,  
својеумно крвљу злоуѿућен,  
иде куд му зла крв засијеца,  
ѿљује жрѿѿѿе, рањене доѿуца,  
љѿб умаче у крв, крвомуѿа,  
заглодава, ѿробовима свећа,  
у црквама ѿек се исѿамѿѿи  
и крволок усѿреса ѿијелом,  
ѿо се свлачи, ѿуѿку ѿричеѿћује,  
Боѿа кињи и бије сѿућена,  
укољица у усѿа ускаче  
и у сваку свеѿу усѿијеца.*

Апокалиптичне слике, дакле, воле хиперболу. По правилу су жестоке и патетичне, а у Бећковића још и у контексту тематизације братоубилачких ратова и обрачуна:

*Крв ни брацка оѿњиѿѿѿа ѿѿѿули,  
у крв кућна ѿљѿмена ѿливају,  
крвав кокоѿ с крова кукуриче,  
крв ѿкреће воденички камен.  
Ко ће земљу од крви смириѿи?  
Јоѿ да има колико је ѿроѿло,  
од крви се не би оладила,  
ниѿ зарасли ѿанци и јазови,  
међу браћом крвљу ѿрокоѿани.*

Једном проливена крв изазива нову; гријех призива гријех. Крај крволиптању види се тек с крајем историје, с крајем овога свијета, пред Страшним судом и новим почетком:

*Мртви зној је земљу појануо,  
из гробница мртваци устају,  
крв невина несмирена лута,  
узаврела крв је у чашама,  
нове крви ишће да се смири.  
Крв се само крвљу ућољује,  
греота је овом земљом ићи  
од када је крвљу засијана,  
од проказе испрунуше лица,  
земљом вију бијели вукови!*

*Сва крв љуцка што је свијет има  
не би могла гријех искупити.  
Олађене ране више боле.  
Земља никад гасна бити не може,  
безлијечни неће издржавити  
док последњи на земљи остане  
и тако се роди нови Адам,  
иа с њим, Боже, крени испонова,  
до сада се превремених неће,  
ниш ћемо се с Богом измирити!*

Мада су анализирание пјесме и поеме потврдиле присуство апокалиптичних слика, чак и непосредно призивање на Страшни суд и нови почетак, тек је *Кажа* развила апокалипсу као своју доминантну тематску линију.

Неименовани казивач *Каже* има нешто од анонимности средњовјековних писаца и њихових стилских поступака. У том погледу, посебно су карактеристични почетак и крај књиге. Први стих гласи:

*Страх ме ово да причам,*

што може значити да је оно о чему казивач кани да нам говори доиста страшно и потресно, али може сугерирати и казивачев страх пред Богом и истином, страх од гријеха у причи којом се жели саопштити истина.

Крај *Каже* подсјећа на завршетке средњовјековних дјела:

*Али боље да сам причао нешто друго,  
А ову кажу ће најбоље испричаити  
Онај ко не буде ни знао шта прича.*

*Још се не може све ни казиваити,  
Кажа кажи не дойде до краја!*

*Не треба је њамити ни записивати.*

*Да је желео да се записује,  
Дао би је Боџ исменијему,  
Да је требало да буде ујамћена,  
Памтљивијему и досремнијему.*

*А не мени худоџа ума  
И поцрњелоџ срца,  
Маленоме међу људима.*

Ово казивачево самоунижавање као *маленоџа међу људима, худоџа ума и поцрњелоџ срца*, опште је мјесто у средњовјековних писаца, којима није стало до ауторства и стваралачке сујете: оно што вриједи у дјелу глас је Божји, а худоумни човјек је тек послужео да се запише свето слово. Зато ће *Кажу* најбоље испричати *онај ко не буде ни знао шта прича*, јер ће најмање деформисати оно што је у њој свето и универзално. Утолико прије што *кажа кажи не дойире до краја*, па би је тек требало завршити.

Бећковићев казивач није, зацијело, средњовјековни човјек, већ човјек двадесетого стољећа, с искуствима *звјер-вијека*. Цитирани завршетак показује висок степен самосвијести о казивању и преиспитивање смисла самога казивања, па чак и уношење сумње у њ. То су својства модерног духа. Бећковићев казивач, међутим, свјесно успоставља „оквир” својега казивања, симулирајући средњовјековног анонимног, скромног, богоугодног ствараоца. Тако се успоставља тон и изглед, односно илузија „свете” књиге.

Један од водећих српских пјесника и есејиста, Миодраг Павловић, видио је Бећковићеву *Кажу* као поему о „Злу овога века”, поему у којој је „приказивање Зла на делу и у појединостама разлог за највећу песникову инвенцију и за најбоље странице”. У њој је „енергија песничког казивања доведена до застрашујућег замаха, виђење и привиђење зла је доведено до призора чија снага превазилази познате уметничке оквире”. У пјесниковој визији је „превагнула страна Зла, и ако да се успоставља нови и страшни монотеизам Сатане”; „предочава нам се завршница једне игре кроз историју на чијој су табли остале само црне фигуре”. Према Павловићу, „Бећковић не тражи једноставну ни једносмерну, нову персонификацију зла, он тражи биће — извор тог зла које се игра са светом, како би се и сам са њим песнички поиграо”. Павловић с правом увиђа и наглашава сатиричну природу Бећковићеве поеме, оцјењујући „да се ради о једном сатиричном делу Свифтовог нивоа, инте-

лигенције и продорности и да је наш језик себе обогатио преко ове новостворене реалности”.

Страшни „монотеизам Зла” успостављају Чминта и Чминтићи. Чминта и њени Чминтићи нијесу настали одједном. Могућно је њихове рођаке наћи у ранијим Бећковићевим поемама. Претеча им је цијела војска моралних наказа из поема *Не дај се јуначки сине* и *Не знаш ти њиџ*, затим Оно из истоимене поеме (*Оно*), али им је свакако најближи рођак Псоглав (*Псоглав*). Ово гротескно чудовиште се храни мраком и *снијева да ућули сунце, / ња да буја у вјечитој тмуши*. Псоглав је изразито гротескна фигура-људождер. Он *крца чоeka дневно*, макар му био и кум, према коме показује саркастичну самилост:

*Изио је кума ѡрекршћеноџ,  
свезо за умирну шрѡезу и реко:  
„Куме, реци, ѡшћо смо кумови,  
одакле би сћио да те начнем,  
чеџа би ти било најжалије?”*

Као ни Чминтићи, ни Псоглав нема никаквих проблема са савјешћу:

*Кад те убије, засће ко ѡшћиче.*

И Чминта је гротескна фигура, а природа Бећковићеве гротеске изискује посебну студију. Чминтин успон почиње из невоље, у несигурном тренутку великих промјена и преокрета:

*Кад се рајучи велико сметћиколо.*

Пошто је остала удовица, без куће, *ѡд ѡћином, с кошаром сирочади*, пошто је с њима пропатила велику глад и осјетила пантагруеловску неситост, одлучила је да послуша савјет мудрог и племенитог Учитеља. Учитељ познаје ограниченост и лаковјерност људске природе и људску насушну потребу за празном надом и утјехом, па савјетује Чминти да се почне бавити гатањем. Тако почиње њен успон лажнога пророка, исцјелитеља и цара, успон који добија надљудске размјере. Хипербола је, увјерили смо се више пута, једно од основних стилских средстава Бећковићевог пјесништва. На њој се често гради и гротеска.

Иронијом судбине Чминта долази да излијечи на смрт болесног Учитеља, и послје њене посјете Учитељ доиста нагло оздрави. Учитеља, међутим, није излијечила Чминтина лаж и гатање, већ смијех и истина. Чминта је, наима, признала Учи-



тељу истину: да ништа чаробно не зна, да је чак заборавила нешто од његових савјета. Чминтино признање изазива смијех, а смијех прскање загнојене ране у Учитељевом грлу. Тако се Учитељ излијечио.

Ова епизода се може разумјети и као уметнута, прикривена парабола: као похвала љековитој моћи гротескног смијеха. Смијех је тај који ослобађа и лијечи чак и на смрт болесне.

Послије Учитељевог излечења, Чминта постаје божанство Лажи. Она и њени Чминтићи освајају свијет, изграђују царство лажи и злочина, царство Велике Змије, Сотоне. Бећковић нас цитатима у предворју књиге, који имају функцију мотоа, упућује на онострану природу овоземаљског царства зла и лажи. Први цитат је из *Књиџе ѿосѿања*: „А Господ Бог рече жени: зашто си то учинила? А жена одговори: змија ме превари те једох.”

На Змијиној превари почива и Чминтино царство лажи и злочина, као и у *Оѿкривењу Јовановом*.

Други цитат су четири стиха из *Горског вијенца*:

*Казуј, бабо, јеси ли вјештица?  
Јесам, кнеже, није фајде криѿи.  
.....  
Је ли ово ѿричина уѿрава  
Којој ѿајну ѿосѿић не можемо?*

Чминтино царство има једну страну лица гротескно-комичну и вјештичју, а другу тајновиту и мрачну, од које су „у гробу кључеви”. У том царству *није све ни било засновано на лажи / неџо да служи лажи*. Иако је кренула с најнижега дна, *ѿречицом се домогла Жезла и Кормила / и ѿосѿала Нико с нечувеном судбином / као да је имала невидљивоџ вођу*.

Чминта и Чминтићи су посијали раздор међу људима, посебно међу браћом, успјели да ставе свој чминтознак на цио народ и да посмичу не само противнике, већ и истомишљенике. Народ је под чминтознаком изгубио свој идентитет, па су Чминтићи и *ми* постали исто — сви Чминтићи:

*Кад су они ѿосѿали ми  
нисмо ни ѿримеѿили.*

Бећковић потом развија слике зла каквим тешко да има равних у свјетским размјерама.

Гдје је Бог, кад је допуштено оволико зло? Кад је завладао „монотеизам Сатане”? То јеретичко питање поставља себи

Бећковићев казивач, не налазећи оправдање за понашање Господа:

*Имао је неки рачун с њима.*

...

*Једино што је за себе учинио  
да свакога увјери да га нема  
измакао се и одаљио од људи  
и само је на себе мислио.*

Доиста је тешко оправдати Бога и његово постојање ако је завладало „Велико Зло”, „монотеизам Сатане”, царство лажи. То царство, међутим, није вјечно. Бог нам је дао и језик којим ћемо разобличити лаж, сазнати истину и отворити наду у „нови почетак”:

*Језик је наша невидљива црква,  
још неодољена и неразорена,  
свака реч је у њој самојавна икона,  
ради нашега сјаса објављена.*

*Ако икада буде намирена  
књига која је морала да се збуди  
и окрвављеним се речима зајечашти,  
свако слово од њеног проговора  
које је као сјоје за собом остављала,  
најбраг ће нас довести до извора  
у коме ћемо себе угледашти.*

Преко језика се, дакле, доспијева до свога извора, до свога идентитета, до могућег спаса, па и до евентуалног новог почетка. Кроз језик су проговориле јаме и гробови, чуо се глас мученика. Онај који је први посумњао у Чминту, који се нахватао страха од промјена што су дошле с Чминтином епохом, онај који је нужно морао постати жртва Чминтића, свијета лажи — Учитељ — јавио се пастиру у сну, васкрсао из језика и заступао нови почетак:

*Није изацао из јаме  
Него из језика.  
Језик је народ  
И творац народа.*

*Што има у мозгу  
Има у језику.*

*Народ може нестати  
Ако језик претраје  
Из нестанка ће настати.*

*Свети ће језик постати  
(Камен — камен и вода — вода)  
И постојањем својим говори.*

Ако „на почетку бјеше ријеч”, онда је ријеч и на крају, на Страшном и Великом Суду, али и на новом почетку. Иако није лако одавде до почетка доћи, остаје нада у ријеч и у напаћеног поносника, печеног перинца, у очовјечење народа.

Појавила се „Звијер” и догодио се „монотеизам Сатане” на земљи; језиком је то царство лажи разобличено и побијеђено; узлетјели су ка небу гробови и јата јама; васкрснуо је кроз језик Учитељ и његов глас. Остало је, међутим, питање хоћемо ли се икад докопати новог почетка. Апокалипса се у свом најстрашнијем дијелу не само објавила, већ и догодила. У њен оптимистички дио — у спасење и нови опчетак — можемо се само надати.

Имамо језик као залог у те наде, да наше сазнање, да наше искуство о доживљеној апокалиси обзнанимо и учинимо светим.

У славу језика и његових моћи испјевана је и завршна строфа поеме *Кадихи и Пећровићи*:

*Био је у праву онај који је пострадао  
Вјерујући да му на правди Бога  
Не може нико ништа.  
Језик и оно што дише у језику  
Старају се једино о њему.  
Вријеме ради само за њу истину  
И још увијек налази поности  
Због чега сунце греје.*

Језик је, дакле, чувар Божје правде; он се стара о пострадалим и невиним жртвама; он чува свој одговор који ће проговорити једном у времену. Та истина је у језику неуништива, вјечна, и питање је дана када ће се обзнанити. У природи језика је памћење, култура; на њему се темељи историја.

Ово Бећковићево повјерење у језик, односно у ријеч, а кроз језик и у Божју правду, несумњиво је хришћанске природе. То повјерење може модерном читаоцу изгледати претјерано и анахронично, али то је проблем модерног читаоца. Језик је, очевидно, једина велика Бећковићева нада; све друге наде и

све друге вјере из ове излазе. Очеvidно, без вјере у језик не би било вјере ни у Бога, ни у поезију, ни у било какво искупљење. Језик је Нови Јерусалим.

Бећковићева пјесма *Слово* најнепосредније исказује природу његовог пјесништва и имплицитне поетике: та поезија је слављење ријечи, језика, слова — *словославље* — с најдубљим повјерењем у смисао и дубину језика, у његово божанско поријекло и природу. То је јеванђеоско схватање Слова и Логоса, онога што је било на почетку, дато од Бога, Бог сâм, па је слављење ријечи и слављење Бога — *боџославље* — што је најочевидније у пјесмама о Тројеручици. Бећковићево пјесништво јесте, прије свега, празник и чудо језика.

Лексика и фразе се могу наћи свуда и ода свуд доћи у пјесму или њен наслов, као што је наслов пјесме и збирке *Хлеба и језика* дошао из сјећања на дјетињство. На питање: „Шта има за вечеру?” — слиједио би одговор: „Хлеба и језика”. Сув хљеб на влажан сопствени језик и није нека посласаница, али пјесник помјера значење фразе и узречице, дајући јој пренесени смисао. Сиромаштво и убога вечера претварају се у највеће богатство. Јер, ако је ишта од Бога, онда су то слово и хљеб, јеванђеоска истина и тијело Христово, а ко то има — има све:

*Ко има хлеба и језика  
Све има  
И кад ништа нема  
Кору сува хлеба  
И коси језика  
Више од тога нема  
Све друго је ништа  
Ко нема то двоје  
То је ништа чоек  
И ништа нема  
И кад све има.*

Бећковић је, дакле, једну фразу, која се „у народу” користи у њеном буквалном значењу, једну формулу, која се користи као одговор на питање — „Шта има за вечеру?” — преселио у други, поетски, значењем богатији контекст, у контекст своје пјесме с хришћанским подтекстом. Иако се пјесма води као прича о грађењу куће на опасном мјесту, гдје казивач живи и о угрожености вриједности од којих живи, хљеб и језик постају главна тема и основне вриједности. У вријеме оскудице у људима — а та оскудица је паралелна тема пјесме — језик се изједначује с човјеком и кућом, постаје етичка тврђава (човјек) и заштићени простор сигурности (кућа):

*Оскудни смо у људима  
А друго све имамо  
Слободнији си кад ништа немаш  
Шта ће кућа без људи  
Не гради чоек кућу него кућа чоака  
Чоек је језик  
А језик кућа и кућиште  
Ако је чоек  
Кад језика нема  
Ни чоака нема.*

Тако су човјек, кућа и језик постали једно, троје које се међусобно замјењују у пјесми, тројни идентитет у једном. Потребан је још само хљеб за пуноћу живота, да би се имало „све”.

## КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

## ПАРУСИЈА ЗА МАТИЈУ БЕЋКОВИЋА

О једној књижевној награди, о жанру љубавне песме у савременом српском песништву и о једној песми која све то суштински осмишљава

## 1

„Човек снује, а Бог пресуђује”, вели народни певач. Прилика је да се овога стиха, као у камену срезаног, присетимо данас и овде, када први пут додељујемо награду „Ленкин прстен”. Награда је, с пуним песничким и метафизичким оправдањем, припала Матији Бећковићу за изванредну песму *Парусија за Веру Павлољску*, која ће крупним словима бити уписана у историју српског песништва.

Није никакво чудо што су се, наизглед сасвим случајно, поклопила два догађаја: у истој години, ево, објављена је сјајна Бећковићева песма и основана награда која подсећа на Ленку Дунђерски као незаборавну, готово митску инспирацију Лазе Костића. Онај ко верује да случај, заиста, постоји, констатоваће како је стицај околности одлучио да до таквог поклапања дође. Онај, пак, ко у појаву случаја сумња, препознаће у том поклапању траг неке неумитне, метафизичке и песничке логике.

У прилог томе дозволите ми да се појавим у улози сведока и саучесника. Пре више година, а прошло је од тада бар пет-шест лета, песник и мој драги пријатељ Милан Дунђерски изложио ми је идеју о оснивању књижевне награде која би се овде, у Србобрану, додељивала за најбољу српску љубавну песму, а која би носила име Ленке Дунђерски. Идеју сам, одмах, свесрдно подржао, понудио понеку ситницу као предлог за

разгранаванье почетне замисли, а онда сам почео да ишчекујем када ће се она, коначно, реализовати. Пролазиле су године, повремено сам запиткивао има ли чега новог, али ништа се није дешавало. И таман кад сам већ постао убеђен како од једне одиста лепе идеје неће остати баш ништа, кад сам помислио како лалошки валц није само преспор, него га можда чак и нема, а оно стиже глас да је неопходна, почетна организација посла већ обављена и да ће књижевна награда „Ленкин прстен”, најзад, почети да живи. За све ове године, пак, човек је на један начин снιο, а Свевидећи је сасвим другачије пресуђивао. Као да су, наише, кључни ликови из оностраности, Лаза и Ленка, осматрали шта се све овде доле дешава, па су из неког разлога ускраћивали своју подршку, а све то Свемогући је, очигледно, уважавао.

И тако је то потрајало. Али у моменту када се појавила једна истински бриљантна песма, кад су сви отпори том бриљантношћу били савладани, као да су Лаза Костић и Ленка Дунђерски, најзад, одобрили да започне један драгоцен обред, обред којим ће се убудуће, надам са задуго, посвећенички и благословено, скретати пажња на један песнички мит, на нужност праве инспирације, на важност љубавне тематике у песништву, као и на неопходност поезије у људском животу. Они, дакле, који у случај не верују, оправдано ће закључити да су Лаза и Ленка, одонуд, наметнули услов по коме ова књижевна награда свој живот може да започне само једном бриљантном творевином са очигледним одблесцима песме *Santa Maria della Salute*. Отуда се чини да без помоћи песника какав је Матија Бећковић тешко да бисмо ишта ваљано могли да урадимо што би означило чисти песнички и метафизички почетак књижевне награде „Ленкин прстен”.

## 2

Ми, данас, имамо част и задовољство да будемо сведоци једног несвакидашњег чина: чина којим потврђујемо да након објаве једне блиставе, чудесне песме непосредно следи и чин јавног признања које таквој песми треба да припадне. Те две ствари, објава и признање, не иду баш увек заједно, оне се често умеју мимоићи, а такви неспоразуми остављају тужан утисак како људи понекад нису свесни шта све имају и са чим располажу. Сетимо се само оне, најлепше песме српскога језика *Santa Maria della Salute*. Када је песма објављена у предсмртној Лазиној збирци *Песме* (1909), најодговорнији духови тога времена прошли су поред ове књиге и поред најлепше

српске песме икада написане као поред турскога гробља. Префињени естетa Богдан Поповић у својој *Анџолоџији новије српске лирике* (1911), у *Најоменама*, признаје да је читао Лазину позну књигу, а у њој, као последњу песму, морао је да прочита и *Santa Maria della Salute*, али за ову песму, од које боље у српској књижевности нема, он неће наћи места у свом „цветнику”. Одабраће само два одломка из драме *Максим Црнојевић* и песму *Сјомен на Руварца*, па ће Лаза Костић заступљеношћу бити далеко иза Јована Дучића, Јована Јовановића Змаја, Војислава Илића, Милана Ракића, Ђуре Јакшића, Алексе Шантића, Бранка Радичевића, Милана Ђурчина, Светислава Стефановића, Велимира Рајића, Милете Јакшића, а у рангу Војислава Илића Млађег и Данице Марковић.

Књижевни критичар и историчар несумњивог ауторитета, Јован Скерлић, био је у пуној снази и моћној активности када је Лазина последња књига 1909. године угледала светло дана, али се поводом те књиге он неће огласити. Писаће о многим, чак сасвим минорним књижевницима, док о Лазиној чудесној песми, најлепшој у српској књижевности, није имао шта да каже. Пре тога, додуше, он се о Лази Костићу више него изричито изјаснио. У својој монографији *Омладина и њена књижевност* (1906) прогласио га је за лашца „који је толико играо улогу романтичног ’женија’ да му се маска најзад слепила за лице”, који је толико песничких слобода допуштао да је сматрао да „тај ’богодани’ песник треба да буде што разузданији, да баци под ноге и здрав разум и логику обичних људи, да објави рат синтакси, речнику, да себи узме право да као Бог ствара што му ђуд духа захтедне”. Жигошући Лазино језикотвораштво и тврдећи како је изванредан његов таленат „удавила његова беспримерна екстраваганца и необуздана фантазија”, Скерлић је на самом крају своје осуде изрекао коначан став: „Овај још живи човек, пред чијим се генијалним песмама некада падало на колена, већ данас припада књижевној историји, и ту ће бити забележен као први наш писац који је почео писати живим јамбом уместо трмог српског трохеја, и као један од оснивача уметничке драме српске.” Основна интонација Скерлићевог текста неодољиво намеће утисак о томе да, по критичаревом мишљењу, Костић још увек јесте физички жив, али је стваралачки одавно мртав. Овакав књижевнокритички резон оставиће крупнога трага у српској култури, а на изузетно убедљив есејистички начин обновиће га Марко Ристић у свом огледу *Три мртва ђесника* када ће, још живог Милоша Црњанског, прогласити песнички мртвим.

Интересантно је приметити да заступници оваквог резона, против кога бескомпромисност критичког ума у потрази за



истински живим песничким вибрацијама не може и не сме, начелно бар, имати ништа против, нису били спремни да са истом ригорозношћу претресу и сопствени интелектуални и креативни пртљаг. Отуда Скерлић, нажалост, није нашао за сходно да појаву Лазине збирке из 1909. године и у њој песму *Santa Maria della Salute* критички провери онако како би то било неопходно и како би себи омогућио озбиљну, утемељену ревизију суда изреченог три године пре тога. Из истих разлога, Богдан Поповић ни у једном потоњем издању своје антологије неће сматрати потребним да унесе било какве промене, па ни да нађе место за најлепшу српску песму. Исти став судије, који сопствене поступке не подвргава накнадним проверама, заузеће и Марко Ристић, када појаву таквих дела Милоша Црњанског као што су *Ламенїи над Београдом*, *Друга књига Сеоба*, *Код Хиџерборејаца* и друге неће искористити као повод за признање како је његов суд био исхитрен и неутемељен.

Много је, дакле, примера који казују како велика дела често не буду примећена у времену свога настанка. Лаза Костић и његова лабудова песма имали су такву судбину, а о томе је много писано, па и читава једна књига Петра Милосављевића великим делом је баш томе посвећена. Томе бисмо морали додати још један необичан податак: ни песници раног модернитета, који су готово сви одреда прошли кроз фазу симпатисања и опонашања наших романтичара, а са чијим поетичким интенцијама у великој мери кореспондира Лазино крунско остварење, ни ти песници, са ретким изузецима, попут Светислава Стефановића, неће гласно обратити пажњу на најлепшу песму српске књижевности.

Сви ови примери показују да није баш једноставно схватити, у потпуности доживети, а онда и јавно признати како је једна сјајна песма одиста сјајна. Ми смо данас, захваљујући књижевној награди „Ленкин прстен”, у прилици да јасно и гласно истакнемо како у објави песме *Парусија за Веру Павладољску* препознајемо истински и преважан песнички догађај по коме ће се убудуће одмеравати не само домети једног лирског жанра него и изражајне моћи модерног српског језика. Овај догађај поново нам скреће пажњу на чињеницу да је Матија Бећковић творац једног од најзанимљивијих опуса љубавне поезије у српској књижевности, а у средишту тог опуса налази се моћна фигура песникове супруге Vere Павладољске. Она је опевана у трима дугим лирским песмама, готово поемама — *Вера Павладољска*, *Кад доћеш у било који град* и *Парусија за Веру Павладољску* — које ће, свака из својих разлога, али и као део једне јединствене целине, остати у трајном памћењу српске књижевности. Исто тако, лик вољене жене присутан је

и у многим другим Бећковићевим песмама, у некима је непомредно поменуто њено име (*Маленькая Верочка, Туђованка за Вером Павладољском*), а у некима се препознаје карактеристичан мотив читавог циклуса њој посвећеног (*Удварање у Колашину, Кад сам је друђи ѿиђ видео, Суза на ѿчини, Волим те, Ти си моја, Ти си моја иђак, За тебе говорим, Кад би ти ођишла из овођа града, На тевој гроб мислим ...*). Управо због изразитих вредности овог жанровског сегмента песниковог опуса, у години 2006, када је 18. марта у културном додатку *Полићике* објављена сјајна *Парусија за Веру Павладољску*, изашла је и читава књига Бећковићевих љубавних песама *Кажем ти теихо: ништа нам не теба*, коју је приредио Селимир Радуловић, а предговор написао Јован Делић.

Одавањем признања песми *Парусија за Веру Павладољску* не указује се само на вредност ове песме и на вредност Бећковићеве љубавне поезије. Тиме се, исто тако, жели указати и на укупни значај ове песме и читавог њеног жанровског круга за развојне токове српске књижевности. Треба се, стога, подсетити да је Бећковић на самом почетку своје песничке каријере песму *Вера Павладољска* (1962) испоставио као тренутак младалачког љубавног заноса и ујарене вербалне експресивности. У тој песми, отуда, препознајемо колике размере досеже страст удварања: „Удварао се непознатој девојци / У кањону Таре код Колашина / Говорио истине на свим језицима / Жарио и палио да их поверује / Док је ћутала сећао сам се / Да си ми најкрупније лаж веровала / Вера Павладољска.” Препознаје се занос једног младог бића које не разликује баш чисту љубав од освајачке самољубивости: „Певао је славуј са грлом грлице / Све на свету ме на те подсећало / Хвалио сам се да си луда за мном / Цела плажа да ти се узалуд удвара / Како те терам да идеш из главе / И како нећеш / Вера Павладољска.” У истом лирском доживљају спојиће се лепота постојања и понорна искуства, а све то добити облик љубави према жени која не оставља готово никакве могућности двоумице и слободног избора: „Куло црног жара под слепим очима / Заразна звезда све и свашта сажди / Док ми се падобран није отварао / И кад сам у завичајне бездане падао / Причали су да те зовем из свег гласа / Ал нисам признавао / Вера Павладољска.” Занос казивања и блештави сјај речи („Словослагачи су срећни док ову песму слажу”) сведочиће, пре свега, о загонетности вољене жене: „И једни и други ветрови те оговарају / Неколико држава тврди да си њина / Ти си на своје име љубоморна / Каблограми се у дубокој води кваре / Нико не зна где су слова твог имена / У мртвим и лажним језицима у погрешним нагласцима / У ру-

копису звезда по некој самој води / Ко ће ухватити сјај самогласника / Које птица кука / Вера Павладољска.”

Матија Бећковић, заједно са Браниславом Петровићем, нашао се на челу читаве једне песничке генерације која је с почетка 60-их година ушла у српску књижевност и унела нови дах чисте чулности, специфични доживљај човека као бића страсти и емотивних заноса, те особени слух за вибрантност језика и његов материјалитет. Надовезујући се на нешто старије песнике, попут Стевана Раичковића, Бранка В. Радичевића, Мирослава Антића, Александра Ристовића, Бранка Миљковића и друге, Бећковић и Петровић, али и њихови сапутници, као што су Раде Томић, Перо Зубац и други, успешно су реafirмисали љубавну песму као жанр, чему су на свој начин допринели кантаутори, попут Арсена Дедића, или рецитатори, као што је потоњи писац Рале Дамјановић. Петровић је певао о својој Ани, Бећковић о Вери, Томић о Радмили, Зубац о Светлани и тако се ширио круг повлашћених женских ликова који проговарају из непосредне човекове близине и из самог средишта урбане свакодневице.

У том периоду, током 60-их и почетком 70-их година, љубавна песма је још увек успевала да очува жанровску чистоту, настојећи да оплемени човекову осећајност и да истакне баш онакву „моћ говора” (како гласи наслов прве збирке Бранислава Петровића) која је спремна да о тој осећајности сведочи. У то време радо су читани Јесењин, Мајаковски, Рилке, Лорка, Верлен, Аполинер, Елијар, Превер и други, а у тим опусима препознавани су подстицаји за развој српске љубавне песме. Никада више, све до почетка 21. века, љубавна песма неће проговорити са таквом снагом и убедљивошћу, премда је било песника који су јој посвећивали не мало пажње и исписали не мали број страница. Од почетка 70-их година, од тренутка када се активира неоавангардни поетички пројекат, а потом и постмодернистичко стање културолошких чињеница, жанровска чистота љубавне песме је не само изложена иронијско-пародијском поигравању него је и сасвим елиминисана из круга озбиљних песничких форми. Љубав је, напосто, сматрана једном од оних Великих прича човекове егзистенције које хотимично треба избегавати, јер је реч о причама које су, сматра се, одавно испрличане. Као да најлепше приче нису управо оне које се, свима добро познате, увек изнова причају.

Тако је нестајао позитиван духовно-историјски оквир неопходан за очување и даље неговање жанра љубавног песништва. Упркос томе што су неки песници исписивали занимљиве прилоге историји жанра, љубавна песма до данашњих дана није реafirмисана и није стекла статус какав је имала

пре четири деценије. Отуда ће песници поетички формирану у овом периоду или прикривати сопствену љубавну инспирацију, или ће тему неговати на нивоу фрагмента поетског текста, или ће провоцирати оне појаве сматране маргиналним испољавањем љубавног комплекса (наглашена сексуалност, хомосексуализам, панеротизам и сл.), или ће, што је песнички најпродуктивнији приступ, развијати различите облике семантичког ширења и разуђивања текста. У тим облицима наглашене полисемије љубавна тема, веома често, бива у потпуности сублимисана и тако претворена у некакав облик више, надређене стварности. Управо због тога, жанровска чистота љубавне песме је веома одлучно уклоњена са поетичког хоризонта српске књижевности, али је утолико већа и изразитија потреба да се она, некако, обнови.

### 3

Ако је 2006. године Матија Бећковић написао тако сјајну дугу лирску песму као што је *Парусија за Веру Павловољску* и ако је та песма препозната као изузетна вредност, онда то представља један од могућих сигнала који упозоравају да се, можда, у српској књижевности нешто важно дешава на плану реактуелизације жанра љубавног песништва. Каква ће бити будућа судбина овога жанра, ми у овом тренутку не можемо, наравно, знати. Можемо само нагађати, али боље је да се тиме не бавимо. Бар не јавно. Оно чиме, у овом тренутку, треба да се позабавимо тиче се питања какве вредности препознајемо у Бећковићевој песми и због чега мислимо да је она одиста догађај у српском песништву.

Песма је написана једним препознатљивим поступком веома дуге традиције: реч је о песмама писаним поводом смрти неке драге, вољене или важне особе, о песмама у којима препознајемо бар троструку поетичку традицију. С једне стране, ту се очитује класицистичка склоност исписивању некролошке, најчешће врло пригодне песме настале поводом смрти неке значајне личности или особе поучног животног пута, а такве песме писали су Атанасије Стојковић, Гаврил Хранислав, Лукијан Мушицки, Јован Стерија Поповић, па чак и млади Јован Дучић, који је платио специфичан обол класицистичком наслеђу.

С друге стране, а то је за Бећковића значајније, очитује се удео романтичарског наслеђа љубавне поезије засноване на мотиву мртве драге, а у распону од Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Ђуре Јакшића, Лазе Костића и других, пото-

њих песника, укључујући и стране песнике, од којих је најприсутнији свакако Едгар Алан По. У својој песми Бећковић је, у трагу савремене постмодернистичке поетике, истакао неколико интертекстуалних сигнала на основу којих је непосредно указао на значај Бранка Радичевића и Едгара Алана Поа у равни непосредног цитата, те Лазе Костића у равни тематско-мотивске и композиционе структуре песме, о чему је убедљиво писао Јован Делић у предговору поменуто књиге Бећковићевих љубавних песама.

С треће стране, мотив мртве драге исказао се и у бројним облицима модернистичке поезије, од Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Момчила Настасијевића, Риста Ратковића и других, што је додатно показало како једна традиционална мотивска структура успешно издржава притиске нових времена у којима, често, нема суштинског разумевања за велике теме љубави и смрти. То драматично одсуство смисла за драматичност човекове егзистенције озбиљно је запретило последњих деценија 20. века.

*Парусија за Веру Павладољску* започиње цитатом, стихом из Бранкове *Туге и ойомене*: „Ње више нема — то је био звук”, чиме нас песма уводи у догађај смрти вољене жене. Јер, Бранко у својој поеми вели како с пута стиже своме дому, па се пун узбуђења („И моје срце хтело ми је пући”) упутио кући своје драге где га је чекала ненадана, страшна вест:

*Ње више нема — што је био звук  
У њен кад ја униш'о бијаш дом,  
Страховишо ме дирнуше шад хук  
Из ведрог неба, као стразишни ѓром,  
Весела мога уби сам он љук,  
Из корена се љуљну жишка сѓром;  
И да му дебло није било камен,  
Тих речи би га ѓреломо иламен.*

За смрт драге се у Бранковој поеми сазнаје таквом страшном реченицом: „Ње више нема”, а она постаје само „звук” несхватљивог реалитета који симболички потреса читав свет лирског субјекта: тај звук постаје „хук / Из ведрога неба, као страшни гром”, који потреса читав његов живот и љуља му свод („житка стром”) и камене зидове („И да му дебло није било камен”), који представљају симболе кућне заштите.

Бећковић се, дакле, послужио цитатом Радичевићеве поеме да би читаоца одмах увео у средиште лирског догађаја о коме говори. Први стих је потпуни цитат, а потом ће уследити укупно тринаест строфа, септима, које увелико подсећају на

Бранкове станце, којих у поеми има укупно шездесет. Ако је за Бранка смрт драге тек један, наравно пресудан детаљ у целовитој приповести о љубави драге и драгог и ако се тај детаљ појавио у 44. строфи, што значи негде око треће четвртине читаве поеме, Бећковић је стихом-цитатом на самом почетку своје песме јасно одредио природу своје лирске творевине: реч је о песми насталој поводом смрти вољене жене и о драми субјекта после тога догађаја.

Песма *Парусија за Веру Павладољску* указује се као целина сачињена од два колико антитетичка толико и хармонична дела. Први део Бећковићеве песме, пет строфа од по седам, метрички релативно уједначених стихова (превасходно је реч о једанаестерцима и дванаестерцима, са понеким каталектичким или хиперкаталектичким обликом), описује како је вест о смрти вољене жене дошла до лирског субјекта и како је он реаговао. Тужну вест, преко телефона, саопштава неко недовољно индивидуализовано лице, које песник стога назива „овлашћено лице”, „онај из централе (или мртвачнице)”, „мртвозорник”, а пореди га са Гавраном, који се тако упечатљиво материјализовао у Поовој песми. Тај несрећник, који саопштава црне вести, чини то уз помоћ давно написаних стихова („Ње више нема”), а да нема никаквога појма о томе шта он то чини и шта, у ствари, значе речи које користи. Док изговара оно што смисаоно не може да досегне, тај црни гласник смрти не зна шта говори.

Стога се у том дијалогу, који испуњава првих пет строфа, показује истовремено тешка егзистенцијална пораженост, али и блистава метафизичка супериорност лирског субјекта. Он је сте утучен страшном вешћу, он зна да је „завладао мук” и „осиротела цела васиона”, њега је глас о смрти „пресекао”, али он види оно што црни гласник не уме да види. И ту су се сукобиле две слике света: једна, материјалистичка и емпиријска, која сматра да зна шта је то смрт и да позитивно може утврдити да некога више нема и да га неће бити; и друга, духовна и метафизичка, која уочава како је сваки говор о коначности мањкав, како почива на недовољном знању и на претераном поверењу у чулну очигледност и моћ разума.

Црни гласник као да хоће да влада временом: он зна шта се десило у прошлости („Ње више нема”) и зна шта ће бити у будућности (ње неће бити „никад више”). Али он не зна колико се извештајем о прошлом догађају („Ње више нема”) уплео у простор поезије и колико се судбина лирског субјекта преплела са неким давним лирским догађајима: „С мојим животом се туђ стих укрстио.” Реч је о догађајима које је поезија већ осмислила, а које је субјекат некада делио са вољеном же-

ном: „Пре него њу сам га био уочио / Знао његова многа тумачења / А чим сам је срео њој га и рекао.” Гласник је, стога, веома чврст и уверен у непобитно стање ствари о коме извештава, а када нешто не разуме, он ће одмах затражити поуздане и опипљиве доказе: зато на неверицу лирског субјекта и одбијање да прихвати стих као извештај о фактичком стању, црни гласник одмах пита: „Где то пише?” Њему, стога, неће бити тешко да прекине могући дијалог и да објави чињеницу у коју је сигуран: „Место да о томе са мном полемисхе / Он од свега што је у грлу стиснуо / У слушалицу гракну: 'Никад више!' ”

Лирски субјекат је црном вешћу потпуно потресен, али то стање не само што га враћа у историју песништва него га наводи на опажање утисака који по правилу измичу човековим чулима. Тако, на пример, у сопственом муку он налази жалост читаве васионе, а у хуку ноћних тица препознаје брујање страшне вести „на велика и на мала звона”. И код Бранка и код Матије појављује се „хук”: код првога он доста неодређено долази „из ведрога неба”, а код другог је нешто више конкретизован јер се повезује са ноћним птицама и њиховим оглашавањем. У оба, пак, случаја тај хук представља пропратну појаву поразног дејства вести о смрти драге. Суочен са сопственим губитком и са загонетком Бранковог стиха, лирски субјекат Бећковићеве песме биће затечен недоумицом о страшној разделници постојања и непостојања: „Па прошапутах да не бих врискао / Како може звука да не има више?”

Читавих пет строфа траје овај дијалог лирског субјекта и „овлашћеног лица” који доноси црне вести, а завршава се непоречивим и леденим „Никад више!” Наредне две строфе заокружују први део песме тако што се супротстављеност лирског субјекта и црног гласника преноси на план целокупне, историјске и митске, емпиријске и симболичке, егзистенцијалне и песничке, друштвене и религијске стварности. Сукоб живота и смрти заострио се у свим бићима онако како се појавио између лирског субјекта и гласника: „И тако на оба света распламсао / Бој стиха с животом да се изједначе / Свако се поби са оним у себи / Што му брани да се спаси и унеби.”

Онако како се у преминулој вољеној жени сукобила трајност, постојаност душе и трошност, пропадљивост тела, тако су се та два начела бесмртности и смртности, вечности и пролазности сукобила у свеколиком људском искуству. Тиме се почетни неспоразум два човека проширио до размера сукоба две слике света и две концепције стварности: „Гавран зарати са својим рефреном / Бранко са Тугом, Туга с Опоменом / Ева с Првомајком, Тело са Логосом / Вера с Павлодољском,



Ерос с Танатосом / Амин с Алелујом, а Смрт са Христосом / Орфеј са Лиром, Један са Тројицом / Алфа са Омегом и Богородицом.”

Али то што је изнутра подељено и жестоко сукобљено, израз је Истог и Једног; то су два лица истог феномена, као што је свако биће сачињено од унутрашњих противуречности, од тезе и антитезе. Нескладности и сукобе открива Бећковић у бићу и његовом делу, као његовој изражајној моћи (Бранко — Туга, Туга — Опомена, Гавран — рефрен), у бићу и његовом имену (Ева — Првомајка, Вера — Павладољска), у обредној речи и у симболима (Амин — Алелуја, Алфа — Омега), у основном начелу (Тело — Логос, Ерос — Танатос), чак и унутар испољавања Бога самога и Божје моћи (Један — Тројица, Смрт — Христос). Људска драматика је, тако, спуштена у највеће дубине и подигнута до највиших висина, а захватила је целокупност испољавања човековог бића, његове суштине и саприпадајуће стварности. Оно, пак, што је садржавао први део Бећковићеве песме (сачињене од седам строфа: тачније од две мање целине од које прва има пет, а друга две строфе), јесте сагледање бића и стварности као унутарње противуречних и подељених феномена. Речено хегеловским језиком: тезе су пронашле своје антитезе, а драматична суштина човековог духа и његове стварности у потпуности је испољена.

Мотив мртве драге омогућио је у песми Матије Бећковића испољавање најсуштинскијих људских недоумица. У првом делу песме та се недоумица исказала кроз чудо постојања и ништавила, кроз неверицу у тврдњу да оно што постоји не само да може да нестане него да влада изразито уверење како умрло биће одиста неповратно нестаје. У другом делу песме, сачињеном од четири седмостиха и једне строфе од петнаест стихова, ова метафизичка драма ће се наставити, али ће се унутар стечене дуалне, антитетичке релације десити снажан деконструктивни обрт. Тај обрт сведочи о томе како се понад тезе и антитезе помаља перспектива синтезе; тачније, из сукобљености Живота и Смрти појавиће се Спасење као исходиште у којем ће обједињене супротности наћи коначно смирење.

Мртва драга је усред драматичних сукоба и подељености бића, прва указала лирском субјекту како се може направити тај спасоносни деконструктивни обрт. Кад су њену смрт хладноумни гласници и рационални тумачи човекове егзистенције хтели да убрзају и учине је дефинитивном („Као кад неког из строја издвоје / И на лицу места преко реда смакну / Тако су и њу хтели да одвоје”), она је начинила истинско чудо и — попут Бранкове мртве драге, која се претворила у чисту небеску појаву у сну лирског субјекта — преобразила се у нешто



друго и трајније, преобразила се у звук. Она је то могла да учини јер је, истиче песник, неземаљског, небеског порекла, па је због тога и њена овоземна егзистенција остала у симболичком смислу неоптерећена земљом и сасвим неупрљана: „Али се обуче у звук и умакну / Сва од небеса она је и била / И откако се на земљи родила / На њу више никад није силазила.”

У другом делу *Парусије за Веру Павладољску* Бећковић је, од самог почетка, већ од осме строфе, указао на укупну онострану, метафизичку судбину мртве драге. Тако је он започео отворену беатификацију вољене жене зато што је чудо њене духовне егзистенције и преображења у звук после смрти учинила да лирски субјекат много отвореније прихвати идеју о бесмртности душе и општем спасењу које треба да уследи. Онако како вест о смрти и са њом недоумица о односу живота и смрти буду кружиле светом („час по овом час по оном свету”), посредством разноврсних медијских помагала (књига, телефон, интернет), тако постаје све очигледнија духовна суштина умрле жене: „Једна истина се сама прочитала / Да у њој нема и не може бити / Ничег што се икад може изгубити.” Управо због такве своје природе умрла Вера Павладољска постаје неумрла, а задобија улогу веома сличну улози Беатриче која је на Дантеа будно пазила на његовом путовању кроз духовне сфере тројединствене оностраности, кроз пакао, чистилиште и рај.

Истина, Дантеа ће Вергилије повести кроз сфере Пакла, али је славнога римског песника на такав задатак упутила управо Беатриче, бринући се за судбину онога који ју је волео. Она ће, стога, замолити Вергилија да помогне Дантеу који се заплео у велике тешкоће кад „На пола нашег животнога пута / у мрачној ми се шуми нога створи, / јер с равне стазе скренувши залута.” Беатриче с онога света, из непосредне близине Господове, прати свога изабраника, па се стога обраћа Вергилију за помоћ:

*О манџованска душо сваком блага,  
што глас ти свуда траје још и неће  
пошамнићи док свијету буде трага,*

*мој пријатељ, ал' не пријатељ среће,  
до запрека у њусу стигне крају,  
иако да најраг од страха већ креће,*

*и, страх ме, иако лућа у очају,  
да касно стигне моја помоћ сора,  
по ономе што о њем чух у рају.*

*Сад пођи, ња му снагом свога збора  
и свим помози, да не шрњи штеше,  
да уијехе и мени дође хора.*

*Ја сам Беатриче, што ти дајем свјетле;  
са мјеста дођох куд шежим оново;  
из мене збори љубав што ме креће.*

*Пред лице кад се враћим Господово,  
Хвалић ћу често пред њим чине своје.*

(Пакао, 4, 58—74)

Очигледно, Беатриче је исувише близу самоме Господу да би могла непосредно да се умеша у људску стварност. Будући да се налази у лимбу, као првом кругу пакла где „нема друге бијеле / до уздаха што продиру из груди, / а дрхтаји из вјечног зрака слијете”, Вергилије лако може да обави посао путовође. Данте ће, тако, захваљујући наклоности своје Беатриче, па и свих оних на које је Беатриче утицала, моћи да прође светове оностраности и да успешно сагледа њихову необичност и сложеност.

Аналогно томе, Вера Павладољска повела је Матију Бећковића трагом увида у бесмртност душе. Истина, песник ће истаћи да је и без тог геста, и пре њега, он „Одувек знао боље од икога / Да ли ће више нема или има.” Али не само што је он уверен у бесмртну природу своје драге него је уверен да је она, исто тако, чинилац очувања свега постојећег: „И да не би било нигде никаквога / Дашка живота у свим световима / Без оне која је све и свја у звучју / И све галаксије држи у наручју.” Бећковић је, тако, своју умрлу драгу у пуној мери и у правом смислу обоготворио: она се појављује у облику Бога Сведржитеља. Једна хришћанска идеја је, тако, пројектована на смртну жену, што нема, дакако, теолошку, али и те како има песничку убедљивост.

Уверен у такву, обоготворену природу умрле жене, песник је у завршним строфама већ сасвим уверен како је смртност људског бића превладана, те да је њихов поновни сусрет неминован: „Та што беше смртна сада више није / И знао сам где је и да доћи мора / И чекао сам је ту најспокојније / До потпуног престанка рада мог мотора.” Због те победе живота над смрћу, због те христолIKE мисије, у свемиру настаје потпуна хармонија. Све оно што је било подељено и сукобљено, сада се мири и утемељује једно у другом. Двоје постаје Једно, Живот и Смрт се мире у Спасењу, Временитост и Прозлазност

се хармонизују у Вечности, а то песник истиче у завршној строфи, строфи изузетне, кулминативне снаге читаве песме: „Свемир прозвуча матерњом метриком / Орфеј срасте с Лиром и Еуридиком / Вера с Павладољском Муза са Песником / Пет самогласника са Осмогласником / Рукопис звежђа са надграматиком / Музика сфера са математиком / Снег у облаку са ономастиком / Гора на Гори с Гласоговорником / Реч на почетку поста звук на крају / Што слави само жижњ бесконечнонају / Јединају чистају и непорочнају.” Постојање Вере Павладољске у трансценденцији је изразитије и потпуније него у овоме свету, па зато песник вели да „ње више има откад само сија”. Она се просто вратила оном облику у ком је постојала и пре рођења, облику који је рођењем само запрљала. Она је, стога, живо сведочанство о постојању Вечности, поезије и Бога самога: „Речи су ноте — језик мелодија / Само Бог је песник — други су копија / А над поезијом блиста поезија!”

Проглашавајући Бога за јединог песника, песника над псницима, Бећковић врши додатно оправдање свога, помало богохулног геста обоготворења једне смртне жене. Као да је, тиме, песник-човек рекао како је такав, својеврсни теолошки прекршај починио зато да би подсетио на чудо победе Песника-Бога, Исуса Христа, над смрћу. У том смислу лик смртне жене треба схватити крајње анагошки, како бисмо то језиком Дантеа Алигијерија могли рећи: жена, Вера Павладољска, појављује се као биће које мора бити схваћено наглашено трансцендентно и мистично, као знак никада изгубљене везе између Бога Творца и Човека Творевине. У том погледу, тај анагошки смисао Бећковићеве песме упоредив је донекле са старозаветном *Пјесмом над њјесмама*, у којој се чудесно испољавање чисте чулности мора превести у највише духовне категорије да би се могао разумети њен најпунији и најкомплекснији смисао због кога је и уврштена у Свету књигу. Када „Соломунова пјесма над пјесмама” кроз уста пријатељичина вели: „Драги ми је мој грозд кипров из винограда Енгадских” (1, 13—14), или: „Брже, драги мој! И буди као срна или као јеленче на горама мириснијем” (8, 14), онда такав излив чулности не сме никако бити схваћен само на чулном плану — он мора бити доживљен на узвишено духован начин у којем се материјалност људске егзистенције одуховљује и у потпуности прожима Другим светом и Богом самим. *Пјесма над њјесмама*, тако, преображава се пред очима свог одуховљеног читаоца тако да то уопште више није само сведочанство Драге и Драгог, мушкараца и жене, премда то није престало бити. Остајући све то, ова Соломунова пјесма над пјесмама постаје и само поље остваре-

ња чуда јер сведочи о љубави људског рода и Творца, Народа и Сведржитеља, Верника и Спаситеља. Не престајући бити чиста чулност, *Пјесма над пјесмама* постаје чиста духовност.

*Парусија за Веру Павладољску* Матије Бећковића представља једно такво, истинско лирско чудо које нас подсећа на моћ вере у чудо. Ова нас песма над песмама просто нагони да је не доживљавамо као причу о љубави мушкарца и жене него, пре свега, као причу о односу Бога и Човека, Спасења и овоземне људске егзистенције. Песма већ својим насловом, речју парусија, која на грчком значи 'присуство', 'долазак', указује на бар троструко значење. С једне стране, постоји једно предхришћанско значење појма парусије које је означавало Платоново учење о присуству идеја у њиховим емпиријским појавама. С друге стране, у црквеној пракси и у свакодневном животу хришћана парусија означава новац који верници дају свештеницима, као повлашћеним посредницима између Бога и људи, са циљем да се обави жељена молитва. С треће стране, у есхатолошкој литератури парусија означава други долазак Исуса Христа када Он тријумфално побеђује Сатану и свако зло, када се збива свеопшти суд и васкрсење мртвих, потпуни преображај природе и крај света, када се догађају последња времена.

Својом бриљантном песмом *Парусија за Веру Павладољску* Матија Бећковић је активирао сва поменута значења речи парусија. С једне стране, он је, сасвим платонистички, показао како се у живој, стварној и историјској личности о којој пева непосредно исказало присуство вечних идеја на којима и почива целокупна стварност. С друге стране, сасвим скромно парохијански, песник је својом песмом дао обол и платио слугама Божјим да се помоле за његову умрлу супругу и то управо чудесним речима које ја баш он исписао. С треће стране, песник је у лику своје мртве драге показао како се отелотворила вера у Исуса Христа, у његово вечно присуство, као и његов други, коначни долазак на наш људски свет.

Ето, у таквом је сложенем смисаоном обасјању настала једна од најлепших љубавних песама које је српско песништво дало. Отуда бисмо у таквом обасјању ту песму и морали читати, јер би нам у противном у доживљају могло много тога измаћи. Певајући о љубави, о вољеној жени, о њеној смрти и о неумрлој души, Матија Бећковић је читаоца суочио са вечним питањима за која ни један цели људски живот није довољан да се на њих одговори. Питајући се колико ми увиђамо како емпиријску стварност у њеном настанку и одржању одређује некакав свет идеја, колико ми сами дајемо личнога доприноса да

се та свест очува, те колико смо свесни будућих исходишта и последњих времена која неумитно долазе, песник нас уводи у поноре који би требало да очувају дух будним и да сачувају наше дивљење пред светом као Божјом творевином. Чудо љубави увело нас је тако у најдубље тајне овога света.\*

---

\* Изговорено на додели књижевне награде „Ленкин прстен”, у Србо-  
брану, 26. новембра 2006. године.



## ПОВОД: КАФКА

ЕЛЕН СИКСУ

### КАФКА, МОЈА МАЈКА И ЛЕШИНАРИ

Унутра смо.<sup>1</sup> Изнутра смо. Бића смо из унутра. Бројна ууу. Зуби. Дан нам показује зубе у које, међу које, покушавамо да се увучемо, скривени испод трбуха овнова, прописно везани за трбух и исход жртвених звери. Звери смо од рођења нам упућене на жртвовање. Жртвовање нас на излазу сачекује. Унутра смо у немилости. Оклевање пред рођењем, каже он, Кафка. Оклевање пред постанком. Оклевање пред нестанком. Оклевање међу многобројним оклевањима. Не напредујемо. Њишемо се. Њишемо се између два оклевања. Понекад попустимо стисак и пропаднемо. Трновити грм нас чека.

Ноћ нас преузима у своје трновито обручје. Ноћ нас стеже међу своје трње. До крви месечаримо. Једним оком бдимо. Око које бди је затворено. Оно које отварамо је кратковидо. Монокл је спао. Пут је изгубљен. Пут је синоним губитка. Рећи: пут значи: губитак. На изгубљеном смо путу. *Губијници* смо. — Опкољени смо. Рођени смо опкољени. Нужно рођени. Чак и реченице, и речи се скупљају у нашем грлу, у нашим мислима. Нуждарођени смо. И што више настојим да мислимо више нам се скупљају око наших покушаја завоји. Боримо се. Покушавамо да од-боримо се.

Рас-права:

1. Како изаћи *а*. из онога у шта нисмо ушли, *б*. из ужаса бивања у ономе у шта нисмо ни ушли?

Али, где се па и *налазимо*.

*Ich war in ein undurchdringliches Dorngebüsch geraten und rief Laut den Parkwächter. Er kam gleich, konnte aber nicht zur*

<sup>1</sup> Овај текст је први пут објављен у месечном часопису за књижевност *Europe*, марта 2006, 299—306.

*mir vordringen. "Wie sind Sie denn dort mitten in das Dorngebüsch gekommen", rief er, "können Sie nicht auf dem gleichen Weg wieder zurück?" "Unmöglich", rief ich, "ich finde den Weg nicht wieder".*

*Нађох се случајно у трновитом нејробојном грму и позвах гласно чувара њарка. Одмах је ситиђао, али није могао до мене да се љробије. „Како ли сће ља ушли усред трновитођ грма”, викне он, „зар не можеће исћим љућем и да се враћиие?” „Немођуће”, викнух ја, „не налазим више љућ”.*

Ето енигме: нађох се тек тако (*geraten*) у трновитом грму и хоћу да изађем.

Зовем мајку. И питам је: како се излази из непробојног грма? Вичем из све снаге. 1. Она је наглува. 2. У почетку радио поклапа моје речи. Вичем: како изаћи из онога у чему се налазим и што —

— Шта? Виче моја мајка. *Was?* — Угаси радио, вичем. — Где си? Виче она.

— *In ein undurchdringliches Dorngebüsch.*

У том тренутку под њеним прозором пролази воз.

— Сад када више нема радија, пролази воз, каже моја мајка.

— Очајавам — Вади ме из овог текста!

— Воз је сада прошао.

— Шта кажеш? Виче моја мајка. Шта у томе има чудно?

— Грм је *нејробојан*, кажем.

— Неко се шетао, упао случајно у грм, каже моја мајка.

Мора да је велик.

— И добро како се *љробија* у *нејробојни* грм? вичем.

— Ко каже да се пробио? Пао је. И од тренутка када је пао унутра, у непробојном је.

За време док покушавам да пренесем мајци свој ужас осећам да све постаје све непробојније. Мој ужас се ужасава и ужасава ме. Небориви мир моје мајке ме ужасава. Она *не види* проблем. Шетамо, паднемо, и чим смо упали, више нема проблема.

Очај ми расте у глави. — Дођи! вичем мајци. Идеја ми је да чим ми се она приближи у стварном простору дебљина или величина неразумљивог међу нама ће се умањити. — Дођи! урлам. Она живи у згради преко пута. *Уколико* она пређе са једне на другу страну, значи са њене на моју страну, непреносиво ће се смањити, мислила сам. — Али нисам још завршила са јутарњом кафом виче она (поново је упалила радио).



Вичем: попиј кафу и дођи!  
Чувар ми каже: попут детета сте.

*“Sie sind wie ein Kind”, sagte der Wächter, “zuerst drängen Sie sich auf einem verbotenen Weg durch das wildeste Gebüsch und dann jammern Sie. Sie sind doch nicht in einem Urwald, sondern im öffentlichen Park und man wird Sie herausholen.” “So ein Gebüsch gehört aber nicht in einen Park”, sagte ich, und wie will man mich retten, es kann doch niemand herein.”*

*„Појућ дејейша сџе”, каже ми чувар, „џрво се залећейе ка забрањеној сџази кроз дивље да не може бићи вище дивље жрмље и онда зајомажеје. Ићак нисџе у џрашуми већ у јавном џарку и доћи ћемо да вас избавимо.” — „Али овакав жрм нема месџа у јавном џарку”, рекао сам, „и како мислиће да ме избавиће, кад нико доведе не може да досџе.”*

Е, па ово је истина. Јесам попут детета. Али, истина ми не помаже. Сада хоћу да изађем. А проблем је следећи:

— Како изаћи из онога у чему се налазим, што је непробојно, што је, по речима чувара, моја грешка, јер и нема другог објашњења, само дете односно онај који се плете са забраном може да се нађе у ономе у чему нема улаза — и без чега бих, и ако бих изашла, или избављајући се одатле, била изгубљена?

Јер логика ствари упада у очи чак и онима који су сасвим кратковиди: ако се налазим, изнутра, у сред среде трновитог грма, излазећи из грма жубим се. Или још, не бих могла да се нађем сама од себе и у складу са оним што сам, нигде другде него у трновитом „огромном” како каже моја мајка, грму.

Али пошто сам попут детета, хоћу све и супротно од тога све. Хоћу да желим и да не желим оно што желим да желим и не желим итд. А и сама жеља није нека посебна ствар. Ради се о моћи желети. Хоћу да могу немогуће, уосталом у томе и јесам, у немогућем сам, у неиздрживом, у ономе што не може да се преживи, на ивици сам да кроз то прођем, али не могу да се задовољим да у томе будем или мртва или жива, хоћу да управљам оним што ми се опире, хоћу да могу оно што не могу. Све што тражим од чувара врта, ја, његова станарка, талац, гост и домаћин, у дивљини која врту изгледа страна, а да сам очигледно ја томе живи доказ, трновити грм јесџе џајна врџа, други би рекли његов потиснути садржај, или његово несвесно, јер шта би друго био врт доли један не-трновити грм

— Обнављам свој аргумент:

Све што питам мајку и дакле, чувара парка, добронамерна бића, јесте да за мене учине немогуће: да ме извуку *из унутра*.

— Спасите ме, вичем. *Спасиће ме од мене саме.*

*Не говорим*, приметили сте. Вичем. Вичемо. А да се ипак налазимо на удаљености од тек неколико метара, изгледа. Али не треба се уздати у изгледност. Права удаљеност нас раздваја толико да се мери снагом вриска који испуштамо. Јер, да бисмо могли да се чујемо морамо да пређемо не само огромни трновити грм већ и не знам колико немогућих, немоћних, очајних и страхом испуњених грмова. Покривених глувоћом, радијом, возом, непробојном тишином.

Док грм за то време ради: он расте. На сваки покушај бега: он дивља. То је грм: живи грм који се прихрањује са сваким нашим настојањем да му умакнемо. Чини саставни део наших жеља и наших страхова. Трновито грање цикља у додиру са нашим страхом. Суперлатив *wildeste* не задовољава опис унутрашњег покрета из кога се развија грм. Грм и ја изгрмимо. Растемо и умножавамо се. Она сам која бежи шиба оно од чега бежим оно сам што берем, не вреди ми што знам да сам у сопственим чељустима патња ми страна — а ипак је пратим.

Борим се.

*Ich kämpfe; niemand weiss es; mancher ahnt es, das ist nicht zu vermeiden; aber niemand weiss es. Ich erfülle meine täglichen Pflichten, ein wenig Zerstreutheit ist an mir auszusetzen, aber nicht viel. Natürlich kämpft jeder, aber ich kämpfe mehr als andere, die meisten kämpfen wie im Schlaf, so wie man im Traum die Hand bewegt, um eine Erscheinung zu vertreiben, ich aber bin vorgetreten und kämpfe unter überlegter sorgfältigster Ausnützung aller meiner Kräfte. Warum bin ich vorgetreten aus der für sich zwar lärmenden, aber in dieser Hinsicht beängstigend stillen Menge? Warum habe ich die Aufmerksamkeit auf mich gelenkt? Warum stehe ich jetzt auf der ersten Liste des Feindes? Ich weiss nicht.*

*Борим се; нико не зна; више њих сумња, неизбежно је то, али нико не зна. Испуњавам своје свакодневне задатке, могла би да ми се замери малкице расејаности, али незнајно. Природно, свако се бори, али ја се борим више од других, већина људи се бори као у сну, иако човек у сну и руку подигне како би разабнао приказу, док ја испуњавам најред и борим се пројисно и промишљено испуњавајући из све снаге свој посао. Зашто сам онда искорачио из те домиле која је сама то себи сигурно бучна а приказује се као онеспокојавајући мир? Зашто сам на себе привукао пажњу? Зашто сам на првој непријатељској листи? Не знам.*

Где год да идем, где год да се нађем, на било ком месту у било које време, у било којој књизи или сну: *ich kämpfe*. Борим се, на француском *je me bats*, на немачком *ich kämpfe*. Борим се са. Борба сам. Борба сам, у борби сам, сав сам у борби. И за оклоп имам трновити грм. Оклоп се против мене окреће. *Ich bin wehrlos*. Не-моћан сам. Постоји борба. Пратим је/Сам сам борба. И не излазим из ње. Намењен ми је исход: рат. Самоме себи правим рат и трње. Чак и Мојсије не може да умакне у таквом рату. Када сам био Мојсије, у време Бога и Библије, за време егзодуса из кога нисам хтео и нисам могао да изађем, Бог у виду пламеног грма је долазио до мене и викао ми у ухо. Грм је био маска Бога. Бог је био глас који је викао и застрашивао ме. И дан данас је тако. Зовем самога себе. Борим се. *Wehrlos* сам. *Немоћан сам*.

Има и других који су *Не-моћни*. То је нека врста бића које не зна, које не зна да избегне тешкоће. Од оних које сам срела у овим временима међу њих спадају, Адорно, Бенјамин, Дерида. Ако је по Дериди Не-моћни су (али он користи крајносну реч *Ohnmächtig*, коју позајмљује од Адорна) Пропали (*les fichus*, француска реч из Бенјаминовог сна). Они су изгубљене Пропалице, значи пропали изгубљеници. Било да су мушкарци или жене наизглед, питају се *зашто*. *Warum? Warum?* Не знају чему та борба која нема краја, та патња, позив, прозив, духовна, душевна, луда обавеза, зашто ја, чему то трње, чему та нежељена, страшна, нечувена изабраност?

Коначно сада стиже моја мајка. Свежа је, на глави бео шешир, кошуља у боји љубичица, и кишобран који јој служи као штап за њене деведесет и четири године. Селе смо. Грм је сада моје висине.

Показујем сцену мајци. Седимо једна поред друге на клупи у јавном парку — „*öffentlich*” немачки каже. „Отворен”. Верујемо да је отворен а то је тек привид.

— Врло типично каже моја мајка, шетамо у парковима. Очигледно не иде се даље од оgrade, изузев понекад да би се пишкило, али после се не зна где је излаз.

Посматра угрмљеног несрећника и смеје се.

— Али, то је измишљотина?

— Па шта ти је ту смешно? Мени није смешно.

— Све је забавно, каже она. Страшно забавно. Тешкоће!

Не може да се извуче!

На сваки додатни напор, она се све гласније смеје. Нисам на то мислила.

— Мислим да је то његов живот. Потпуно је изгубљен у животу, и не успева да се искобеља. Не би требало рачунати на помоћ споља, помоћ је радије још једна препрека.

Смеје се.

— И теби је то смешно?

— Ушао је у неко место које изгледа да уопште не би требало да постоји. А онда је изгубио своје наочаре. Баш комично. Нико не може да му помогне. Нарочито не администрација, то је типично, уместо да му помогну, они још и успоравају ствари. Упетљавати се у животу. Вероватно је несретник и болестан, ужас један.

— Шта да се ради? питам.

За то време грм расте.

— *Ein wenig Geduld und Männlichkeit! Männlichkeit.*

Громогласно се смеје. — Типично је, људи би требало да су јаки и карактерни, каква несрећа.

У том тренутку грм постаје лешинар. *Ein Geier.*

— Ууу! Каже моја мајка. Не волим *Geier*. Видиш! И даље је у страшним тешкоћама. Овога пута му је ту лешинар!

Мада не бих могла да кажем да се она мање смеје.

— Прогоњен је тај јадни младић, каже моја мајка, не може ту ништа да се уради, не може да се извуче, а сам Бог му је сведок да покушава, невероватан је, али живот му је такав: увек је жртва. И приде, постоје ту неки људи који би да му помогну, али никако не успевају. *Ich bin wehrlos:*

*Er war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. "Ich bin ja wehrlos", sagte ich, "er kam und fing zu hacken an, da wollte ich ihn natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat grosse Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen."*

Био је *џо* лешинар, кљуцао ми је *сџоџала*. Пробио је моје чизме и чарапе и сад директно наџада *сџоџала*. Наџадао је, кружио немирно око мене, *џоџом* насџављао свој *џосао*. Један *џосџодин* је *џроџао*, на *џренуџак* бацио *џоџлед* и *уџиџао* заџџо сам *џусџио* да ми лешинар *џо* ради. „Немоћан сам”, кажем, „доџао је и кренуо да ме кљуца, наравно да сам *хџео* да *џа оџе-рам*, *џокуџао* сам и да *џа џридавим*, али оваква једна звер је *сџраџно* јака, мало је *фџалило* да ми и на лице насрне, драге воље сам му *сџоџала* жрџивоао. *Еџо* како их је *џоџово* и расџрџао.”

Подноси лешинара. После, каже моја мајка, требало би да подноси и господина који би да му помогне.

— Можеш ли ти нешто да урадиш? кажем.

— Да потражим пушку, каже моја мајка, потпуно је кретенски. Има и других начина.

Можда штап?

Бацила је поглед на свој кишобран-штап. — Али ти људи који би да му помогну су неспособни, каже она.

Требало би имати снажан глас и страшно викати да би га уплашили. Каже она.

— Њега? На кога?

— На тог *Geier*. Али, ја немам снажан глас.

Размишља.

— Можда бих могла да му дам парче колача. Или једно парче чоколаде које увек имам у џепу.

И ја размишљавам док седим поред мог личног анти-лешинара. Али само је једно Избављење као моја мајка. Е да је Кафка имао мајку са парчетом чоколаде увек у џепу?

Не, не, он мора да пати, мора да самога себе лешинари, мора да пише тако што ће врх свога пера умакати у сопствену крв. Не може он другачије. Не може. Не може да жели да ради другачије. Желео би да може да жели да ради другачије. Страшно боли излагати се патњи, онај који је рођен за душевну суровост, онај који је рођен као јагње, као ован, Прометеј, рођен за кљун, за перо, нож, за огњени грм, он осећа да душевна суровост не пресахњује попут оне кржаве. Једна суровост другу замењује, једна другу измишља, њишемо се са једне трнове гране на другу, боримо се, кољемо се, пратим ону која ми измиче, лешинар ме чека на крају трновитог грма, између две муке кратко кљуцање је све чему можемо да се надамо, време између два кљуцања је дебљине листа папира. Виче, жртва, преклиње.

Па ипак, између два он се *истио њако* и смеје. Моја мајка у њему грохотом се смеје.

Превела с француског  
*Сања Милутиновић-Бојанић*

## ПОМИСЛИ УЗ КАФКИНЕ ЦРТЕЖЕ



Кафка је писао, али Кафка је и цртао. Ево једног од његових цртежа. Човечуљак са штапом за шетњу. Могао би то бити и лик Хамлета који се ослања о штап. Тако замишља Клод Ганделман у свом тексту о Кафки као експресионистичком цртачу. Цртеж је, иначе, први пут објављен у књизи Макса Брода *О Францу Кафки*.

У Кафкиним радовима налазимо кореспондентна места која би се могла односити управо на тај цртеж.

И људи лепо одевени  
тетураво шетају по шљунку  
испод бескрајног неба,  
које се од планина у даљини  
до далеких планина простире.

(Епиграф за *Ојис једне борбе*, 1907/08)

Мој девети син је веома елегантан и има онај слadak поглед намењен женама. Тако слadak да је чак, у правој прилици, кадар да заведе и мене, који ипак знам да је напросто довољан влажан сунђер да би се обрисао сав тај надземаљски сјај.

(Из *Једанаест синова*, 1917)

Самозаборава и самоукидање уметности: оно што је бекство, претвара се тобоже у шетњу или чак напад.

(Из *Плаве свеске Г*, 1917/18)

Уз Балзаков штап за шетњу: Ломим све препреке. Уз мој:  
Све препреке ме ломе. Заједничко је то „све”.

(Крајем 1922)

Кад се осврнем, помишљаам да нас више боле Кафкини цртежи који су били урађени, па касније нестали или су на неки други начин данас недоступни, или још недоступни.

Међу цртежима постоји и један *написани*. Наишао сам на њега, верујем, у свом сну.

Ако сам се сетио, то би већ могло бити знак. Наше сећање је избирљиво, и све што нам ненадано долази од њега морали бисмо примати као поклон, као знак наклоности коју наше сећање гаји према нама. Плашите се за себе, ако је оно непријатељски расположено. То ме је терало да озбиљно размислим о томе шта сам видео у своме ни-тамо-ни-овамо стању. Помислио сам да бисмо за то могли рећи да је прича коју вреди испричати. Изјутра ми се, иако после уобичајено тешко проспаване ноћи, јасно појавила у духу.

Синоћ сам сањао. Није то, заправо, био ни прави сан, јер још нисам био заспао, али више нисам био ни будан. У том будном сновиђењу, цела прича о најбољем тренутку у нечијем животу била ми је као на длану, потпуно разговетно приказана. Најбољи тренутак је кад замећете идеју и она се муњевито промеће у целовити приказ онога што ће од ње настати. И ви већ апсолутно знате да ће оно што створите бити изузетно. Као што се то мени догодило синоћ са њим, тако се и њему, у мојој визији, десило да му је увече, пре него што ће заспати, искрсла пред очима слика људске групе издвојене у ваздуху попут неког брда, а та слика му се јавила у виду цртежа чија техника је била потпуно нова и, пошто ју је он пронашао, лако изводљива. Група се састојала од друштва окупљеног око неког стола, а тле је окончавало нешто даље од круга људи, али од све те скупине он је засад, упркос силној снази свог погледа, видео само младића обученог у одело старинског кроја. Младић се ослонио о сто левом руком, а рука му се опустено држала пред лицем док је обесно упирао очи у лице старијег мушкарца који се забринуто или упитно нагињао над њим. Тело му је, посебно десна нога, било испружено са крајњом младалачком немарношћу; више је лежао него седео. Два пара изразитих линија, који су му оивичавале ноге, укрштали су се и са лакоћом се сливале у обрис тела. Унутар тог обриса, на слабо израженој телесности, пупчила се одећа у бледим бојама. Зачуђен тим лепим цртежом чији је приказ у глави мог

сновиђеног лика изазивао напетост која је, у то је он био убеђен, па и ја са њим, била иста са оном што се могла претворити у трајну и водити оловку у његовој руци, присилио је себе да изиђе из тог сумрачног стања, те сам га и ја у том изласку пратио, јер смо обојица желели да неоптерећено промислимо и испитамо своје сневне творевине: он свој могућни цртеж, ја своју могућну причу о њему и том цртежу.

Он је, за разлику од мене, свој посао промишљања и испитивања одрадио брже, већ те исте вечери, мислим. Његов закључак, међутим, ја нисам знао, пошто сам се неочекивано суновратио у дубок и краткотрајан сан. Будио сам се, ничега се не сећајући од своје визије, и опет заспивао. Сад је свануло. Сећање је надошло, и ја сам почео да размишљам. Открио сам шта је у питању, а откриће је у мени изазвало јако разочарање. Идеја ми се расплињавала, јер и није била моја. Нисам ли пре неку ноћ поново читао један од Кафкиних најличнијих записа? Јесам. Не могу да то себи не признам. Постоје у његовим радним и дневничким свескама само два таква записа у којима недвосмислено избија његова жеља да црта. Избија и безнађе што му та жеља неће бити испуњена. Други потиче из времена (из јуна 1923) поткрај његовог живота. Овај је од 16. децембра 1911. године, с пола пута између сна и збиље, и говори колико је Кафка био урођен у уметност цртања, колико га је она интензивно опседала. Брзо сам прелиставао књигу, још не знајући ни на којој је страници, нити датум. Инстинктивно сам га нашао, прелетео га погледом и открио оно што сам на крају пропустио од мога лика из визије кад ме је понео онај дубоки сан. Пропустио сам његов коначни увид, такође праћен јаким, премда пригушеним разочарањем. Јутрос сам, у ствари, несвестан, само поновио оно што је он већ био осетио.

Кад је, искочивши из сумрачног стања, почео да испитује свој цртеж људске групе за столом, са полегнутим младићем, установио је да то што је замислио није ништа друго него скулптурална група од сивкастобелог порцелана која му је тог дана, у стварном свету, дуго била пред очима.

Ништа више ту није могао. Ништа се више не може кад стварност упада у наше снове, као и кад сан бива улез у наш свакодневни живот. Њему се то непрестано збивало.

Како год, моја прича је пропала, као што је то било и са Кафкиним одсањаним цртежом. Али, сад барем имамо сугестиван опис једног од његових цртежа. Не мари што је тај цртеж напослетку тек утваран, само написан, и он га никад није нацртао. У нашем разочарању понекад се скрива нови цртеж и нова прича.



Као што свако време почиње да открива свог Кафку, тако ће и свако око наћи своје *његове* цртеже.

Кафкина забрана објављивања подједнако је важила и за цртеже као и за написане саставе. Изгледа, међутим, да се та забрана, ето, такорећи нехотице више поштовала у случају првих него других. И ја сам једва успео да сакупим четрдесет и нешто тих цртежа.

Гледајући их, хтео бих да видим и све остале којих још има. Замишљам их.

Брод, који је приличан број цртежа сачувао (а почео је да их скупља од 1903. године), често их је, ваљда да би их спасао, исецао из рукописа, из пишчевих студентских скрипти, радних свезака и дневничких бележница, и тако их подједнако често лишавао можда драгоценог контекста. Побудио је код нас жељу да видимо цртеже, а онда нам измакао пуну могућност. Можда због свог осећања да се огрешио о пријатеља кад није испунио његов завет да уништи списе и цртеже? Да, Кафка је и у погледу цртежа, у оба своја тестаментарна записа намењена Броду, био изричит. У сваком случају, лишени смо — осим приличног броја цртежа чије је постојање вероватно — пратећих околности везаних за до данас обелодањене цртеже из Бродове колекције: немамо димензије, датуме, изворе, технике, писане контексте... И нисмо у стању ни да до краја повучемо дистинктивну линију између цртежа Кафке као писца и Кафке као ликовног уметника. Нагађамо. Промашујемо.

Можда тражимо сувише, али тако ћемо, опет можда, добити макар мало. У процесу смо, а замак једва назиремо, тамо, на брду, у измаглици.

МИЛИЦА НИКОЛИЋ

## ДВА ЖИВОТА ЈЕДНЕ КЊИГЕ

Још једном о преписци  
Милене Јесенске и Франца Кафке

Прошло је нешто више од педесет година откако је Макс Брод, животни пријатељ Франца Кафке и најбољи познавалац његове литературе, постхумно објавио сабрана дела једног од највећих писаца XX века. Готово истовремено, или нешто пре тога, штампана су Кафкина *Писма Милени*, у редакцији Вилија

Хаса, дугогодишњег пријатеља новинарке и преводиоца, Милене Јесенске, која је након уласка Немаца у Праг предала Хасу писма која јој је Кафка упућивао двадесетих. Бежећи из окупираног града, Хас је писма оставио рођацима, да би их преузео 1945. Јесенске више није било, а он у поговору каже како је сасвим сигуран да Милена не би била против објављивања, а да је добио и „тестаментарно одобрење” од њеног мужа. Но, пре свега, приређивач штедро захваљује Максу Броду што му је широкогрудно препустио да писма први штампа. У предговору и поговору Хас широко и детаљно описује историјат преписке и свој вишегодишњи рад на припреми збирке („временска квалификација” иначе недатираних писама, редиговање које је подразумевало различите интервенције, поготово строго вођење рачуна о живим личностима које се у писмима спомињу и, наравно, изостављање свега што је Јесенска својом руком прецртала; Хас наглашава да ће, у неком будућем критичком издању, поступак сигурно бити другачији).

Колико ми је познато, у свету су се тада писма преводила према Хасовом издању, па су се тако појавила и на српском, у увек откривалачким „Метаморфозама” Васка Попе, у преводу Зденке Бркић.

Може се претпоставити да је тада млада београдска новинарка Ана Шомло, која се управо у то време суочавала са властитом списатељском вокацијом, доживела тренутак просветљења — не само препознавања него и идентификације.

Највећа препрека је било одсуство поузданих података из живота особе у чије би име говорила — наравно, поред оних које су Кафкина писма нудила. Али, храбрости и одлучности Шомловој није недостајало. Основна идеја је била да сачини романескну реконструкцију о „пронађеним” писмима Јесенске, са уводном фиктивном пролегоменом. Кафкиних писама ту није било. Под насловом *Миленина писма Кафки* књигу је објавила Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

Данас, након готово две деценије, појавила се иста и једновремено потпуно другачија књига под насловом-цитатом *Била сам њвоје море* („Пешић и синови”, 2005), која неслућено надмашује први покушај. Добили смо прави, двострани, епистоларни роман, без уводне сторије, у коме су сучељена Кафкина и Миленина писма (105 Кафкиних и 86 Милениних), уз кратак предговор аутора, којим нас списатељица упознаје са историјатом својих трагања. Упознаје и истовремено оставља да жалимо што ово узбудљиво сведочење није артикулисано као проза која би пре коју деценију била названа „фантастиком реалности” а данас одличним постмодернистичким резултатом. Трагајући за чврстим тлом на коме се, исписујући Ми-

ленине епистоле, могла осетити сигурнијом, Ана Шомло нас је обавестила о многим скоро невероватним околностима са којима се суочавала: препрекама, ометањима, малтене имагинарним противничким барикадама, као и изненадним искрснућима са-учесника, помагача, пријатеља-помоћника и добрих вила. Жалимо што смо лишени детаљнијих описа свих ових збивања, све до уредних библиографских података и прецизних обавештења о доприносу живих сарадника или неочекиваних појава књига које су олакшавале кретање у задатом кругу. Добили бисмо допуну класичних епистоларних форми у знаку савремених хибридних поступака високе жанровске и прозне стилизације, децентан узорак са двоструким дејством. Но и без тога трансформација је неочекивано постигнута. И управо то је разлог с којег исписујем ову белешку о књизи за коју верујем да ће у нашој савременој књижевности заузети место које заслужује.

Оно што данашњем издању преписке даје појачану фабулативну делотворност није било шта дописано, јер тога нема, већ — како би се драматуршким језиком рекло: нова поставка, попут редитељских откривалачких читања старих драмских текстова. Миленина обраћања и одговори сучељени су са Кафкиним како их је наша списатељица прочитала са непогрешивим осећањем за њихову драмску тензију, иако су обе збирке, оне у којој су се налазила само писма Јесенске, односно само Кафкина, биле довољне да привуку својим романескним потенцијалом. Међутим, новим потезом, укрштањем епистола, односно настојањем да се оне повежу према ауторкином осећању за драмску форму, успоставила се нова раван од прворазредног значаја. У преписку започету обраћањем преводиоца писцу ради разјашњења професионалних недоумица, унео је прво Кафка нешто више од уобичајене комуникације те врсте, изненађен тананим продорима Јесенске у текст, да би релативно брзо све прерасло у страсну везу судеоника сложене љубавне једначине у ритму историјског времена, откривајући оно што се видљиво и невидљиво збивало са протагонистима.

За тумача је увек изазовна имагинарна вага која функционише независно од свесних настојања аутора. За то ми се са појавом друге књиге Ане Шомло отворио изазован претекст: вредносни план који се једва може прецизно дефинисати. Јер у новој организацији нису примарни, условно речено, ни сложенији суже, ни разуђенија фабула, ни заштравање контроверзи (што је увек добродошло), већ оно једва видљиво или пре невидљиво ткање које се само од себе конституише и даје целини густину и вишеслојност.

Густину? Миленине лепе љубавне исповести биле су и у први мах вишеслојне, не оспоравајући ни у чему чистоту епистоларног жанра. Али, у потезу Ане Шомло дошла је до изражаја друга врста настојања, наизглед противречног. Она је, уза сва подстрекивања имагинације у разуђивању љубавне приче, морала да се повинује једном условљавању — непобитностима Кафкиних писама — те је допустила да сам след епистола обезбеди неку врсту унутрашњег простора од знатног утицаја на перцепцију. После пристожног грађанског обраћања, а и неке врсте Кафкине потресености Миленином контемплацијом, створена је невидљива зона у коју је Ана Шомло знала танано да проникне, повинујући се законитостима љубавног функционисања и луцидно креирајући њихово самородно дејство. И ту се догодило оно највредније: Кафка и Милена су потпуно другачијим путевима постали равноправни у својим различитостима, и то управо у споју који се указује из перспективе Ане Шомло. И не само то. Самим сучељавајућим ефектом, без икакве текстуалне интервенције, допуњен је Кафкин портрет у кључу Милене Јесенске, изузетно делотворан и високо позициониран у целини двоструког епистоларног збира. Сама поставка је у много чему прецизније, чак и потпуније одредила карактере адресата и адресанта. „Да су дували неки други ветрови”, каже Ана Шомло у својој уводној речи, и тиме сугерише могућност другачијих збивања, па самим тим и другачијих потеза јунака, дајући нам слободу да их пројектујемо према властитом избору. Можда су се „другачији ветрови” управо оснажили укрштајима наше списатељице, откривајући ликове понекад другачије усмерене но што смо их могли видети у писмима само једне стране, иако су, наравно, и Кафка и Милена Јесенска остали нетакнути.

Другачији а исти Кафка? Реч је о сложеном, често контроверзном духовном спектру особе са тешко читљивом унутрашњом укрштеницом. Кафкин однос према Јесенској, његова писма поготову, пуни су противречних претпоставки, посебно када је требало донети одлуку или остварити намере и жеље, увек угрожене страхом и несигурношћу. То би се могло навести као доказ Кафкине трајне психичке нестабилности која је несумњиво условљавала литературу какву је управо тих година исписивао. Јесенску је, пак, Ана Шомло с пуном уверљивошћу портретисала као особу далеко једноставнију, „реалнију”, у љубави једносмернију, за активности љубави кадрију. Мада овде немамо никаквих података о две деценије живота Јесенске „после Кафке”, као ни о свега три године Кафкиног живота „после Милене” — пре свега о Дори Дијамант, која ће се наћи уз његову самртну постељу — пристајемо на увереност

Ане Шомло да је љубавна веза Кафке и Јесенске била пресудна за њихове животе.

Велика Кафкина спутаност, у свему па и у њиховом љубавном троуглу, и Миленина апсолутна неспутаност, у свему а поготову у љубави, основа су најзначајније компоненте романа која се пред Аном Шомло неупитно отворила сугеришући јој да од ове различитости начини епицентар приче и управо тиме пресудно допринесе наративној и романотворној снази књиге. Верујем да ће добри познаваоци Кафкиног дела разуђеније ући у ову корелацију. Кафкина веза са Јесенском и „докази” који ће проистећи не само из његових писама него и из имажинарних одговора друге стране концептуализованих руком Ане Шомло постаће, можда, нова грађа за тумаче. Макар и алтернативно. И то пре свега на равни „свемогућег бога детаља”, осветљавајући унутрашњи однос адресанта и адресата. Ако је замислио била да лик Јесенске буде полифоно различит од другог учесника љубавне формуле — то је реализовано изузетно суптилно. Томе морамо додати још једну битну околност: Кафкини епистоларни искази писани су без примисли да би једног дана могли постати „литература”, док су Миленина писма настала из литерарних побуда, и то прозном вештином изузетном и за високо рангираног писца. Очигледно је да се Ана Шомло кретала двема трасама, оном на којој ју је друга страна подстицала, и, паралелно, оном где ју је и те како ограничавала. Могло би се чак рећи да се у овој на први поглед искључујућој двојности налазила предност списатељице, управо зато што је градила лик апсолутно слободне, ничим ограничене личности, у свој њеног аутархичности, али ипак и у осветљењу друге епистоларне стране. И не само то: у књизи *Била сам њвоје море* пред нама је делотворнији Кафкин лик јер се у њему објавило нешто што нисмо могли видети у *Писмима Милени*.

Једна друга врста анализе, која би била заснована на детаљном поређењу текстова и њихових токова, добро би дошла и потписници ове белешке у неком претходном периоду. Данас — преостаје ми само нада да ће књига *Била сам њвоје море* провоцирати познаваоце Кафкиног дела код нас или у свету да јој се акрибично посвете, када се пре или касније појави у преводу на неки од „светских” језика и заузме заслужено место на глобалном литерарном пољу.

НИКША СТИПЧЕВИЋ

## МЕЂУ СЛИКАМА

### *Ценићево тумачење Ековог романа „Име руже”*

Када је 1980. године давао у штампу свој први роман *Име руже*, Умберто Еко је изјавио: „У зрелим сам годинама открио да о ономе о чему се не може теоретисати ваља приповедати.”

Овај полиграф, естетичар и филозоф, објавио је још 1956. године изванредну књигу *Естетички проблем у св. Томе*. Доцније, 1960. године, запажена је веома његова студија *Развој средњовековне естетике*. Две године доцније, велику пажњу у науци привукла је његова књига *Отворено дело*, која је и у нас, у преводу, објављена, као и на све европске језике. У делу *Апокалиптичари и илустрацији* Еко се бавио сложеним проблемима масовне културе, типичног и нетипичног у култури, феноменом филма, криминалних романа, стрипова, и различним разинама рецепције културе. Веома су значајне његове студије из семиотике. Тада је дошао до свог првог приповедног тренутка. Роман о коме је реч, *Il nome della rosa*, описује догађаје у једној пребогатој бенедиктинској опатији шест година после Дантеове смрти, 1327. године, последње седмице новембра месеца. Хришћански свет у Европи, која се тада није тако звала, бива потресан борбом за превласт између папе Јована XXII (1316—1334) и Лудвига IV Баварског (1322—1347), који 1327. године силази у Италију и даје се окрунити за цара Светог немачког римског царства, упркос екскомуникацији и анатеми које је на њ бацио Јован XXII из Авињона. Лудвиг Баварски користи идеје Марсилија из Падове (*Defensor Pacis*) да би се ослободио папске инвеституре. У бенедиктински манастир стиже фратар Гуљелмо из Баскервила, праћен младим бенедиктинским искушеником Адсом из Мелка, који ће и бити наратор у овом роману исказаном у првом лицу; доцније има да

им се придружи Микеле из Чезене, генерал Фрањевачког реда. Ова тројица треба да буду главни преговарачи с представницима које ће папа упутити не би ли се политичка међусобица између папе и цара ублажила. Главни идеолошко-верски проблем који решавају јесте у томе да ли је завет сиромаштва који имају фрањевци, а нарочито радикална струја међу њима — спиритуалци (духовњаци) основан на Јеванђељу, да ли је Христос ишта поседовао или није. Фрањевци, које подржава цар, бране сиромаштво, а папа и његови представници доказују да су таква мишљења јеретичка, као што је јеретик био и радикални фрањевац фратар Долчино, који је и спаљен на ломачи две деценије пре овог сусрета. У манастир бенедиктински, после пораза наоружаних одреда фратра Долчина, склонили су неки његови следбеници, прихвативши правила (типик) бенедиктинског реда. Међу ученим бенедиктинцима они траже спас од дуге папске руке. По доласку фратра Гуљелма, у манастиру почињу да се дешавају злочини, сваког дана бива убијен по један калуђер. Опат манастира моли фратра Гуљелма, испреног Енглеца из Баскервила, следбеника рационалистичке струје у средњовековној филозофији, који треба да буде протагонист људског разума у овом роману, да открије тајне које се дешавају у манастиру, што ће Гуљелмо и покушати. Манастир, поред великог богатства, има и велик скрипториј и библиотеку, где учени бенедиктинци, по своме правилу — *ora et labora* (моли се и ради), преписују преретке рукописе, и чувају пребогату библиотеку, која је смештена у библиотеци-лабиринту да не би нико непосвећен, сем библиотекара, могао у њу да уђе, нити да из ње нађе излаз. На крају се открива да је виновник смрти, или убистава, стогодишњи слепи бенедиктинац Хорхе, који је хтео да сакрије другу, изгубљену књигу Аристотелове *Поетиике*, у којој је реч о комедији и смеху, а Хорхе је држао да је смех ђаволска работа. „Бој се, Адсо пророка и оних који су спремни да умру за истину, јер обично учине да много људи с њима умре, често пре њих, понекад уместо њих самих. Хорхе је ђаволско дело учинио, јер је тако саблажњиво волео своју истину да би све учинио да уништи лаж. Хорхе се бојао друге Аристотелове књиге, јер је она можда поучавала да се разобличи лице сваке истине, да не бисмо постали робови наших утвара. Можда је задатак онога ко воли људе да учини да се смејемо о истини, да учинимо да се истина смеје, јер је једина истина у томе да научимо да се ослободимо нездраве страсти за истином”, казиваће при крају фратар Гуљелмо. Дивну библиотеку ће Хорхе на крају запалити, а књигу Аристотелову, с листовима отровом посутим, сам ће појести. Цео манастир ће изгорети, а папа и Лудвиг Баварски се неће измирити.



Ово је роман и историјски, и идеолошки, и криминални, грађен на начелима криминалног романа, са својственим му неизвесностима, имитација средњовековне хронике и свеколиког романсијерског искуства, уз тешко проказивање фанатизма као најгоре људске особине.

Мирослав Ценић, који јесте у дугој традицији српског калиграфског сликарства, којој је знаменити родоначелник Христифор Жефаровић, ликовно је надоградио, у своме уметничком кључу, нека симболичка језгра Ековог романа. Приповедање није довољно, језик тешко описује обличја, као и боје: оно што се не може испричати ваља нацртати, исликати. Овде Ценић наставља Умберта Ека. Роман Умберта Ека Ценићу је био знатан подстицај за разгоревање његове ликовне маште и умећа. Има дела која управо подстичу ликовну имагинацију. Тако је било с Дантеовом *Комедијом*, која је инспирисала многе сликаре, као што су, примера ради, Гистав Дорé, Рачки, или Ернст Неизвесни и Раушенберг. Ценићева калиграфска експресија прешла је границе исписивања текста у ликовној представи слепог библиотекара, симбола лажи, старих и нових крсташа, који су и 1204. године највише допринели да се раздвоји источно од западног хришћанства. Ценићеве алегоричке распетог Човека, косог крста, змијског језика, јесте да полазе од смисла текста Ековог, али га надограђују у једној синхроној равни. Као што је Еко у свом историјском роману, приказујући историјски веродостојно политичке прилике на примеру збивања у једном бенедиктинском манастиру 1327. године желео да укаже на лажну истину оних који су у „оловним годинама” по Италији вршили идеолошка убиства, тако и Ценић, ликовно илуструјући фигуре и збивања у Ековом роману, проказује нове лажне, али наоружане пророке, који воде „хуманитарне” ратове и постају нови Јахачи Апокалипсе. Следећи фанатизам, човек постаје сличан мајмуну у Ценићевој имагинацији, истина јесте та која умире. Највише вредности у својој калиграфској експресији Ценић је по моме мишљењу достигао у згрченој фигури скрибе или слепог библиотекара, које имају чврстину и експресивност Дирерове игле.

У неком новом издању Ековог романа, Ценићеве слике и калиграфски цртежи могли би да имају почасно место.

Галерија „Прогрес”, 3. новембар 2003.

### *Сликар Тодор Стевановић*

Обичан сам гледалац с нешто мало знања и знатне свести о своме незнању. Нисам ни сликар, ни ликовни критичар. Да-



кле — љубитељ, *amateur*, што се каже с благим укусом презрења. Али сликари не сликају за ликовне критичаре, већ управо за љубитеље, аматере.

Као такав, усуђујем се да кажем неколико речи о мени драгом сликарству Тодора Стевановића, не само зато што смо заједно у Српској академији наука и уметности.

Спадам међу оне „љубитеље” који не маре за необарокно сликарство које приказује, на огромним платнима, с великим мајсторством — череке, распорена стегна, транжиране пацове и људе без коже. За мене је целокупно сликарско усмерење Тодора Стевановића притајена полемика против грозоте и зверојадине којом хоће да напаса свој поглед засићени европски посетилац галерија. Тодоровић је сликар равнотежа и духовног и душевног мира, који зраче са његових платна пуних „самоизворне светлости”. Ту светлост он остварује рафинованим избором боја — жутом, љубичастом, плавом, а јаче боје служе само да се боље истакну оне прве. Стога нека благод и благотворење зраче са његових слика, па се остварује садушност између сликара и гледаоца.

Тодоровић врло шкрто бира темељне симболе у своме сликарству. На првом месту јесте круг, симбол који прати човечанство од прадавних времена људског самоосвешћивања. А круг је један од битних симбола и хришћанске уметности, и источне и западне. Довољно се сетити кружног архитектонског устројства српских манастира, о чему је у изврсној књизи *Крсти у кругу* писала Светлана Поповић. Из Тодоровићевог круга израста живот, вегетални, анимални или спиритуални, светлוצаво се простирући по целој слици. Лептир и гавран јесу такође симболи који су драги Тодоровићевој ликовној и филозофској имагинацији. Његови *гаврани* дозивају ми у сећање песму Едгара Алана Поа о гаврану и смисао њен. Вертикализацију, што јесте један од симбола уздизања духа, Тодоровић представља танком линијом усамљеног дрвета и линијама које пресецају једва назначен круг. Сликари веома сведено бира ствари и предмете које размешта по платну, и то веома функционално, у коме често средишњи простор држи круг. Као да се ревносно држи свога начела који је исказао следећим речима: „Вредност једне слике не зависи од броја ствари које она представља, већ од тога како их представља. Њена вредност је у томе што и делимичним приказивањем успева да изрази *целину бића*.” Тој *целини бића* Тодоровић тежи у своме сликарству. А целина бића се не може досегнути само ликовном вештином. Наш сликар јесте један од најобразованијих људи у нашој култури, темељно познаје и теорију уметности, и филозофију и књижевност, колико човек у свом кратком веку може да постигне.

Али таква знања су искаљена, претаљена, својеврсном катализом, у чисту ликовност, у којој нема приче, а причу, ако желе, могу испредати аматери попут мене.

Галерија РТС, 19. април 2006.

### *Портрети Миће Поповића*

Као сликар, Мића Поповић је одрастао у време „Задарских комунара” (1946—1950), када се једна група бунтовних сликара окупила у Задру да на миру остварује свој сликарски *credo*. Али Мића Поповић је сазревао и ментално растао током целог свог живота, као што је вазда био у сукобу са наметаним мишљењима и догматским захтевима. У то прво време он се окретао старим мајсторима, волео је предратне слике Марка Челебоновића и Петра Лубарде. Тада је неговао тонско или валерско сликарство, разрађивао је светлост боје. А то се види и на већини портрета које је у то време израдио. У једном тексту из 1947. године изјавио је — „да се сликарство врати човеку, и да сликару средства буду занат и мајсторство, а не перверзије и неки измишљени закони...”. Као да се потом целог живота држао суштине овог исказа.

У линијском следу Поповићевих портрета видим два кључна места. То је његово „сликарство призора” које се населило у ликовно памћење и његове и потоњих генерација. То није миметичко сликарство, то јесте својеврсна динамичка нова фигурација, која интервенише у стварност, и креира нову ликовну стварност.

Гради светло-тамни колорит, контрастира црне и беле површине, рекао бих да је Поповић вазда био више заинтересован за светлост него за боју. Црно, бело и сиво носе његов сликарски „*ductus*”.

Друго кључно место јесте утицај филма. Као да заборављамо да је Поповић од 1963. до 1970. режирао пет филмова — *Човек из хрстове шуме* (1963), *Рој* (1966), *Хасанагиница* (1967), *Делије* (1969) и *Бурдуш* (1970). Био је виртуоз у постизању експресионизма филмске слике. Волео је „да се форма покрене”, како је казивао. А та покренута форма тако је видљива на портрету Михаила Ђурића из 1974.

У доцнијим портретима скоро да нестаје боја, фотографија му је помагала да обезбеди препознатљивост, почесто не слика према моделу, већ уз помоћ фотографије. Структура портрета израсла је из „сликарства призора”, а покрет из његовог филмског искуства. Али његови портрети јесу и психолошке,

карактеролошке студије: он хоће да искаже своју визију личности која га сликарски окупља. Строгост, ред и чврстина врло добро се ишчитава са портрета Георгија Острогорског, који уз то врло прецизно оцртава лице овог великог византолога.

Сликарство Миће Поповића остварило је мисаоност визуелног реда. Његова слика одаје мисао. А његови портрети, на-топљени црнилом, као и многе друге његове слике, исказују не само историјски, већ и апсолутни песимизам у односу на судбину човека.

Мића Поповић је и филозоф међу нашим сликарима. То је онај други начин филозофирања, који поседује и велика поезија.

Галерија РТС, 26. октобар 2006.

*Ретроспектива Александра Томашевића  
у Галерији РТС*

Сликари махом дуго живе. Александар Томашевић је живео брзо, жестоко, и угасио се 1968. године, у својој 47. години. Била је то година када је са студентском буном, у којој је Томашевић са страшћу учествовао, настајао драгоцени, али убрзо угуљени, жижак демократије у Србији. Пријатељи његови и поштоваоци с болном препашћу сазнали су да више неће моћи да се друже са овом непоновљивом личношћу, која је прескакала и себе и своју сенку.

Одлазио сам са покојним пријатељем Војиславом Ј. Ђурићем у Томашевићев ателе на Косанчићевом венцу, па сам могао да пратим разуђену делатност Ацину, његове страсти, а било их је више. Једна од тих страсти било је и стрељаштво. Дичио се својом великом збирком грнчарија. Рекао бих да је његова збирка народних грнчарских рукотворина сама по себи уметничко дело по естетичком одбиру и целини. Сликар конзерватор, који је са великим успехом рестаурирао и неговао фреске у Светој Софији на Охриду, у манастиру Морачи, у Хиландару и другде, говорио је, са знањима достојним неког хемичара, или средњовековног живописца, о том стрпљивом и нужно сабраном раду на очувању наших фресака. Никако нисам могао присподобити ту педантну и микросликарску технику с његовом вулканском природом. Али та дихотомија је битно својство Томашевићевог духовног карактера. Његов дух је стално претварао неред — у ред и равнотежу.

Апогеј Томашевићевог ликовног стварања, рекао бих, било је време када је припадао такозваној „Децембарској групи”

(1955—1960). „Децембарска група”, као и друга сликарска окупљања у том петогодишту, увели су нас у главне токове европске уметности. Наше сликарство је тада, а и потом, било равноправно и једнаковредно, са различним сликарским остварењима у Европи. Имали смо жив сликарски дијалог са Европом. Расуђивало се о сликарству једновремено и веома сродно и код нас и на страни. Поређења и доказа има много. Навешћу само неколико. У Италији је године 1947. образована „Група Форма”, чији су чланови били, данас славни, италијански сликари Акарди, Атарди, Консагра, Дорацио, Гверини, Перили, Санфилипо и Туркато, која се залагала за хармонију чистих форми: „у нашем раду”, говорили су они, „користимо облике објективне стварности као средство да бисмо стигли до апстрактних објективних форми: занима нас облик лимуна, а не лимун”. Две године доцније, можемо прочитати, поводом изложбе италијанског сликарства у Музеју модерне уметности у Њујорку, да су „сликари нове генерације имали храброст да исказују своја осећања и своје страсти облицима, бојама и линијама, уместо да подражавају Природу”. Зар сликари у нас, те исте генерације, нису исто мислили и једнако радили.

У својој генерацији, а и потом, Александар Томашевић се издвајао по само њему својственој ликовној алхемији. До такве алхемије могао је доћи само врстан познавалац српског средњовековног фреско-сликарства и иконографије, као што је он био. А познавање народних форми и боја такође је допринело тој алхемији. Апстрактни геометризам Томашевићев има посебна својства. Не само што његове вертикале имају неке црте средњовековне српске архитектуре, већ је одбир боја нађен у фреско-сликарству, као и у народним рукотворинама, тканицама или грнчарији. Апстрактни геометризам можемо наћи у целој Европи. Али само је у Томашевића тај геометризам натопљен душом и духом српског старог сликарства. Универзално и национално су у Томашевића у неразлучивом споју.

Никола Кусовац је приредио и организовао ову изложбу с њему својственом акрибијом и пријатељским жаром. Са тридесетак слика представио је сва четири главна периода Томашевићевог стварања: од раних радова који се држе традиционалне тематике и организације слике, преко периода када у слику уноси пиктурална својства српског средњовековног фреско сликарства, потом периода апстрактног геометризма сведене палете боја, све до Томашевићевог сјајног енформела, који опет чува, у траговима, елементе претходних периода.

Томашевићеве слике одају, уливају, мир и спокој. Имају неко отајство храмовног реда. Смирују душу, нашу. Као што су смиривале његову, распињану и немирну.

Тако нам је Аца Томашевић открио свој непоновљиви универзум. Он је остао у његовим сликама. Свет се гаси сваки пут када нестане један човек. Свој свет је Томашевић оставио у својим сликама. Тако се Томашевић изборио против смрти.

### *Светозар Самуровић*

Када гледалац обиђе у више наврата 38 изложених слика Свете Самуровића, који је из њему својственог а у нас ретког тиховања створио велику породицу слика, моћи ће да уочи нека битна својства целог његовог сликарства.

Имао сам утисак да су ове слике изрониле из једне континуиране ликовне снаховатице, из једног упорно обнављаног сна. Као да гледамо један след пиктуралних сновиђења.

А та ликовна сновиђења, остваривана свесном и рационалном сликаревом руком, имају конзистенцију у варијететима хомогеног, густог, колорита, посебно траженог, за који зналци кажу да је сублимисан са површина српских средњовековних фресака и икона. Самуровић није волео чисту боју. Златна боја иконографска се растворила у колориту густог меда, или воска, што хоће да се противстави, од слике до слике, када слике посматрамо у низу, модрини небеској, што јесте — византијско плаво. У те колоритом изаткане позадине, мајсторском руком исликане, урањају својеврсни печати, који су опет сродни, и по размештају и по фигуралним својствима, самој позадини, која је душа слике. Колорит се сели из печата у обојене плохе, а из плоха у печате. Сами печати евокују стародревне симболе: истањене уздигнуте фигуре, у контурама дате, усамљена дрвета која небу стреме својом разгранатом крошњом. Тежња ка вертикализацији, у овим сликама које су само изнутра осветљене, исказује, по моме мишљењу, сликареву тежњу ка узвишеном, ка трансценденцији. И ту лежи икониичност ових слика, и њихова дубинска спиритуалност.

Сликар није мењао своје снове, он их је свесно, рационално, гранао. За њега не можемо рећи да је имао разне фазе у своме стварању. Од првих слика до последњих био је веран своме сопству. Отео се на тај начин утицајима ликовним његова времена: не можемо рећи да је на њ утицао енформел, ни нова фигурација, ни концептуализам, а ни геометризам једног Стојана Ђелића, или Миодрага Протића.

Светозар Самуровић је један од најсамосвојнијих наших сликара. А његова спиритуалност исијава један оптимизам који нам ублажава грубости оностраног света.

## КЊИЖЕВНИ АРХИВ

МИЛИВОЈ НЕНИН

### ПРЕПИСКА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА И МИЛАНА ТОКИНА

#### I

„Алал ти Шабац, Винаверу...”

*Вук Караџић*

(Вукова преписка XXXXVIII свеска  
стр. 896, трећи ред од доле)

Драги Винавер,

спремам се да Вам пишем већ одавно, па одлажем увек у нади да ћу се винути до Београда и имати прилике да се по-разговарамо, али то винуће стално некако измиче и никако да се примагне. Писао сам Вам из убавог села Владимировца, па како ми нисте одговорили у недоумици сам дали сте моје писмо примили или не.

Алал Вам не само Шабац, како рече Вук Караџић, него и све шабачке чивије. И то како „гледе” Гаргантје и сина му Пантагруела, тако и нове серије Пантологије, од којих је свакако до сада најуспелије оно са Сурепом. Очекивао сам да ће те реагирати, јер Ви боље него ико други може да осети скретање које је настало у нашој поезији. Али идимо редом.

Ишчекивао сам „Гаргантуу” у Вршцу. Каква наивност. Па се онда указала прилика за службено путовање (састанак архивиста у Новом Саду), а ја стигавши на „велику штацију” београдску имаћох мало времена, па како сам се сетио да у Балканској улици постојава „Просветина” продавница, па потечи уз Балканску, и право у радњу (било је 17.30 по средњеевропском времену). Објашњено ми је „Гаргантје” нема више, али да се стрпим јер, убрзо излази из штампе издање истог поманутог Гаргантје код Матице српске и „Просвјете” у Загребу.

То ми је рекла једна црнпуроста девојка, натмурена лика, а одлучна гласа. „Дозволите да посумњам у Вашу обавештеност, драга госпођице...” „Али молим Вас...” „Збогом остајте.”

Појурио сам до Вељковића де Торлак, и најзад сам после уводних разговора добио један непокварен комплет повезаног „Гаргантје”. Велим непокварен, јер га је Вељковић донео из подрума, а тамо га свакако држе из бојазни да се непоквари, а како се не би покварио када му је „амбалажа” онако слаба. Та насловна страна целе „Просветине” колекције СВЕТСКИ КЛАСИЦИ, толико је ужасна и толико сећа на „помп финебр” из времена када је сецесија имитирала барок, додајући томе расол-бозу-белу кафу да буде укусније, да би било крајње време да се зазвони на узбуну... Сад све једно, него да видите шта је после било...

Најзад сам се убацио у другу класу путничког воза Београд—Нови Сад. Осветљења, наравно, нема, али ипак сам почео са чтењижем. Захваљујући мојим буржујским навикама при путовању, а којима се некада много, а сада у последње време све мање смеју моји познаници-левичари (њима је смешно на пр. што носим и пиџаму при путовању, шешир, кравату и т. д.), носим и цепну лампу, ваљкастог облика (коју поседујем већ 25 година, од своје 16-те), тј. носим је и када има батерија у њој, а и када нема — онда у нади да ћу батерију ипак наћи у граду у који путујем. Овога пута у лампи је било батерије... Прислонивши лакат на наслон, присветљавао сам отворену књигу и читао. Дуго времена био сам самцијат у купеу, јер свакако да они који су завиривали нису имали „троа пропр” да уђу у купе у коме — та то је очигледно — седи неки лудак. У Новом Саду сам Вас проклињао: било је три сата (10 октобар), када сам заврнуо прекидач у хотелској соби (број 42) хотела „Војводина”, где сам на велико чуђење ипак добио собу, која је била резервисана, па портир (вероватно бивши жандар, инвалид) рекао да није, а када сам нервозан и са изгледом да ћу морати да спавам на клупи, вриснуо да боље погледа, он нашао налоз Војвођанског музеја. Другога дана на конференцији архивиста, грдно сам жалио што нисам понео И књигу. О, о, о, како би ми она добро дошла. Јер, др. Никола Милутиновић, бивши банкар из Панћева, [!] па секретар Матице српске (после Тошиног деложирања са тога положаја), па заслужни отац др Костице познатог под именом ДРКОНИМИ, па преставник војвођанске крем-интелигенције у заробљеништву који је с висине говорио свима, да они могу поћи кући, јер они нису „оно што смо ми”, па затим са групом Новосађана брже-боље се вратио, отворио некакав институт за изучавање југоисточних језика, по ослобођењу био суђен, па после био у



„Југокамомили” (штета што су га одатле преместили јер, оди-ста спада у ботаничку категорију смрдљевака), и сада је у Војвођанској архиви. Тај и такав седамдесетогодишњи „матув” одржао нам је после редовног предавања, своје предавање-вакелу, изречену нај оптуженичкијим тоном, да архивисте морају знати Јантолекову историју и т. д., па нам онда објаснио ко је био Светозар Милетић (будите несрећни ви који нисте били тамо, никада нећете то знати) „здро” се љутио на мађарске велике жупане и градоначелнике који су „— ију, замислите само — прогонили прве војвођанске социјалисте, анодацумал...” Зажалих, о горко зажалих што у несмотрености мојој млађаној не понесох Гаргантуу Вашег. Јер, како би ми добро дошло да место целог говора који сам одржао (морао сам и ја да говорим, ма да су ми све говоранице страшне, моје, више него туђе, али сам у говору пледирао да се Повереништво за културу заузме за „тим” да архиве добију своје зграде, па да почнемо да радимо) боље да сам прву свеску Гарг. отворио на страни 384 и молебнопсалмодијајућим а дрхтавим гласом (какав је заостао и др Клинку Клитезици — где ли је та „дивна цвећка” сада. Не заборавите да потражите његов „Преглед светске књижевности”, који је свакако измакао Вашој пажњи, наћи ћете између осталог да се једно Молијерово дело зове: ЖАРКО ДАНДЕН, штета што није ЖАРКО ДЕНДИН — сада је на двомесечној вежби био самном и један ДЕНДА, родом Билећанин), да, дакле, дрхтавомолебнопсалмодијајућим гласом парафразирам страницу 384, 385 и 386, почињући од деветог реда одоздо, а место речи „моја” (којој у овом случају не би било места — богухвала, јер с те стране, но, па да, није да кажете да хоћу да се хвалим, него, ето, ех, да ме цеп тако служи као „та стварчица” у вези са „моја”, где би нам био крај, а ако не би агаканисао, не бих ни јовисао (ово због убогог Јова), него да ставим „Никола”, „Николенда”, Николидо-гњидо и т. д. и т. д.... Па сад, чик нека неко каже да немамо користи од литературе. Само наравно, треба умети применити. Односно: снаћи се...

Али доста тих субјективноегоистичноформалистичких доживљаја. У колико више читам Ваш превод „Гаргантуе”, све више ми се потврђује као тачна прва мисао која се као варница јавила када сам прочитао пар првих страница: „До, ђавола па ово је нека врста доказно-илустративног албума за Винаверове „Језичне могућности”, практичноочигледни докази теоретских постављања...” Можда грешим што овако видим целу ту ствар. То су и „Арабљанске приче” које сам читао пре поласка на пут (на жалост непотпуно и на дохват, остављајући да то учиним накнадно), али Рабле много више. Оно што ме бу-



ни и што ме копка, то је: колико ли Вам је ВЕЛИКОСВЕ-МОЋНИ Рашко-натрашко-подрепашко *йокварио*. Надам се да није много. Он је одиста диван. Признајем му и знање и ерудицију и све што хоћеш и нећеш, али ипак би требао да скрха свој преводилачки плајваз (онај други свакако не може, због млитавности), када је превodeћи Дидроа написао: „...и стаде да се пење” Иначе Финцијев предговор, за разлику од онога Би-хаљијевог, није тако ни лош. Жалим што немам прилике да пишем приказе књигама (а ко зна, можда ћу ипак и то покушати, бар за Летопис), али морао бих да напишем, да је са гледишта језиковног ковачког заната превод „Гаргантје” најзначајнија књига од ослобођења на овамо. Можда би се ово примило као велико богохуљење, из разлога што је то превод, затим с обзиром на преводиоца, и т. д. и т. сл. али чини ми се да је тако, а жалосно је по стање и наше књижевности што се то мора рећи за превод а не за неки оригинал. Ви сте сем тога, тек сада учинили ово дело приступачно свима. Имам једно дивот издање Гаргантје (на жалост без Пантагруела) са пре-краснодивним илустрацијама ДИЉУА ( ), које ми је својевре-мено послао из Париза Предраг Пеђа Милосављевић. Али, издање је „сирово” без икаквог коментара, објашњења, и ту ни-сам могао да се снађем, нити уживам у свима лепотама, које сте сада ви открили. „Алал ти западни крај Шапца, Винаверу”, а исто тако „Алал ти и источни крај.”...

Вратимо се овчицама и њиховом љубавном блејању... када сам после два месеца боравка у Владимировцу дошао кући, наравно да сам са приличном халапљивошћу дохватио часописе и читао их. Није то било некакво систематско читање, далеко од тога, јер сам узео само оно што сам могао наћи у библиотеци. Али читајући и то мало песама видео сам да је сада настала мода љубавне лирике. Т. ј. муза „младих”, и не баш оних „младих” скинула је ударнички салопет, вратила се са пруге и других омладинских радова и почела је да цмиздри гугугугугуче, једну толико слинаву песму љувену, чему се може наћи пандан само још у хурапатриотској поезији пуцај-живеласрбија једног Војислава Илића-слаћег. „Шњуру” вуче наравно М. П. Суреп (можда би било боље написати: П. М. — Подреп), што не изненађује, у осталом, али је не само сим-томатично него и потврда оне законитости о *типичном* а то типично увек је и оно што је просечно и ближеисподпросеч-ном него изнадпросечном). Јер ето тај исти МПС који је до ју-че опевао разноврзне елане и био први да се руком маши за ту каменицу којом ће се каменовати песник-писац-књижевник-уметник-стваралац који није такав какав треба да буде т.ј. као он, који не описује борбу сељака за аду-острво и све остало.

Није одиста чудо што је баш он написао од толикихлимуна-дастопопишанихподпрозоромдраге песама, најпопишанију. А да би ствар била још лепша, објављена је где? У „Књижевним новинама” са чијих се стубаца највише грмело противу лирике. (Одиста, ако сте мало докони, или уморни прелистајте К. Н. од пре три-четири године, какво дивно уживање већ од самог читања наслова). Када сам у К. Н. прочитао Подрепову песму, отео ми се онај узречица [!] из Самоша (не знам дали знате где је село Самош — оно је у Банату, — иначе Самошани су чувени по томе што иза сваке речи коју изговоре додају узречицу „бемга”, па постоји и прича како се један сиромашан Самошанин јадао: „Умро бемга баба (отац) бемга, па бемга, не знам како да га сараним бемга, него бемга, узајмите ми бемга 10 форинти, бемга...”). Наравно да ми као свет културан уз ову узречицу одмах кажемо: „Што но рекли Самошани”, а у финијем друштву место узречице кажемо: Самош. Јер, волео бих, одиста бих волео да видим фотографију те дотичне женске сподобе која је спустила главу на Сурепове јуначке груди, подигла своје ужагренозажарене (пазите не заражене) очи к његовој козоликој њушци и рекла, ах, рекла, рекла, ах, прошапутала (и при том, црвена као цвекла, љубавне слине гутала, гугтала и изгугтала): ВОЛИМ, и пасош за Париз молим, јер ја сам радила и тај пасош одрадила и Тебе, о Тебе, гладила — у себи се прилично гадила, а после у загрљају другог од те гадљивости се вадила, и када Ти, О, Велики Репе-Сурепе, кажем да ТЕ ВОЛИМ ти буди писмен као што си адониски мужевно-чисмен, и леп као сваки Реп, а ти си — рећи ћу ти тише, од Репе више, јер ти си СУ (ово наравно на француском) РЕП, што на српском значи, ах зна се ПОДРЕП... Одиста драги Винавере — направите да буде смешно — и за „Лежа” напишите једно писмо из Париза, у коме „дотична” што — му — је — главу — на — груди — спустила, пише писмо њему, јер како не може да се врати, а без његове лепоте не може да живи, то му слику тражи да јој бар слика боље љубавне блажи. Као потпис ставите: Ја, некад, на твоје груди главу спуштајућа (или како му то дође, немам при руци тај број Књ. новина). Ваше песме у „Књ. новинама”, као ни песме Д. Благојевића, нису ме изненадиле. Мислим да ће поезија ипак поћи тим путем, само док сада пређе ове „мазерле” (или су то можда „фирцигери”, да је дечја болест, очигледно је) у поезији. После овога почетка свакако ће доћи и крај, Суреп је чини ми се кулминација, а чекам и верујем да ћу дочекати и песму овакве садржине:

*Од сад тебе драга  
Више љубић нећу*

*Ти иди без шрага  
Ја другу узеху...*

Наиме, то је љубавна песма коју су као подокницу (уз тамбурицу) певали вршачки богослови, оним девојкама (односно господичнама) које су презреле (или тачније пресрале) њихову ЉУБАВ, па онда, ноћом, крадом и хладом пришуњавали се дугокоси богословни [!] под „кастенфенстере” зване још и „гукфенстере” и певали ову осветну песму, што је трајало све до доласка Васе-радо-иде-Србин-у-војнике Живковића из Панћева у вршачку богословију, када су се љубавне песме профиниле, асуплирале и постале нешто поштеније...

За „Јежа” чији сте ви еминетни сарадник, могли би да дате идеју карикатуристима да нацртају нашег двоглавог преводиоца МАСУКУ и БНЕДИЋА било као змијски сплет, или као сијамске близанце које је Шекспир угледао (т. ј. привидели му се као очев дух „Хамлету”) па му се коса накомстрешила. А могло би и као ТРОЛИСТ (детелине) ако се дода и АЈСИДОРА (која је била оберредакторка тим преводима чији ми је квалитет непознат). Затим карикатуру: историчар АРПАД ЛЕБЛ, шета Новим Садом са мађарским књижевником ПЕТЕР ЛЕРИНЦЕМ и српским писцем ЖАРКОМ ПЛАМЕНЦОМ. То је све он (безобразлук је ако се човек при томе сети на Теобалд Тигера, Петер Пантера и т. д.).

То би за сада било све што сам имао да кажем. Да Вас даље гњавим, а особито мојом препирком са одговорним руководиоцем рум. отсека издавачког одељења „Братство и јединство”, ни по коју цену нећу, јер то ћу Вам причати када се састанемо. Није незанимљиво јер је доказ да је лудост најбоље средство да се има посла са некоректним персонима (лудост значи издржљивост и некомпромисност). Чекам годишњи одмор који ће наступити око 20 о. м. т. ј. чим завршим отварање Стеријиног одељења у музеју. Пошто ћу поћи на поствелесамски излет у Загреб, можда ћу навратити и до Београда. А догле ипак се јавите, особито „гледе” рашкизирања Гаргантје.

Ваш

најпријатељскије

[РОМС, инв. бр. 43.084]

## II

Среда 22/X 1950

Драги Токине!

Хвала на дугом и занимљивом писму. Чекам Ваш долазак. Ево одговора на постављена питања.

(1) Нисам добио Ваше писмо из Владимироваца.

(2) Рашко је мењао Раблеа: много је изоставио вицева, који нису били тамо (а ипак, додирно су тамо), или нису били довољно подвучени. (Кад падне [неч. реч]!) Мењао је и реченицу, а увек на горе. Нарочито је мењао фолклорно шаренило. Изоставио је и низ мојих напомена, [неч. реч].

(3) Више ми је стало, према томе, до мог превода 1001 ноћи.

(4) У „В. Вечеру” и „Језу”, нешто ми пуштају, нешто не. Тешко је ухватити им крај. Увек стрепим да ће нешто претећи и надам се понечему да ће га пустити.

(5) Сметње имам велике. Мала реч: велике.

(6) Нарочито ме мрзи Исидора. Због Вертера. А и из пуке злобе и пакости: ко зна шта су јој напричали о мени и на мене. Наоштрила је на мене вештичје зубе опасне наџакбабе.

(7) Какво је то дивот издање Гаргантуе?

(8) О Црњанском, надам се, биће више речи. Он је у Лондону, живи скромно, и неће да долази. Није истина да ради као портир у хотелу. Данас је он свакако наш највећи писац, који је имао свој message au monde — а не да обрађује фолклор и фељтон.

(9) Више, усмено.

Срдачан поздрав  
Ваш Винавер

[РОМС, инв. бр. 42.013]

## III

Вршац, 5 јула 1955

Дражајши Винавер мње почитајем и уважајем, малочас прочитах огледалце, и хвала... Али одмах затим интерпланетарним телефоном јавио ми се Стерија (као што видите, намћор већ је прочитао и буни се) протестујући што сте га толико подмладили. Јер каже-вели није кроз који месец сто година од рођења, већ 150, а није 50 од смрти већ 100. Је-

два сам га умирио да се ноћас не повукодлачи и да дође да Вас дави у виду какве тешке недоумице. Кажем њему: та знате ча-Јоцо како је то, наш је Винавер огрезао у романтизму немцком, па није стигао да прочита први ред мога чланка у новини театралној зовомој НАША СЦЕНА, где је лепо и јасно, а да не буде забуне не цифрама, него сам речима нацифрао колико је година од смрти, а колико од рођења. Није он желео, браним ја Вас, да подмлади Вас ча-Јоцо, који сте млад, фуртум млад итекако млад, већ све ми се чини да је хтео да подмлади себе. Милије му је да је у години 1906, него 1956... Као што видите, дражајши Винавер мој пледоаје био је чврст и плах, па ми се чини да сам га убедио.

Умирио сам га тек тиме, кад сам му поменуо Лоренса Стерна, а и то да се Ви више него ико држите оног његовог да: „...књига није чизма да се мора по калупу правити...” (види опет НАШУ СЦЕНУ, али овог пута страну девету први стубац, други абзац), шта више да сте баш Ви бранилац свих оних који су против калупа, анти-калуписте, што значи анти-туписте, и нетупанери... Иначе све у свему видим да је ча-Јоци цео натпис прилично по вољи... Од Бошка Токина пак добио сам телеграм (исто с оног света; изгледа да нису, он и Стерија у истом блоку или парцели Јелисејских поља), а телеграм ме пита дали је он тај Токин, или сам ја тај. Јадни Бошко заборавио је да сам се Стеријом бавио још за његова живота.

То би било све од прилике...

Шалу на страну, мислим да би ове године требали сами да исправите, јер видите какви су понеки часописи. Једва дочекају да ухвате човека у ДЕЗИНФОРМАЦИЈИ (види САВРЕМЕНИК број од априла месеца), па би се могло лако догодити да и Вас и мене прогласе за највеће стериданске незналице, а једино из разлога што Вас је перо на летњој жеги омануло... Дакле због њих, и једино због њих.

Оно о погибији Стеријине веренице преуранили сте мало, утолико што сам ја рукопис о томе предао Ристи Тошовићу за КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ. Па сада, ако он то не пусти (редакциска колегија може лако да се изговори тиме што је „сувише дугачко”, цео напис има 11 и по страна, а послао сам им и пет фотографија које све то лепо објашњавају), онда је белај утолико што може неко други да дохвати и то искористи. Оно да сам „ових дана написао” па још „монографију”, није потпуно тачно. Али добро долази јер ће се мој новосадски конкурент здравојакомнога наљутити. У осталом, то нам је и био циљ...

При идућем навраћајку у Београд наићићу Вам сабахиле...

Поздравља Вас нај вршчанскије  
Ваш

[РОМС, инв. бр. 43.083]

У Рукописном одељењу Матице српске налази се десет Винаверових (1891—1955) писама Милану Токину (1909—1962) и копије четири Токинова писма Винаверу. Једно Токиново писмо није цело, а на једном писму нису забележени ни место ни датум. (Мада ни место ни датум није тешко одредити.)

Овде објављујемо два Токинова писма Винаверу и једно Винаверово писмо Токину. Писма објављујемо у пару; онако како се писма, када је то могуће, и објављују.\* Но, друго Токиново писмо је без свог пара. Винавер је, наиме, 1. августа 1955. године умро и није стигао да одговори на писмо од 5. јула исте године. Или је одговорио, а писмо није сачувано? Да ли да отворимо могућност да то писмо Винавер није ни примио? Јер, писмо је упућено 5. јула; док је стигло до Београда, Винавер је већ могао бити на путу према Нишкој бањи. Али, све су то само нагађања. Но, оно што нису нагађања је Винаверов текст „Клиничар нашег друштва” (*Рејублика*, XXII/1955, 5. јул, бр. 505, стр. 3), поводом којег је, истог дана, реаговао Милан Токин. Спорна реченица гласи: „За који месец почиње велика година Стерије Поповића (100-година рођења, 50-год. од смрти).”

Оно, пак, што је интересантно за овај наш текст, јесте Винаверово помињање Токина. На сопствено питање („шта смо учинили за модерно изучавање Стерије”), Винавер каже да смо дали једино Токина. Говори још о необјављеним документима које открива Токин; али истиче и по чему је Токин надишао оно по чему би био само „продоран књижевни мољац”: наиме, Токин је за „Нолит” написао монографију о Стерији! (Узгред, по речима Лазе Чурчића, Васко Попа је — сетио сам га се поводом „Нолита” — поштовао Токина као највећег znalца Стеријиног живота и дела. Али, кад већ помињем Лазу Чурчића — угодни разговори тителски — нека остане забележен и овај податак који сам чуо од Лазе Чурчића: Светислав Марић је тврдио да логорски живот за време Другог светског рата многи не би издржали да није било Станислава Винавера!)

О Стерији, Винавер још говори као о нашем позоришном лекару; који је био „истинољубив до изопачености”. Пише о њему као човеку великих видика, који је, са друге стране, био спреман да тера мак на конач. Стерија је био прожет Лоренсом Стерном. Као скромни преводилац Стерна, каже Винавер, „че-

---

\* Писма доносим дословно; но осећам потребу да кажем да Токин доследно пише „дали” уместо да ли.

сто сам са Токином дискутовао о томе: чему је Стерн научио Стерију”.

Једно од Винаверових писама Токину завршава се са: „Више, усмено”; изгледа да је било највише усмено.

О првом „пару писама” нема потребе говорити. Јасно је да је Токин, као и Винавер уосталом, волео да распали по ауторитетима — који то нису постали књижевним делом, већ друштвеним положајем. Писмо које је без датума и места, очигледно је написано у Вршцу, по свој прилици у првој половини октобра 1950. године.

Али, оно што се види из ове преписке јесте и то да је најлепши простор Токиновог књижевног рада — бележим то после читања само неких његових писама — управо приватно писмо! Завирићу само у Винаверов текст „Изабрана писма Гистава Флобера” (*Република*, XXII/1955, 28. јун, бр. 504, стр. 3) и у ону реченицу да је у писмима Флобер „нашао најкраћи пут ка бићу коме пише”. И још: „Он је прилагодио свако писмо посве одређеном задатку, намењујући сваки потез том и том створу, као што су некада, поједине чини биле намењене уз поједина дејства, и свака враџбина имала свој опсег и домет.”

Читајући Токинову преписку, односно стајући на место оног „створа” коме је писмо било упућено, имамо утисак да *враџбина*, да до краја парафразирамо Винавера, делује управо на нас.

НИКОЛА ВУЈЧИЋ

## НАДАМ СЕ БОЉЕМ

### *Разговор са Вјачеславом Купријановим*

Вјачеслав Купријанов, песник, преводилац, есејист, прозни писац, један је од најзначајнијих теоретичара и практичара савременог руског слободног стиха (верлибра), рођен је 23. децембра 1939. године у Новосибирску. После завршене средње школе, по комсомолском налогу, радио је на градилиштима као бетонирац и утоваривач. Године 1958. уписује Вишу војно-поморску школу у Лењинграду, али школовање убрзо прекида јер је демобилисан указом „о новом значајном смањивању оружаних снага СССР-а”, те се 1960. године уписује на Московски институт иностраних језика на преводилачки смер. Песме објављује од 1961. године, испочетка римоване, али убрзо прихвата и истражује слободни стих што му отежава објављивање јер је слободни стих у оновременој руској поезији био проказан, идеолошки сумњив и књижевно омаловажаван. Да би се слободно могло писати „слободним стихом” требало се борити не само пишући песме у тој форми већ и књижевно-теоријски оправдавајући њихов смисао и потребу. Почетком седамдесетих година прошлог века, у часопису *Вопросы литературы (Питања књижевности)* отворена су питања око слободног стиха, а Вјачеслав Купријанов и Владимир Бурич (добро познат и нашим читаоцима, такође велико име руске поезије) објављују бриљантне полемичке есеје који у савремену руску поезију „враћају” слободни стих као песничку форму која ће у годинама које следе бити главно обележје њене модерности. Данас, у читалачки готово несавладивој руској поезији, слободни стих је уобичајена појава, поетички се расплинуо, често завршавајући у својој супротности — баналности.

Купријанов је своју прву песничку књигу *Од првог лица* (1981) објавио у 42-ој години, дакле као већ зрео и песнички изграђен аутор. Следе књиге: *Пролази животи* (1982), *Домаћи зада-*



ци (1986), *Одјек* (1988), *Стихови* (1994), *Хајде да се договоримо* (2002) и *Боља времена* (изабране песме, 2003). Некако готово паралелно песме Купријанова преводе се на низ европских језика и он постаје познат и признат песник и изван своје домовине. Код нас му је у издању „Бранковог кола” прошле године објављен већ трећи избор песама под насловом *Земљино небо*, а ова угледна песничка манифестација доделила му је и новоустановљену међународну награду за поезију „Бранко Радичевић”.

Купријанов, наш стари и одани пријатељ, са задовољством је прихватио овај разговор за *Летњице Машице српске*.

Никола Вујић: *За њочешак једно сасвим лично ишшање — ошкуда њвој књижевни шаленаш, да ли је у њвојој породици било стваралаца? Или, једносшавно, шша је шо шшо је било одлучујуће да још у дешињсшву заволиш шоезију?*

*Вјачеслав Куријанов:* Мислим да готово нема Руса који у детињству и младости није писао песме. Иако се сви нису озбиљно односили према властитом књижевном раду, бар су уважавали туђи. У сваком случају, тако је било све доскора. Мајка ми је говорила да је писала песме у детињству, али је после, као лекар, углавном писала рецепте. Она је била прилично оштрог језика и могуће је да је отуда моја иронија и сатира. И отац се можда бавио песмама, пред одлазак на фронт поклонио ми је Пушкинова сабрана дела из којих сам учио читати, а читао сам већ са пет година. Отац је погинуо 1942. године. Затим је дошао очух, он је био из Вологодске области, његова мајка је била мајка-јунакиња — имала је седморо деце. Руски север увек је био писмен, очух се изражавао прецизно и вешто је писао службена писма. Он је такође био лекар. Али посебно место у моме васпитању припада мојој баки Соломи Николајевној Тетериној, очевој мајци. Она је родом из Њује, сада је то град у Јакутији, онда је то било село. Гледајући је на фотографији где је са својим рођацима, претпостављам да је у њима текла и јакутска крв. Дакле, у то село дошао је мој деда Василиј Тимофејевич, учитељ руског језика и књижевности, а уз то и професионални револуционар. Он је водио порекло од Грка који је побегао у Русију из турског утврђења на Кипру. Он је био дедин деда, а дедин отац такође је био прогнан у Усол Сибирски, где се оженио кћерком такође прогнаног пољског бунтовника, а радио је као копач злата у Бодајбоу (град у Иркутској области). Када се деда упознао са баком, њој је тада било петнаест година а њему тридесет, она је имала још две сестре и брата, али једино је она изразила жељу да учи у граду. И деда је рекао да ће је повести у град да учи, али је испало да ће се она удати за њега. Тако је и било и нашли су се у Ир-

кутску где је постала лекарска помоћница. А када је њен син Глеб, мој отац, погинуо, а затим у рату без трага нестао и други њен син, стриц Саша, пилот, бака је дошла у Новосибирск да би ме одгојила. Она је и почела да прави библиотеку. И сама је много читала и много причала о свом животу на селу, знала је много песама. Сада мислим да сам благодарећи њој заволео поезију, захваљујући њој моји родитељи су трпели моје писање песама.

*Како си постао професионални писац и шта сматраш од професионализма у књижевности?*

Још као студент Института иностраних језика почео сам у периодици да објављујем песме и преводе. То ми се више допадало од могућности да радим једноставно као референт-преводац, па чак и од иностранства куда су, пре свега, стремили наши апсолвенти. Иностранство ме је мање привлачило од поезије. А поезија у то време је била у успону, било је повољно време за естрадне песнике — Јевтушенка, Вознесенског, Рождественског. И тако је група водећих песника-преводаца написала писмо руководству Института са молбом да ме подржи као талентованог преводиоца немачке поезије. Начелник кадровског одељења прочитао је то писмо и донео је одлуку — талент и остало, то су глупости, вратите писмо девојкама у дактилографски биро и нека докуцају: ставити га на располагање! Вратио сам писмо и девојке су докуцале. Ето, сад је све у реду, закључио је начелник кадровског одељења и дописао: распоредити апсолвента Купријанова у... Савез писаца. То је било 1967. године, а тек 1976. године стварно су ме примили у Савез писаца. Могли су ме примити и раније. Године 1975. позвали су ме незванично на Варшавску песничку јесен, познати пољски фестивал. Када сам се вратио, испало је да сам, по извештају наше званичне делегације, у Пољској имао „штетан успех”. Зато треба да још причекам на пријем у Савез писаца... Али, то су све сад већ анегдоте из мог живота којих се присећам. А што се тиче професионализма, то је занат, вешти раде са речима као са материјалом. Поред осталог, у то време нас су дисциплиновали уредници, добри и лоши, плашила нас је цензура, безобзирна или разложна, свеједно. Проћи кроз све то била је нека врста школе. Ја овде не говорим о идеолошком моменту, али аутор који је свему томе одолео мора бити мајстор свога заната. Сада тога нема, довољно је да платите издавачу. Зато је у књижевности овакво шаренило, тешко је из тог мноштва издвојити добру књигу и у књизи од мноштва стихова за себе открити праву песму.

### *Шта је за тебе песма?*

То је изражавање које се не може исказати другим речима, које се не може свести на једну реч (ето зашто је бесмислено питање — о чему је та песма?), не може се смањити али ни увећати. Уосталом, она мора бити подложна правилима поезике и мора се служити обрасцем матерњег језика. Њу диктира надахнуће а остварује занат, она мора да изазове одговарајућу лирску (естетску) емоцију ако је то лирска песма, или да изазове рационалну емоцију, ако је то верлибр (слободни стих). Неке песме које се односе на језичке игре (експерименти) могу изазвати емоцију збуњености. Песме које садрже иронију морају изазвати осмех или смех, а код оних које та иронија погађа, сасвим је разумљиво, и прикривен гнев.

### *Како дефинициш своју поезику, свој стваралачки процес?*

Ауторска поезика јавља се негде у укрштању личне судбине и ранијих стваралачких искустава, укључујући властито искуство и искуство претходника у књижевности. Када сам имао деветнаест година и био у Војно-поморској школи у Лењинграду, написао сам сатиричну поему *Василиј Биркин*, тада сам имао у виду тек један једини образац за такав вид сатире — Владимира Мајаковског. А животно искуство било је — бесмисленост мог боравка у условима жестоке дисциплине и њена реторичка оправдања које сам слушао од командира. Тако је настао тај састав и он је међу питомцима постао фолклор, имао је у том кругу огроман успех. Али, у књижевност са таквом поемом тешко да се може ући. То је била застарела поезика сједињена са локалним колоритом. Кад сам *Биркина* ставио на Интернет —

*Кад још није било разних раса  
Још пред освић Васељене  
Добио је дивљи поглед  
И почео да се зове: рајни!*

итд. — пажљиви читаоци одмах су приметили слабе риме јер немају такво искуство које би им дало заједнички доживљај. Другачије мишљење имали су моји другови, неки од њих су постали генерали и адмирални, они су ми говорили — ето то што си онда написао је прокључало, а сад пишеш неразумљиво. Али, управо то „неразумљиво” и јесте моја ауторска поезика, укључујући и верлибр. Ако су раније моји узорци можда и били Пушкин, Јесењин, Мајаковски, све више су у моје иску-

ство улазили и рани Заболоцки на кога ми је скренуо пажњу Арсениј Тарковски, и сам Тарковски, али и прилично касно откривени Данил Хармс, и Велимир Хлебњиков и Бертолт Брехт са његовом школом рационалне поезије, и Рајнер Марија Рилке са његовим скоро опипљивим речима, и још десетине, а онда и стотине песника које сам преводио или читао у оригиналу, укључујући и искуство оних песника које сам преводио уз помоћ дословних превода, Јермени, Летонци, Естонци...

*Можда и српски песници?*

Свакако. Чак и лични односи имају своју стваралачку улогу. Упознавање са Изетом Сарајлићем 1975. године, сусрети са Васком Попом 1988, пријатељство са Миодрогаом Павловићем, са Адамом Пуслојићем који ме је крстио у манастиру Наупаре, у храму Рођења Пресвете Богородице, октобра 1999. године... Уопште атмосфера „Београдских октобарских сусрета“, „Бранковог кола“ којег води Ненад Грујичић... Уопште ја много дугујем Југославији, а затим Србији и Македонији, управо су ту пре свега разумели и оценили мој слободни стих, издали моје књиге. Те књиге на словенским језицима за мене су један од важнијих излазака у свет.

*А сад имаш много књига и на другим језицима, чак на тамилском, али, чини ми се, највише на немачком?*

Тако је. И прошле године изашао је мањи избор код берлинског издавача, а ове године очекујем књигу песама на румунском и на хинди језику, а надам се и новој књизи на енглеском. Засад се ти преводи могу наћи на Интернету.

*Како Интернет утиче на књижевност, може ли он бити онај излаз који је посебно неопходан поезији?*

Од свих вештина Интернет је једна од важнијих. Иако Интернет није уметност већ само средство, нови носилац говора. Он има своје предности и недостатке. Он је практично растегљив. Он је сам по себи књига која може бесконачно расти. То је библиотека у којој је сам аутор и библиотекар и читалац. Читаоци и аутори су ту равноправни, модел мреже овде је заменио модел хијерархије. У принципу сваки аутор сматра да се тако остварио не марећи за ауторска права. Али ту су презентовани полуписмени текстови уз високоуметничке, а њихов читалац није увек спреман да одвоји прве од других. На-

равно, расте број текстова осредње вредности будући да влада слобода уласка у Интернет, а при том нема уредника. У исто време корисници Интернета су и власници компјутера, то јест, то су људи који су у неком смислу имућни.

На руском сајту (на „стихиру”) — [www.stihi.ru](http://www.stihi.ru) — више је од сто хиљада аутора и више од милион песама. То је занимљив али не баш подесан материјал за истраживача. У неком смислу то је „хипертекст” који истражује сам себе али није дељив са резултатом истраживања појединачног читаоца (аутора). Чуо сам да се у Јапану такви сајтови истражују али не са тачке књижевности већ са становишта духовног тонуца друштва, то јест, статистика појашњава да ли је добро расположење у народу. Код нас је расположење народа познато и тешко да то може некога изненадити и заинтересовати.

Али, ако на „стихиру” прегледате рубрику „грађанска лирика” наћи ћете потврду да народ није задовољан. Народ је раздражљив, понекад збуњен. И, ма колико то било чудно, воли Русију, али не воли државу. Али, најпопуларнија је рубрика „љубавна лирика”. Основна тема је јадиковање младих дама напуштених од младих и не сасвим младих људи. Али одмах следе утехе, у рубрици рецензија, од других дама, да ће све то проћи и од других младих људи, да не треба о томе да размишљају јер сви су мушкарци исти. Све то нема књижевни већ само интерни карактер, и то је добро. То је нека врста саосећања, и те напомене („рецензије”) чине аутора популарним, оне сугеришу како да га читамо. Све је ту као у басни: „Кукавица хвали петла зато што он хвали кукавицу.” Тако се граде хијерархије аутора које су пријатне једне другима. Али и поред свих предности у доступности Интернета, сви маштају да се остваре књигом, макар и малог тиража, јер она представља традиционални културни предмет који претендује на своје место у библиотеци.

*Каква је данас могућност да се објави књижа, да ли је сада једноставније или теже објавити књижу имајући у виду да је и издаваштво журнуто на тржиште?*

Рекао бих да на фону електронски умреженог пространства књига постаје још ефемернија. Иако је као предмет постала значајнија — труде се да је ураде богато, не жалећи златотисак, али су зато такве књиге врло скупе. Од предмета културе књига се претворила у предмет луксуза. И сада се жале да се чита све мање, а ево једног од објашњења: мало ко може себи да приушти да поседује тако раскошне предмете. И имамо чудну ситуацију — богат трговац књигама је као продавац лук-

суза. За разлику од некадашњег класичног продавца књига он најчешће не зна, и није обавезан да зна, своју робу и са аспекта вредности — њен унутрашњи садржај. Он на себе не преузима ризик професионализма — да буде активни део културног процеса. Довољно је послати књиге по одељцима које је задао издавач — проза, криминалистички роман, езотерија, и ако има места — минимум поезије. Затим долази издавач који има свој однос према културној политици. Он је, пре свега, спретан човек који балансира између продавца књига, који хоће да добије што јефтиније а да прода што скупле, и аутора који хоће да прода свој рад. По правилу, у томе кружењу најобесправљенији су песници. Најсиромашнији је онај који не пише само за тржиште већ покушава да уђе у књижевност са својим стилем, не повлађујући укусу малограђанштине, већ супротно, гајећи укус пажљивог савременика. У том смислу, чак конобар или фризер имају већу слободу избора, имају право да кажу шта је на менију боље припремљено или каква вам фризура више одговара. Аутор књиге удаљен је од свога читаоца, будући да пред њим стоји незаинтересовани издавач који је принуђен да буде такав јер њему правила игре диктира тржиште. Стога се сви веома опрезно односе према непознатом. А поезија је баш и окренута непознатом читаоцу, читалац поезије постоји у времену а не само у простору, зато песничким књигама треба дуг живот да би дошле до читаоца.

*Али књиже ђесама ипак излазе иако их књижари баш не воле?*

Излазе. Али, као и на Интернету, песнике читају пре свега — песници. Чињеница је да је тежња ка књижевном раду неуништива и то на неки начин спасава његову позицију. И то је, чини се, нормално. Иако баш није нормално да, на пример, чизме носе само обућари. Одсуство потражње за поезијом повезано је са слабљењем тонуса говора, не само његове уметничке функције већ и функције комуникативности. Скупило се мноштво неразумљивости повезаних са неправилном употребом говора. Лаж политичара и сујета новинара претварају јасан говор у говор који ништа не значи. Реч се, као и ствар, купује и продаје, добијајући је по цени која је скривена, она губи своју вредност. Тешко је наћи саговорника који би дао озбиљан ток саслушаној речи. И ту, иначе подесан Интернет, постаје и подесна кочница за активности.

*Значи, најредак се ђреобраћа у своју суйројност?*

Таквим га чине корисници. Врло једноставно. Сада рукописе траже само у електронском облику. То траже од аутора или због додатних издатака, или због нове савремене технике која такође кошта. Али, то није битно. Настаје нова анонимност односа између издавача и аутора. На електронску пошиљку није обавезно одговорити. Или се правда да је она запала у „spam” и зато није прочитана. Да објасни, чак и кратко, зашто рукопис није доспео издавачу, нико неће. А доћи у редакцију и непосредно са неким попричати је непријатно, за тврдоглаве ауторе то је нека врста заштите. Ево примера. Хтео сам поново да издам немачког класика, великог Фридриха Хелдерлина. Он је стварао такође на граници векова — 18. и 19. Културни Немци су ми говорили — како ви преводите Хелдерлина, па ми сами га не разумемо. Како онда објаснити „културном” руском издавачу потребу тога издања? Рекао сам — за цео двадесети век Хелдерлин је на руском објављен тек два пута. Издавач се одмах досети — значи, више није на цени. У великом издавачком концерну „АСТ” уобичајено је да се објави један том у коме су проза (роман) познатог аутора и његове песме. Тако су издали и Хермана Хесеа где су ушли и моји преводи песама. Више од две године предлагем им Хелдерлина — заједно са његовим знаменитим романом *Хийерион*. Више од две године одговарају ми да су о томе предлогу обавестили управу, али управа још није одговорила. Сам уредник без управе — ево фактора анонимности — ништа не одлучује. Питао сам — а може ли се попричати са управом? Отворено су ми рекли — практички је немогуће. Ипак, замишљам како бих могао да убедим ту управу, тек када би ушао у сличне „ешалоне власти”! Не тако давно била је дискусија о утицају преводне књижевности на домаћу и тамо је Борис Дубин изјавио да руског Хелдерлина до сада немамо, а у исто време превод Хелдерлина на француски језик почетком 20. века је изазвао праву револуцију у француској поезији. Не знам да ли би појава „новог” Хелдерлина на руском језику изазвала револуцију у савременој руској поезији, па и да ли је потребна револуција нашој самољубивој младој поезији. Свога Хелдерлина сам поставио на сајт али он није изазвао посебну пажњу међу ауторима „стихира”. Напротив, влада велик интерес за Рилкеа зато што је он на гласу, он има своју традицију у превођењу на руски језик, али на то је потрошен цео век! Рилкеа читају и на моме сајту, али најмање врхунац његове поезије — *Девинске елегије* које су написане у стилу Хелдерлинових химни! Како објаснити разлике између књижевности која је доступна и занимљива од оне која се тек уздиже, којој тек треба заинтересо-



вани читалац коме ће она бити не само одмор већ и извесни напор.

*А шта је са књижевном критиком?*

Са критиком је још жалосније. Док је песник спреман да објави своје песме чак бесплатно, критичар се увек поставља професионално. При постојећим хонорарима критичар је једноставно споредна професија. Спровешћу грозну паралелу. Када је држава престала да „издржава” запослене у Лењиновом маузолеју, ти несумњиво висококвалификовани стручњаци почели су добро зарађивати балзамујући и рестаурирајући лешеве криминалаца који су гинули у крвавим обрачунима за материјална богатства. Истина је, резултати њиховог рада нису се износили у јавност. Баш тако и данашњи критичар пише критику само ако аутор може добро да плати. Добијамо двоструку обману читаоца који прво не може увек по новим издањима да разликује да ли је књига финансирана ризиком самог издавача или хировитошћу аутора који може да суфинансира плодове свога заноса, могуће је и захваљујући добровољним спонзорима који имају новац али не и укус. А похвална рецензија, похвална реклама, поново прави читаоца будалом јер он не зна да је та рецензија добро плаћена. Информисаног читаоца таква критика може само разбеснети, па ипак, могуће је разликовати уверљиву оцену од лажног мишљења. Што се тиче критике превода, ту је круг познавалаца до те мере сужен да је тешко наћи незаинтересованог, објективног стручњака. Ето долази време када са досадом читамо похвале не сасвим достојног посла.

*Шта би нам као критичар могао рећи о савременој руској поезији?*

Цитираћу једног песника, Јевгенија Чигрина (1961), он је дуго живео на Сахалину, сада је у Подмосковљу.

*Сви ми бунцамо у мраку,  
Ушешан је мрак йонекад.  
Како су безначајни наши сѝрахови,  
Како ѝрейери Парнас...*

Песма је објављена у часопису *Нови мир* број 2, 2006. године. То је скоро као код Рилкеа у преводу Пастернака — „Како су безначајни наши спорови са животом”, али без следећег стиха: „Како је велико све што је против нас.” Ситнице и безначај-



ност трепере и то, ма како чудно било — у самом аутору „утешно”.

Диносаури постмодернизма, попут сасвим ауторативног Тимура Кибирова (1955) продужавају неморал утапајући тобоже озбиљне проблеме у контекст познатих и сасвим забавних текстова Корнеја Чуковског писаних за децу:

*Идеали  
су оштрчали  
Ишчезао је смисао бића  
и дружарица  
као жабица  
одскакућала је од мене...*

(Нови мир, број 4, 2006)

После таквог, досадно „вредног” и монотоног постмодернизма, покушавају да измисле „нову искреност”, као правац. И пишу о томе о чему је раније било срамота говорити гласно, тако добијамо прилично нечист стриптиз тела и душе. Код дама то је елегантно, као код Вере Павлове или Марије Степанове, код младе и не сасвим младе (младолике) господе то је више него незграпно, као код Димитрија Воденикова (1968):

*...зато што стихови не расту, као добра деца  
већ избијају ноћу, између ноћу...*

(Нови мир, број 8, 2006)

Најављујући књигу верлибра Олега Шатибелка — *Ево* (ОГИ, 2005), Димитрије Водеников тврди: „Осим директног исказивања у поезији ништа нам више није остало.” Чини ми се да је већ напуштена и скоро заборављена совјетска поезија била екстравертна, отворенија, упркос спољашњој неслободи личности и друштва, видела је у буквалном смислу „пространство иза пространства”. Сада пак, спољна „слобода” чини аутора интровертним, затвореног у себе и упућеног њему сличним „заточеницима слободе”. Као резултат добијамо не баш најјаснија осећања за чија изражавања и нису баш потребне најбоље речи. „Директан говор” често се може протумачити пословицом — „Што трезан мисли, то пијан говори”. Недостаје унутрашња контрола.

Масовна навала псовки, ружних речи, неконтролисане опсцене лексике, у песмама новог поколења сасвим депримира. Псовка у старој језичкој култури је разговор са „нечистом силом”, са „духовима”, а у криминалној средини знак је припад-

ности антикултури, знак претњи и вређања. Писац Фјодор Абрамов има алегорију како се „нечиста сила” данас „укоренила у људе”. Писци се упињу да докажу истину ове алегорије, не знајући да тако кваре руски језик и унаказују руску душу. Ево како Димитрије Водеников пише о наступу у старом позоришту у Грузији, у Тбилисију. „...замолио сам своје колеге да се некако напрегну и не читају песме на свом матерњем језику. Сматрао сам да је то гест уважавања земље у којој можда постоји сасвим другачији траг срамежљивости у језику. Али моје колеге су мислиле другачије. Зато сам се, кад су људи почели излазити из сале, стидео...” (новине *Акција* број 13, од 27. новембра 2006). „Другачији праг срамежљивости” па то је нешто попут „риба није свежа”. Другу земљу би чак покушао да оправда, а ето, своју сопствену земљу и свој сопствени језик поштовати и није баш потребно. А то културног читаоца одвраћа од савремене поезије јер је он успешно прошао кроз свој пубертетски период. Треба рећи да су ти аутори или глуви на критику или на њу реагују тако агресивно да то искључује плодотворан дијалог. „Крици малограђана”, тако их одређује Димитриј Кузмин и сам песник и један од идеолога и организатора „новог таласа”, у сасвим убедљивом чланку о антологији младе поезије *Девећ мерења* коју је објавио 2004. године московски издавач „НЛО”.

Мени су ближи песници који уважавају традицију и који у њој налазе нове изворе за њен стваралачки развој. Максим Амелин преводи Катула са латинског оригинала, а са друге стране, црпе надахнуће из руске допушкиновске поезије. Његове песме имају оригиналну строфичку композицију и прецизну, прониоцивну риму. Додајем томе и чуло за речи и отмен осећај за хумор.

Многе награде су скренуле пажњу на младу Мариану Гејде, филозофа по образовању, што је одредило и начин њеног писања. Представио сам је на Струшким песничким сусретима где је добила награду „Мостови поезије” за прву књигу песама са загонетним насловом *Време ойрацивања сивари*.

Успешно повезујем властити књижевни рад са разборитим критичким текстовима Данила Давидова. У жанру верлибра успех има главни уредник часописа *Арион* Алексеј Алехин, његов часопис прилично добро одржава ниво објављених песничких текстова. Постоји и круг верлибриста у подмосковском Обнинску — око Вере Чижевске (један од њих је и песник под псеудонимом Јевгениј Март), у Кисловодску око Станислава Подољског. У Ташкенту, сада изван граница Русије, постоји школа руског верлибра на челу са талентованим Шамшадом Абдулајевим, у далеком Калињинграду — око Павла

Настина. У сибирском Кемерову су аутори окупљени око Александра Ибрагимова објавили су зборник духовне, православне лирике. Узгред, критика верлибра још увек је, рекао бих, донекле обазрива.

*Да ли си задовољан критиком своје поезије? Да ли ти је критика помогла да боље схватиш власитија искуства?*

Критика поучава, ако је разложна. Али данас се чешће сучавамо са муклим ћутањем. Моји преводи Рилкеа доживели су неколико издања, али о њима очигледно нема ко да пише. Ма како било чудно више је одјека на моју поезију и прозу у тој истој Немачкој. За почетак писања важне су, понекад, чак и једноставне фразе које ће изрећи човек у кога верујете. Михаил Зенкевич, у коме је била цела поетичка епоха — од акмеизма до наших дана, једном је успут приметио (шездесетих година!): ето, руски слободни стих не успева, али код вас успева. То ми је помогло да „истрпим” скептицизам других песника старије генерације: Давида Самојлова (мене и Бурича у својим песмама прекрстио је у „Бездурич и Крутојамов”), Бориса Слуцког који је често мењао своје мишљење, у зависности од књижевне ситуације (у почетку је писао да ја уносим традицију Бертолда Брехта у руску поезију, а затим ме је усмено називао „Брехтовим епигоном”). Захвалан сам на кратким, али топлим оценама моје прве књиге песама (*Од првог лица*, 1981) академицима Димитрију Сергејевичу Лихачеву и Михаилу Павловичу Алексејеву, који су ми послали дописнице из Лењинграда. Али највише сам захвалан своме учитељу, академику Јурију Владимировичу Рождественском (1926—1999). Њему сам читао све што бих написао. Захваљујући његовим студијама из оријенталистике — он је био синолог — настале су моје *Шаре на бамбусовој асури*, својеврсне песме у прози. Његова реч мени је много значила, с њим сам расправљао о својој теорији верлибра. Он је једини који је у своје уџбенике за филологе уврстио и верлибр.

*Како се ова теорија развијала? Многи су у Русији писали о слободном стиху (верлибру), он је обрађен и у лексиконима.*

Има дефиниција теоретичара стиха, пре свих М. Л. Гаспарова, према којима се слободни стих разликује од прозе само у начину бележења — „у ступцима”. У пракси то значи да практично сваки текст записан стиховима, то јест, само у ступцима, можемо сматрати верлибром. Таква дефиниција ништа не објашњава, не омогућава да се изгради типологија вер-

либра, не говори како верлибр настаје. Други покушавају да верлибр дефинишу гурајући га између две крајности — или као избличавање традиционалног силабичко-тонског стиха, или као од стихова направљену прозу. Ј. В. Рождественски га је први одредио као границу између стихова и прозе која није увек баш иста, али у нечему претходи и стиховима и прози. Он је указао на три облика звучног згушњавања у говору: слог, реч, реченица. Пребројавањем слогова настаје римована силабико-тоника (заправо поезија у везаним стиховима), фразеолошки ритам са логичким наглашавањем фраза гради прозу, а стих са наглашеним речима је верлибр. Али сакрални текстови у којима је у буквалном смислу „у почетку била Реч”, саздани су као верлибр. Према томе, почеци руског верлибра нису у присвајању из савремене западне поезије, већ у црквено-словенској химнографији. У том смислу ми имамо, са другим Словенима, један општи извор.

*Био си велики ђријашељ са Владимиром Буричем, ђесником и ђеоретичарем слободног сѳиха који је био и наѳ добар ђријашељ. Шѳа је са његовом заосѳавѳином?*

И сѳ сам сам крив што још нисмо скупили све Буричеве верлибре и полемичке текстове о стихологији. Не можемо да нађемо културног и одважног издавача. Он има своје књижевне настављаче, али то су углавном епигони, од новог поколења он је још негде у даљини — у XX веку! Има Буричевих текстова које понекад цитирају на Интернету. Обично нове генерације не показују интерес према ствараоцима чији се реп заглавио у мочварном крају бурног XX века. То треба исправити.

*Надајмо се бољем. И на крају — ѳѳа ѳренуѳно радиѳ? Шѳа можемо од ѳебе очекивати од ѳоезије, ѳрозе, криѳике, ѳревода...?*

Скупио сам своје чланке за последњих тридесет година, осим тема слободног стиха накупило се и много текстова у којима размишљам о масовној култури, о изопачености културних вредности коју доноси врло активни и неуништиви постмодернизам. Хтео бих да објавим као књигу роман *Чувајте се љуѳиѳођ ѳса* који је објављен у часопису *Просѳор*, 2005. године. Тај роман сам писао 1999. године, трагична збивања у тадашњој Југославији у њему су пребачена на простор Сједињених Америчких Држава. Али Америку је од жестоких космичких сила спасла ипак Русија. Уосталом, као што сам већ рекао — надам се бољем!

ЛЕКАР КОЈИ СЕ ПРЕТВОРИО  
У СОПСТВЕНУ БОЛЕСТ

Светислав Басара, *Усјон и њад Паркинсонове болести*, „Дерета”, Београд 2006

Сам тренутак у којем настаје овај текст — недуго након проглашења Нинове награде за најбољи роман у 2006. години — напосто захтева да се већ на самом почетку каже: да, Басарин роман није неоправдано добио ово најутицајније домаће литерарно признање. То је непобитно, а полемичка питања се отварају на неким другим позицијама, као на пример: зашто то није учињено пре двадесет година. Тада би то био истински подстицај и препознавање вредности, овако, данас, одлука жирија је констатација нечега што безмало знају сви врапци на гранама дилем Србије, нечега што свако иоле упућен у домаћу литературу већ двадесет година зна или је барем чуо да је Басарин опус (са још неколико других) нешто што битно обележава српску књижевност с краја 20. и почетком 21. века.

Тешко је, наравно, рећи нешто ново о аутору који је већ пуних 25 година стваралачки активан и све то време се служио мање-више истим приповедачким стратегијама. Исто је тако и када је реч о роману *Усјон и њад Паркинсонове болести*, јер је и овај роман на трагу претходних Басариних остварења. Радња обухвата више векова и представља субјективну анатомију распадања симулакрума званог (овога пута) *здравље*. Тај вишевековни ретроспективни поглед ствара приповедно поље у којем се јављају имагинарне творевине, градови, људи и идејни системи, као и радикално иронијски изобличене историјске личности, идеје и догађаји. Измишљене и стварне личности изнова су равноправни јунаци Басариног приповедања, а у непрестаном сукобу реалног и фиктивног овај роман даје басаријанско виђење односа савременог света према здрављу (и свему са њим повезаним), које је, као и много пута до сада представљено у форми псеудоисторије до које се долази проналажењем изгубљених рукописа. У том кључу Басара се сатирички поиграва са историјским личностима (Праведним Јовом, Александром Македонским, Достојевским, Јаковом Бемеом, Толстојем, Ничеом или Ататурком, нпр.), изврће историју и ствара слику света у којем све оно што се види и јавно казује јесте привид:

здравље је болест, а болест је најбољи пут до оздрављења, до спознаје себе, док револуције, савремена политика, преливање града и преко градских зидина, као и технолошки просперитет заправо представљају епохално назадовање и опсену (у том смислу „Антихелиоцентристички трактат” је средишње идејно место романа). Дакле, на начин већ много пута виђен у делима Светислава Басаре (најуспешније у *Фамио бициклистима*, али и у *Looney Tunes*-у и *Срцу земље*, на пример). Лик који чини окосницу приче је санитетски капетан царске руске војске Демјан Лаврентјевич Паркинсон, човек који је открио страшну болест и онај који је — у Басариној визири — на преласку 19. у 20. век схватио колико је читав свет удаљен од прости истине да је човек као биће болестан и да нововековна опседнутост старогрчким култом тела и здравља заправо представља повратак у паганизам и удаљавање од истине хришћанства и, најзад, прости чињенице да се од смрти не може утећи. (Иначе, истински откривалац болести којој је Басара посветио роман је енглески хирург и палеонтолог Џејмс Паркинсон, 1755—1824, али је он Басари био у контексту романа неинтересантан, па је од њега само позајмио презиме за свог главног јунака који је Рус са шкотским пореклом. Ово, наравно, није од превеликог значаја за сам роман, али је индикативно као пример који показује начин рада Басарине стваралачке имагинације.) Јаков Беме, Достојевски или Кемал Мустафа (Басари изгледа драг јунак који је још у *Срцу земље* ишао код доктора Фројда у Беч не по лек, већ по болест), као и многи други знани и незнани ликови, у контакту са Паркинсоном тј. његовом болешћу или размишљањем (што на крају постаје једно те исто) добијају интерпретацију света коју бисмо могли назвати сатиричним откривањем кроз призму паркинсонизма. И то је највиши естетски и сазнајни домет ове књиге. Јунаци све време мењају идентитете и временске равни, с тим што је овога пута све то, за разлику од многих претходних Басариних дела, уклопљено у прилично складну и читљиву романескну целину, с релативно јасним планом приповедања, па се ова књига налази на трагу најуспелијих Басариних романа. Приповедање и структурирање фрагмената је, дакле, прилично контролисано, али је књига несумњиво могла бити краћа без икаквог губитка по свој квалитет. Управо та претерана распричаност, микронovelичност удаљена од епицентра приче и редувантност, не тако ретко странице овога романа чине заморним, неинтересантним у свом претераном понављању или — у контексту целине — неосмишљеном низању. Отуда ми се посебно занимљивим чини следећи део образложења Ниновог жирија у којем се каже: „Можда ће неко рећи да је Басара у овом роману отворио превише тема и повода него што то структура и склоп романа могу да поднесу, али у савременој књижевности одавно више не важе узор класичне мере и чистоте жанровских облика.” Зар то што више не важе класични узор мере значи да је то добро само по себи? Да такав поступак аутоматски даје врхунске

уметничке резултате? У конкретном случају чини ми се да је писац водио више рачуна о класичној мери, то би недвосмислено дало боље резултате — приповедачки екскурзи би били мањи и краћи, али зато функционалнији, а читав роман кондензованији и уметнички и читалачки ефективнији. Истини за вољу, и овакав какав је *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* је занимљив и духовит, интелектуално смелији од велике већине домаћих прозних књига, и представља свог аутора у светлу због којег оправдано носи епитет једног од најзначајнијих и најзанимљивијих савремених српских писаца: луцидан и духовит, сатиричан и циничан, игрив и на трен пророчки самоироничан, али и социјално рефлексиван и ангажован.

Роман *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* изнова је показао да када није директно и без дистанце приповедачки уроњен у поље дневног и овдашњег, Басара је онда најбољи, најлуциднији, највише *уметник*, јер га тематска дистанца чува од непотребних симплификација и тада показује праве домете свог приповедања. На овом месту може се реинтерпретирати оно што је критика још пре двадесетак година прецизно констатовала у вези са Басариним *Причама у несџајању* а то је да је овај аутор ушао у непосредан обрачун са логиком и каузалношћу и да не таји да је за њега познавање прозе Семјуела Бекета подразумевано и неопходно књижевно искуство; затим да овај писац покушава да из кошмара, изругујући се свакој тврњи и сваком закључку, склопи такву мрежу несагласних израза који искључујући један другог воде ка негативно грађеном свету књижевног дела, свету којим не влада потпуни заборав приче. У тој интенционалној двострукости аниhilације и обликовања он показује какве обликовне могућности има нихилизам модерне приповедачке свести. Јер, ако су појаве које наизглед стоје на чврстим везама заправо независне и нису нужно повезане, онда се ствари између којих нема чвршћих веза могу повезивати једнако као и оне између којих те везе постоје, дакле, све појаве се могу показати као неразмрсиво спојене. (Да Басара након уочавања аналогија њих не подвргава себи својственој логичкој анализи, могао би напосто само да повезује различите слике, фрагменте.) У оним сегментима романа *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* у којима се оваква структура приповедања остварује читалац пред собом има занимљиво уметничко дело, а у оним другим, претежнијим, то је култивисана забава. У сваком случају све ово је већ виђено на страницама Басариних ранијих књига и роман *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* је његов „минули рад” и извесно је да поред већ написаних Басара може да напише још много оваквих романа, басаријански духовитих, али у бити истих и *џоновљивих*. А то су одлике индустријске серијске производње.

Можда, да није добио Нинову награду (до тада је био добитник Награде жељезаре Сисак за најбољу књигу 1988, а потом и награде „Бранко Ђопић”), ауторска аура Светислава Басаре би била већа, са-



гласнија са њиме самим, остао би бунтовник српске књижевности с разлогом, намерни антиинтелектуалац, а овако је постао канонизовани *мејнстрим*, док је Нинов жири још једном показао да игра улогу књижевноисторијског коректива пре и радије него промотера и верификатора нових вредности. Али, и то је легитиман став. Поготово када је о Светиславу Басари реч.

Младен ВЕСКОВИЋ

## ИСКУШЕЊА МИСТИФИКАЦИЈЕ

Светислав Басара, *Усон и њад Паркинсонове болести*, „Дерета”, Београд 2006

### 1

Светислав Басара је, без сумње, једна од најизразитијих и најоригиналнијих појава савремене српске књижевности. Изградивши крајње особен, басаровски модел приповедања, он је у тај модел уградио специфичан режим стилских атракција, особен мисаони склоп и тематско-мотивски опсег, солидну вештину низања приповедних чинилаца и склапања разуђене композиционе структуре. У свим овим сегментима уметности прозе могли би се наћи уверљиви аргументи који обезбеђују препознатљив ауторски идиолект овога писца на основу кога је он постао одиста маркантна појава српске књижевности.

У основи, тај процес поетичке легитимизације и ауторске идентификације збио се још током 80-их година, када је Басара хрупио у књижевни живот са већ уобличеном стваралачком физиономијом која је, релативно брзо проширујући поетичке видокруге, стекла широк круг читалаца, па и искрених поклоника. Ако је ико од писаца формираних током 80-их година постао омиљени писац читаве једне генерације, углавном млађе, онда је то, без сумње, Светислав Басара. Његове приповедне збирке *Приче у несћајању*, *Peking by night*, *Феномени* или романи *Кинеско писмо*, *Најукло огледало*, *Фама о бициклистима*, *На Граловом трагу* и други, значили су крупне појаве у дефинисању постмодернистичке поетике и стварању особеног пакта са српским читалаштвом. Тај пакт је остао на снази до дана данашњег, тако да је у овом тренутку Басара, упркос свему што је учинио против сопственог угледа, несумњиво један од најчитанијих српских писаца.

Деведесете године нису за Басару баш биле стваралачки продуктивне. Он, додуше, јесте написао неке књиге које ће остати занимљив прилог понајвише лудистичко-сатиричкој имагинацији српске књижевности (*Уклећа земља*, *Looney tunes*, *Свети маси* и други), али



управо у том периоду постала је очигледна дискрепанција између, с једне стране, обновљеног императива сазнања стварности и потребе поузданог сведочења о њој, те, с друге стране, игривог духа овога писца који не признаје никакве супстанцијалне одредбе које не би могле постати предмет креативних деформација и мистификација. Кад се још има на уму да је Басара низом својих полемичких и памфлетских текстова показао колико је у стању да, често духовито али углавном без суштинског разумевања духовноисторијских процеса националне културе, каже много тога што компромитује његове елементарне компетенције, онда је сасвим разумљива и логична рецептивна криза која се током деведесетих година појавила.

Чини се, дакле, да је сам аутор добрано порадио против самога себе јер се потрудио да од себе отера оне најзахтевније и најпробраније читаоце који читању не приступају са унапред дефинисаном критеријашком острашћеношћу него од дела захтевају разноврсне и плодотворно активирани поетичке кодове. Басарини обожаваоци су, додуше, остали верни своме писцу, али отуђење оних читалаца који знају штошта о српској култури и којима је стало до очувања те културе, постало је више него очигледно. Таквим читаоцима је напросто неприхватљива лакоисленост и неозбиљност са којом се Басара изјашњавао о многим питањима која он не само што не разуме у њиховом изворном културолошком контексту него их, уз то, непрестано уводи у деконструктивне игре у којима људи, појаве и догађаји губе реално историјско значење. Редовно се, при том, показивало како је Басара бахат у односу на културу којој припада, те како се поиграва с многим феноменима којим се баш није поигравати, поготово не у времену када су се поново испоставила судбинска питања опстанка читаве нације и националне културе. Довољно је, стога, било да читалац који све то опажа, једноставно, буде зналац понеког од феномена о којима се Басара изјашњавао, па да са жаљењем закључи како оваквом писцу, тако лишеном одговорности за јавну реч, једноставно не може и не сме безрезервно поклонити своје читалачко поверење. Баво је однео шалу, али Басара као да то није приметио!

Тако се, временом, уобличио став о Басариној неозбиљности и суштинској неспособности да улогу великог писца изнесе на својим плећима. Истовремено, читалачки корпус јасно се поделио на два дела. Док се круг његових обожавалаца априорно опредељује за потпуно и некритичко прихватање, дотле круг његових оспораватеља сматра да је аргументација неопходна за чин екскомуникације већ више него довољна и да се случајем Басара више и не треба бавити. Заједничко обема овим групама јесте то што елиминишу књижевнокритичко расуђивање, а то никако не може бити поставка са којом би се одговорна свест једне естетски профилисане књижевности могла олако сложити. За књижевност је, наиме, много боље и подстицајније изрећи аргументован суд чак и по цену да се нечија преосетљивост или, пак,

интересна одређеност осети погођеном. Критика, иначе, и има смисла само уколико помаже да се све остале поставке, изван књижевности саме, њене природе и одговарајуће вредности, сагледавају онако како заслужују — као мање важне и сасвим условне културне чињенице. Уколико уочљива деоба читалачког корпуса доводи до елиминације критичке свести, то никако не сме представљати чињеницу књижевног живота са којом би се требало сагласити. Напротив, данас када је доделом НИН-ове награде извршена специфична канонизација Басариног дела, та критичка провера потребнија је него икада.

Књижевни опус Светислава Басаре представља, дакле, изазов са којим би српска књижевна критика морала изнова и са понешто другачијом аргументацијом да се суочи. С једне стране, реч је о писцу који је до највиших размера довео лудистичко начело књижевног стваралаштва, па је само по себи изузетно занимљиво питање који су даљи исходи и какви стваралачки донели оваквих потенција српске књижевности. Овако формулисана питања у доброј мери погађају недоумице о даљој судбини, појавним облицима и културолошким функцијама постмодернистичке парадигме, али она имају и шири књижевносторијски значај. У том контексту важно је сагледати да је Басара свој приповедни модел изградио креативним апсорбовањем пре свега искустава Семјуела Бекета и Хорхеа Луиса Борхеса, Данила Хармса и Данила Киша, те да је поново указао на подстицајан потенцијал једне обухватне, делом и запостављене приповедне традиције, оличене именима Јована Стерије Поповића (*Роман без романа*), групације наших експресиониста (Винавер, Растко Петровић, Настасијевић и др.), зенитиста (Мицић, Пољански и др.) и надреалиста (Ристић, Вучо), као и модерниста 50-их година (Јоцић, Константиновић, Угринов, Бора Ђосић и други). Осим тога, такве расправе о традицији и индивидуалном таленту не би смеле превидети чињеницу да је Басара последњих неколико година поново почео да пише по моделу најбољих и најпродуктивнијих својих дела, те да су два најновија романа, *Срце земље* и *Усјон и њад Паркинсонове болести*, у тој мери успели примерци ауторске поетике да је избегавање критичког суочавања најпросто недопустиво.

## 2

Композициона структура романа *Усјон и њад Паркинсонове болести* начињена је по моделу који је Басара инаугурисао готово две деценије пре тога, још у роману *Фама о бициклистима* (1988). Разломљена, фрагментарна наративна схема заснована је на многоструком ширењу разних тачака гледишта и, уз то, на коришћењу разноврсних докумената којима се, условно речено, аутор донекле лишава непосредне одговорности за оно што је речено, али се тиме и само кази-

вање чини динамичнијим, свежијим и мотивационо утемељенијим. Све су то, дакако, поступци не само одавно познати него и етаблирани у поетичком систему постмодерне књижевности која настоји да, колико год је то могуће, активира облике отворене, полицентричне форме.

Но, тиме што смо одредили природу поетичког система и указали на несумњиве Басарине књижевноисторијске заслуге, проблем структурног одређења и вредносног статуса романа *Усион и њад Паркинсонове болести* није решен него је тек отворен. С обзиром на то да је одавно већ престало чуђење, па и дивљење због Басариног иновативног доприноса савременом српском роману, с обзиром на то да постоји већ поприлична естетска дистанца у односу на промењени хоризонт очекивања, изнијансирано разматрање освојеног поетичког система и препознавање правог вредносног учинка чини се преко потребним.

Отуда би било веома упутно кренути трагом једног од средишњих нараторских питања: „Ко прича причу?” или „Ко има реч?” Та питања ваља поставити како би се потпуније одредила природа приповедне инстанце уграђене у структуру Басариног романа. У *Усиону и њаду Паркинсонове болести* очевидно је, тако, да аутор готово у потпуности редукује, па и готово елиминише сопствену реч: приповедна грађа и сам облик излагања у тој мери су разломљени на мноштво различитих, засебних тачака гледишта да, рекло би се, ништа не преостаје за ауторског приповедача. Роман је, наиме, компонован из једне уводне целине (*Предговор*), као и три поглавља која треба да прате основни развојни ток инфективног обољења, каквим аутор сматра Паркинсонову болест; та три поглавља су обележена насловима: *Инфекција*, *Инкубација* и *Криза и аџонија*. Унутар свих ових одељака Басара нам испоставља текстове-документе самих актера догађаја о којима сведочи. У том скупу најважније место, како по обиму тако и по значају, имаће текстови централног јунака романа — Демјана Лаврентјевича Паркинсона, чија ће два текста бити цитирана: *Историја моје болести* у два дела, један у одељку *Инфекција*, а други у *Кризи и аџонији*; *Tractatus antiheliocentricus* имаће три дела, један у одељку *Инкубација*, а два преостала у *Кризи и аџонији*. Уз помоћ ових текстова Басара је изнутра, интроспективним поступком, описао паркинсонизам који, по њему, није само реални медицински него пре свега политички, интелектуални и духовни, а то значи понајвише фантазмички феномен. Колико му је овај поступак важан, сведочи чињеница о бројности оваквих одељака (њих пет), распрострањености по сва три поглавља, као и укупни обим тих текстова (67 страница што представља готово четвртину целог романа). Но, кључни разлог значаја ових одељака садржан је у чињеници да у њима реч преузима главни јунак романа који објашњава средишњи феномен око којег се читава творевина и исплела.

Преостали аутори уметнутих текстова јесу колико стварне личности којима је Басара приписао фиктивне чинове толико и фиктивне личности који као аутори текстова-докумената стичу наглашенији реалистички статус. Такви текстови изразито доминирају у два завршна поглавља. У *Инкубацији*, тако, налазимо наводни текст Фјодора Михајловича Достојевског *Одговор на једну њашквилу* и фиктивне личности Ј. Швенекпфелда *Последњи дани и смрт Јакоба Бемеа* (у даљем току романа испоставиће се да је Швенекпфелд само једна од мистификација самог Паркинсона), а у *Кризи и аџонији* тај списак је знатно шири: од стварних личности читалац ту затиче Павела Александровича Флоренског (*Изјава*), Владимира Набокова (*Како је Достојевски њрокоцкао Русију*), а од фиктивних Мехмета Алија Муратодоглуа (*Казивање о Паркинсону*) и Аџксентија Платоновича Мекдонаљда (*Сећање на Демјана Лаврентјевича*). Кад се томе дода још и *Предговор* приписан фиктивној личности Павела Кузмича Касаткина (*Morbis Parkinsoni*), онда изван уметнутих текстова-докумената остаје свега четрдесетак страница (тј. мање од 13% текста), које нису насловом обележене и које, у односу на стварног аутора, представљају туђе текстове.

Но, ни ови преостали текстови, смишљени да излажу својеврсну хронологију Паркинсоновог живота и његовог јавног деловања, не могу се сматрати текстовима које исписује ауторски приповедач. У Касаткиновом *Предговору* каже се, наиме, да је све што следи дело извесног Ф. Р. Вознесенског који је „саставио једну хрестоматију — мешавину хронологије, биографије и библиографије, у којој је сакупио доступне документе о Демјану Лаврентјевичу — углавном непоуздане — као и фрагменте његових списа из којих пажљив читалац може реконструисати или бар наслутити обресе његове доктрине”.

Прави, дакле, аутор овог списка о Паркинсону је Вознесенски, али о њему читалац у роману не може да сазна бог зна колико. У Касаткиновом *Предговору*, који у том погледу представља најпотпунији извор информација, каже се да је Вознесенски историчар „који има приступ архивама царске Охране, НКВД-а, КГБ-а и Лубјанке” и који је на тим пакленим, фантазмагоричним местима започео истраживања о Паркинсону. Тај рад по архивама довео је до необичних увида о историјским процесима у свету, посебно у Русији, делимично и Турској, па чак и на Балкану. У све то су, на свој начин, уплетени Ф. М. Достојевски, В. И. Лењин и Фани Каплан, Лу Саломе и Ниче, Толстој, Распућин, Соловјов, Берђајев, Набоков, Флоренски и многи други чије судбине су на мистичан начин биле повезане са Паркинсоновом судбином. Из оваквих истраживања Ф. Р. Вознесенског настала је необична фасцикла записа и докумената под насловом *Усјон и њад Паркинсонове болести*, а уз то је и сам Вознесенски подлегао болести коју је изучавао, тако да је лично приступио револуционарној политичкој делатности тајног друштва „Мала Паркинсонова браћа”. Назив ове групе очигледно је пародијски устројен у односу на назив аван-

гардне групе „Велика Серапионова браћа”, чиме се додатно указује на то како ове детаље фиктивне стварности ваља, превасходно, схватити као чињенице уметничке игре а не податке о реалној, емпиријској стварности.

Наравно, у структури Басариног романа намеће се и питање како је после настанка овог драгоценог рукописа он, уопште, угледао светло дана? Басара је и на то питање понудио читаоцу изванредан одговор који се мора перципирати уколико се жели представити цело-вита мрежа мотивационих поступака. У уводном делу романа Касаткин признаје да је он, као припадник тајне полицијске службе, радио на систематском праћењу Ф. Р. Вознесенског, оперативно названог „Ђуран”, те да је на свом послу ухочења не само нашао поменути рукопис-хрестоматију него је одлучио и да га понуди јавности: „Умножавама га и шаљем издавачким кућама у варљивој нади да ће се неко усудити да га објави и у још варљивијој нади да ће се у суморном добу постпаркинсонизма можда наћи неколицина одважних, спремних да се упусте у авантуру светог боловања.”

У назначеној мотивационој схеми појављује се још неколико значајних питања на која је Басара доста успешно одговорио. Једно питање тиче се недоумице како то да Касаткин уопште зна онолико ствари о Вознесенском, тј. како је свој посао ухочења обавио тако поуздано? У том погледу занимљив је наративни детаљ о томе како је полицијски службеник, поред класичних метода праћења и ухочења, користио и могућности модерне технологије, тачније холограмску израду двојничких докумената. Тако, на пример, док Вознесенски испи-сује дневник, „он и не слуги да је свеска направљена од специјалног холограмског папира; и не сања да се све што напише истог тренутка појављује у дневнику-двојнику који се налази у некој од просторија Службе.” Осим тога, Касаткин користи и књиге, писма и разноврсне папире-двојнике тако да успева до детаља да реконструише истраживачке увиде Ф. Р. Вознесенског, а тиме и да потврди како је антиутопијска визија коју су са стрепњом изрицали Јевгеније Замјатин и Џорџ Орвел постала пуна извесност постмодерног света. Оно што је донедавно изгледало као истинска фантастика, сада постаје сасвим реалистичан скуп чињеница савремене технологије.

Да би хрестоматија Ф. Р. Вознесенског о Паркинсону угледала светло дана било је неопходно још нешто, а то је да Касаткин прекрши правило Службе које забрањује објављивање докумената из Архива, а која из себе никада није пуштала „ни слова више од минимума неопходног да се изгради демократски имиџ земље”. Басара је, међутим, уочио тај важан мотивациони детаљ, премда га није у потпуности и недвосмислено решио. Он је, наиме, читаоца оставио да се домишља зашто је Касаткин прекршио правила Службе, а у прилог томе само је понудио речи овог службеника тајне полиције: „Можда ћу касније објаснити како је дошло до тога да се оглушим о стриктна пра-

вила Службе. Да је издам износећи у јавност оно што је требало да спречим. Можда нећу. Ја сам само споредна личност у овој причи.” Касаткиново објашњење се, међутим, до краја романа није поново огласило.

Један други детаљ, пак, аутор није ни једном једином речју дотакао. Недостаје, наиме, објашњење како то докуменат који је изворно осмислио и написао Паркинсон, реконструисао Вознесенски, а у јавност пустио Касаткин, сада у књизи бива објављен под именом Светислава Басаре. О томе у роману нема потпуног објашњења, а то одсуство сведочи да је процес мистификације и израде псеудодокумента у постмодерној књижевности одмакао тако далеко да писци више и не осећају потребу да фиктивне ауторе текстова у својим романима на неки начин повежу са стварним аутором. Другим речима, све што је у роману речено, приспело је од некаквих фиктивних аутора, међу којима има и стварних личности, па и писаца (Достојевски, Набоков и други), па би утолико пре било потребно да се успостави некаква веза свих тих ликова и њихових текстова са стварним аутором, тј. са потписником књиге *Усион и њад Паркинсонове болести*.

Ипак, Басара је неколиким списатељским гестовима указао на могућа објашњења ове неуралгичне мотивационе тачке. У том погледу је веома важна напомена да је Паркинсон, у ствари, аутор „апокрифног говора” *Последњи дани Јакоба Бемеа*, а да „ауторство приписује измишљеној личности” Ј. Швенекпфелда. Тако се, аналогно томе, намеће помисао како је целокупна текстура овог романа само скуп фрагмената лажног ауторства и збирка вишеструко организованих мистификација. У том склопу треба сагледати и однос Паркинсона и Басаре, јер и они сачињавају једну мистификовану интертекстуалну игру, што је нарочито уочљиво у једном текстуалном детаљу. У роману је, наиме, забележено да је Паркинсон дуго писао и повремено, у фрагментима објављивао свој *Tractatus antiheliocentricus*, а у њему један одељак има наслов *Идеологија хелиоцентризма*. Тај одељак је — тврди се у роману — објављен у београдском часопису *Реч* 1993. године (премда је овај часопис почео да излази тек 1994), а појавио се и у књизи *Идеологија хелиоцентризма* (1999) чији је аутор управо Светислав Басара. На тај начин су Паркинсон и Басара нераскидиво повезани, и то као аутори текстова на заједничком пројекту. Треба, стога, констатовати како је Басарин оглед *Идеологија хелиоцентризма* готово у целини уграђен у роман *Усион и њад Паркинсонове болести*, а ти текстови су изложени у три дела, под заједничким насловом *Трактатус антихелиоцентрикус*, а сви су приписани Демјану Паркинсону. На основу тога би се могло помислити како је Паркинсон само гласноговорник Басариних спекулативних визија или, пак, обрнуто, подлегнемо ли искушењу мистификације, могли бисмо закључити како је Басара тек једно од Паркинсонових лажних имена, као што је то Ј. Швенекпфелд. У сваком случају, постоји пуна симбиоза између лика

стварног аутора Светислава Басаре и фиктивног аутора и јунака романа Демјана Лаврентјевича, па би се у том смислу могле наћи и додатне речи оправдања за Басарино присвајање Паркинсоновог дела, као и свега онога што су за познавање тога дела учинили Вознесенски и Касаткин. Сви ови ликови, укључујући и самог аутора, припадају јединственем духовном поретку: они су израз истог менталног стања које се може препознати не само код многих појединаца него и у читавим колективима, народима, државама и историјским догађајима. Захваљујући овако исплетеној мотивационој мрежи Басара је, не објашњавајући односе до краја, успешно изградио наративна упоришта на којима је и могао да утемељи уверљивост свога излагања. Успешност романа *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* добрим делом је заснована на убедљивости наративног концепта и вештини усаглашавања разноврсних приповедних гласова.

### 3

Светислав Басара је, без сумње, најбољи међу оним српским писцима који су лаж и мистификацију испоставили као кључне поетичке чиниоце својих приповедних дела. Овај писац је, одавно већ, дефинисао свој поетички програм као приповедање фантазми и конструисање прозних целина чија се основна интенција исказује не само кроз оспоравање Великих прича на којима почивају читави културолошки, национални, државни и идеолошки пројекти него и кроз мистификацију многих Малих прича на којима се може пројектовати виртуелна стварност која нигде не постоји доли у самој књижевној творевини. Другим речима, Басара је кључни заступник поетике приповедања која не само што се мири са чињеницом да уметност прозе не изриче никакве важне, ко хлеб насушни потребне истине, него се и одлучно опредељује за исказивање неистина и лажи као супстанци од којих приповедно дело треба да буде начињено. У том смислу, приповедни свет је пре свега лажна стварност и чиста мистификација која, не обзирајући се на спољашњу стварност, хоће да успостави сопствени поредак чињеница.

Роман *Усјон и њад Паркинсонове болесџи* сав је начињен од таквих поетичких и идејних чинилаца. Уколико читалац пристане да уђе у свет Басарине приповедне магије, он би морао да се ослободи унутрашњег притиска оних очекивања која у књижевном делу хоће да препознају истинита сведочења о постојећој стварности. Отуда Басара, пре свега, рачуна са читаоцем који ће умети да сагледа како се оперише лажима и мистификацијама, али коме та сазнања неће сметати да у приповедним конструкцијама истински ужива као у облицима неспутаног испољавања вербалних слобода и конструктивне има-



гинације. У том погледу, Басарина уметност приповедања представља сами врх лудистичког солипсизма у српској књижевности.

Лажи и мистификације у роману *Усџон и њад Паркинсонове болести* распростиру се како по темељном конструкту овога дела тако и по многим његовим украсним детаљима. Темељни конструкт романа односи се на питање ко је, у ствари, Паркинсон и каква је болест чије откриће му се приписује? У том погледу роман се оштро сукобљава са изворима научних сазнања, тачније роман излаже поредак догађаја и људи који са научном сликом свет никакве везе нема. Паркинсон у роману није оно што наука о њему зна. Историја медицине зна за британског лекара Џејмса Пакинсона (1755—1824) који је открио неуролошку болест углавном старијих људи зашлих у шесту деценију живота. У Басарином роману, пак, проналазач Паркинсонове болести је Рус Демјан Лаврентјевич Паркинсон, али се он не бави никаквим медицинским истраживањима него духовно-револуционарном делатношћу, писањем идејних расправа (*Tractatus antiheliocentricus*, *Последњи дани и смрт Јакоба Бемеа*, *Паркинсонова болест кроз векове*, *Историја моје болести* и др.) и организовањем тајног друштва „Мала Паркинсонова браћа”. Паркинсон, уз то, често мења место свога боравка, неко време проводи на Тибету, под именом Исмаил-ага Ченги живи у Турској и ради као хотелијер, да би живот, због потпуне исцрпљености, окончао на Колими, 1947. године, под именом Николај Николајевич Кузњецов. Први акутни напад његове „мистериозне болести” збио се 1884. године, а од тада он развија своју списатељску делатност како би свету објаснио важност, чак неопходност и божански смисао болести, тако да у његовом случају, по Касаткиновим речима, „више немамо посла са човеком који има болест, већ са болешћу која је постала човек”. А по речима Басариног Ф. М. Достојевског, Демјан Лаврентјевич, у односу на своје претке који су били лекари, „отишао је корак даље и из еснафа лекара пребегло у еснаф болесника”, па је „у неку руку инкарнација сифилиса, где више немамо посла са човеком који има болест, већ са болешћу која је постала човек”. Разуме се, истоветна формулација у ова два текста, која припадају двама фиктивним ауторима, неће забринути стварног аутора јер у својој поетици приповедања он допушта и много веће пропусте о захтев оригиналности. Уосталом, сличност ова два детаља довољно је мотивисана већ тиме што је прву формулацију начинио један сјајан писац, а другу полицијски службеник, па је јасно само по себи да овај други бива подложен утицају и склон коришћењу речи великог писца.

Осим лажи и мистификација које замагљују чињенице о откривању Паркинсонове болести, Светислав Басара је на исти начин описао и саму болест. У његовој приповедно-лудистичкој визији Паркинсонова болест није никакав неуролошки поремећај још неутврђеног порекла него је врста фантазмичке инфективне болести која се „преноси читањем прича о паркинсонизму”. У романескној визији реч је



о „светој болести” која „није од овога света”, већ је она последица интелектуалне инфекције, „ствар слободног избора” и „најузвишенији облик побожности”, који у болести и патњи налази подстицај за одлучну политичку акцију. Демјан Лаврентјевич је, пак, постао „познат по бизарној теорији, амалгаму мистике, јуродивости и уврнуте филозофије, према којој су стања болести и здравља, заједно са безбројним међустањима, пре свега политички, а не медицински проблем; теорија која, надаље, научава да у суштини постоји само једна болест — живот као такав — а да је мноштво болести у модерној патологији пука последица десакрализације те болести и њен суноврат у индустријализацију”.

Због свега тога је постала очигледна „неопходност светог рата болесних против клерикализације здравих”, па је паркинсонизам у Басарином роману пре свега облик ослобођења медицине од њених духовних и социјалних, политичких и индустријских функција у пост-модерном добу. Басарина романескна визија настала је на идеји деконструкције појма здравља и његове културолошке функције, а писана је у виду фингиране критике медицине и институције лечења као облика друштвене моћи, уз отворену наклоност ка алтернативној медицини и антипсихијатријским тенденцијама, као и фукоовској критици разних типова социјалног дискурса. Идеологија ослабљености је, тако, задобила деконструктивни облик „праведне револуције болесних”, „светог рата болесних против империјализма здравих”, а све то у склопу напора да се оспори сама идеја здравља која улива лажну наду и оптимизам. Стога ће, чак, бити сачињена листа „великана паркинсонизма” која обухвата личности од старозаветних пророка, филозофа, владара, светитеља, па до политичара и писаца: Јов, Давид, Сократ, Платон, Нерон, Октавијан Август, Ориген, свети Августин, Фрањо Асишки, света Тереза, Јакоб Беме, Маркиз де Сад, Наполеон и други. У овлашним историозофским разматрањима, која се најчешће крећу негде између ингениозне лудности и лоше публицистике, Октобарска револуција је схваћена као чин против паркинсонизма, с обзиром на то да „успех револуције изазива светску епидемију најповршнијег оптимизма”, али ће то, у доброј традицији завереничких фабула, изазвати контра-акцију: Паркинсон из најдубље илегалне покреће Фани Каплан да почини атентат на Лењина. Стаљин и Хитлер биће, дакако, огорчени противници и прогонитељи паркинсонизма, па ће Демјан Лаврентјевич завршити на Колими, као жртва тоталитарног поретка који је реактивирао култ здравља и неговао беспоговорну веру у будућност. То се, међутим испоставило као пука игра привида. Јер, по мишљењу Павла Флоренског, једног од романескних јунака који су из стварности преведени у фикцију, „совјетску државу са свим њеним репресивним апаратом крајње је погрешно посматрати као политички систем; она се мора схватити као болест”. У сваком случају, у роману *Усион и њад Паркинсонове болести* влада чи-

таво обиље описа, одређења и дефиниција разних историјских догађаја и личности, али би изузетно опасно, а по природу романа сасвим непримерено било да се ти искази узму у озбиљно разматрање као одговорни и конзистентни облици сазнања историјских феномена. Басарина романескна поетика поиграва се разноврсним системима знања, али сама не изграђује никакав поуздан облик сазнања стварности нити било ком облику даје првенство. Основни сазнајни модел његове поетике садржан је у поступку указивања на стварност као конструкцију и игру у којој се стварност слободно може мењати онако како се мењају ставови самог спознајног субјекта. Отуда ће у Басариној прози свака расправа о системима знања почињати и завршавати се на исти начин, тиме што ће се указивати на заблуде и лажи наместо којих ће уследити још очигледније, бесмисленије заблуде и лажи.

Осим разматраних темељних конструката романескне творевине, у њој налазимо и мноштво исказа који превасходно функционишу као специфичан облик провокације, па би било крајње погрешно читати их као скуп сазнајно усмерених тврдњи. Уколико би се таква грешка починила, нужно би се морала створити полемичка ситуација у којој би истинољубиви читалац допао у искушење да доказује како писац не говори истину, тачније како свој приповедни свет гради на неистинитим и лажним исказима. Таквих исказа у роману има веома много, а њихова функција углавном се своди на разбијање реалистичке веродостојности, оспоравање распрострањених уверења и ширења свеопштег духа сумње и неверице у свеколику постојећу стварност и све облике њеног тумачења. При том се остварује неодољиви хуморни ефекат, дух лакоће и „откачености” тако карактеристичан за епоху која се уморила од истине и која тражи разноврсне облике њеног изневеравања.

Ко се усталом неће осмехнути над очигледним неистинама попут тврдње да је Демјан Лаврентјевич Паркинсон проналазач аутостомирања, да је у акутном нападу болести његова температура износила једанпут 85, а други пут чак 180 степени Целзијуса, да је јунак романа 1904. године први извео операцију на отвореном срцу, да средњи век не познаје епидемије куге и слично? Ко се неће забавити комичном тврдњом да „поремећаји перцепције не постоје”, да је „99,5% болести најобичнија измишљотина лекара и апотекара”, да по речима Паркинсона „постоји само једна болест — болест живота — коју сам практичности ради назвао Паркинсоновом. Све остале болести, а нема их више од четири, само су симптоми Паркинсонове болести”? И ко се неће насмејати на забавне нонсенсе да „основни узрок кашњења и удеса, возова на пример, јесте ред вожње”, да „руске болести нису исто што и европске”, те да „у Русији постоје само душевне болести”, да Паркинсонова баш болесна половина тела „светли благом неземаљском светлошћу”? Многобројни детаљи ове врсте сведоче о

специфичном, постмодернистичком хумору, који баштини позитивна надреалистичка искуства, а у Басариној романескној поезици представља чиниоце од кључне важности.

У роману *Усјон и њад Паркинсонове болести* могу се наћи и многи други типови огрешења о истинитост и веродостојност исказа. Неки од таквих исказа имају превасходно негативно дејство унутар романескне целине, с обзиром на то да нису пропраћени никаквом додатном функцијом. Тако, на пример, кад се у тексту *Одговор на једну њашквилу* приписаном Достојевском тврди како је разлика између два календара, јулијанског и грегоријанског, у 19. веку износила тринаест дана (а није него дванаест), или кад Вознесенски у својим пропратним коментарима тврди да се краљ Петар I Карађорђевић школовао у Русији (а није него у Швајцарској) и да се тада лично упознао са Демјаном Паркинсоном, онда се мора закључити да је реч о очигледним пропустима и непознавању чињеница. Понекад су, пак, очигледни хронолошки несклади и анахронизми, попут тврдње да је Достојевски писао о Демјану Паркинсону и његовом раду, упркос чињеници да је велики писац умро 1881, а Паркинсон први акутни напад доживео тек 1884. године. Сви ови, и слични, примери не представљају само знак лакоће са којом аутор прелази преко многих проблема усаглашавања детаља унутар основне наративне структуре него представљају и специфично упозорење које казује нешто веома важно о темељној природи Басариног приповедног текста.

Очигледно је, наиме, да је Светислав Басара изградио такву поезику у којој је могућа апсорпција најразноврснијих типова исказа, од најзвизишенијих метафизичких поставки до највећих неистина и нон-сенса какве испреном и лакоисленом брбљивцу могу пасти на памет. У том контексту читалац се може присетити како функционише виц као једноставни облик и како он својим унутарњим механизмима отклања захтеве за реалистичком уверљивошћу. Има, тако, један виц у коме Лала приповеда како је ишао у Африку, на сафари, како се нашао у савани, упекло сунце, нигде ни једног јединог дрвета, нигде хлада, а кад се наједном из некаквог жбуна појави лав, Лала се преплаши, па брже-боље побеже на дрво; на питање фиктивног слушаоца откуд сад дрво кад је рекао да га нигде није било, Лала у заносу своје приповедне конструкције одговара: „Ма шта ти мени име — нема?! Лав је то!!!”

Басарино приповедање негује несумњиви занос овакве врсте: приповедне чињенице су увек мање важне од онога што се непосредно хоће рећи, посебно мање важне од јаке и духовите тезе која се жели истаћи. Под притиском игривог, инфантилног духа, а нарочито пред изазовима поигравања на метафизичке теме, ништа лакше него жртвовати вероватноћу и уверљивост казивања, те сваки миметички приступ прогласити погрешком, привидом и пуком мистификацијом. Дух стрица, цртаног филма, видео игрица у Басариној прози у потпу-

ности је надвладао озбиљност и сазнајне претензије традиционалне књижевности.

То је, рекло би се, и основни разлог што аутор и не показује никакву бригу око усаглашавања исказа са захтевима ма како схваћене веродостојности: увек, наиме, може да се истакне нека досетка која ће наметнути неопходност да се исказ не узме онолико озбиљно колико би традиционални читалац то спонтано пожелело. Захваљујући таквој поставци Басара је успевао да извуче максимални ефекат из система неистинитих и лажних исказа којима обилују његови романи. Досетка је, наиме, тај механизам који омогућује да се обједине највеће противуречности, као и да се у потпуности елиминише питање истинитости или неистинитости исказа. У досетци је, наиме, све вероватно и прихватљиво уколико даје прави хуморни ефекат који се прижељкује; истинитост или лажност исказа у том контексту нема више никакву диференцијалну важност.

То, међутим, не значи да је Басарин романескни свет у потпуности раскинуо везе са стварношћу. Његово поигравање разним системима знања повремено укључује ефекте које бисмо могли назвати блесковима алузивних истина: веома често се, наиме, кроз поигравање укажу некакви важни облици згуснутог сазнања које не садржи право референтно значење него тек могуће алузије на некакав сегмент стварности. У том смислу могло би се рећи да су кључне поетичке референце, везане за историју Русије, Совјетског Савеза и Турске, настале као специфична имагинативна елаборација метафоричких алузија које су често коришћене у политичком животу, а нарочито у политичко-пропагандној публицистици. Не тако давно Турска је називана „болесник на Босфору”, а Русија и касније Совјетски Савез „болесник на Истоку”, „див на стакленим ногама” и сл. Здравствена терминологија и адекватна сликовитост израза ушла је не само у политичку, него и историографску и социолошку фразеологију, па се често говори о „здравим и болесним друштвима”, о „слабљењу” неке друштвене или политичке заједнице и сл.

Светислав Басара је, вешто и луцидно, као полазну основу искористио здравствене метафоре, па је, приступивши њиховој „реализацији”, изградио широку и разгранату приповедну структуру у којој је до крајњих граница испољен монтипајтоновски дух српског романа. Такав дух, дакако, могао је настати само усред информативног обиља у коме се, попут многих других, нашла и српска култура у постмодерном добу. У таквом обиљу дошло је, ето, до потпуне конвенционализације лажи и мистификација, оне су успостављене као норма у човековој комуникационој и естетској пракси како то никада до сада у историји књижевности није учињено.

Један од кључних аргумената који је Платон користио у свом обрачуна са песништвом била је чињеница да песници, а он је непосредно помињао Хомера као највећег међу њима, пишу о многим

стварима, али ниједну од њих не познају као истински зналци. Од те спознајне мане, као онтолошке особености песништва, Басара је, заједно са многим писцима постмодернистичке оријентације, направио истинску врлину. Тиме је он, унутар исте, постмодернистичке поетике изградио специфичну алтернативу опредељењу које је својевремено исказао Данило Киш рекавши да се „не усуђује да измишља”. Басара се не само усуђује да измишља него сматра да лажи и мистификације треба да сачињавају основну супстанцу књижевног дела. Тако су се учитељ и ученик, ма колико блиски били, нашли на супротним позицијама унутар историјскопоетичких процеса који одликују српску постмодерну књижевност. На тим разликама и супротностима (које је Басара експлицитно наглашавао у свом роману *Светла маса*), несумњиво, почива снажни динамички потенцијал српске уметности приповедања, а посебно романа последњих деценија. На тој линији сучељавања Киша и Басаре можемо, чак, разликовати два структурно различита типа постмодерне поетике. Светислав Басара је, несумњиво, челна стваралачка појава оног приповедног умећа које виртуелну стварност гради на лажима и мистификацијама без граница. Такав занос казивања и конструисања приповедног света, дакако, није у стању да се озбиљно запита није ли ђаво, ипак, однео шалу? Однео — не однео, тек: роман је то!!!

Иван НЕГРИШОРАЦ

## БРЕВИЈАР СТРАХОВА

Ана Ристовић, *Око нуле*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2006

Прошла је већ читава деценија од појављивања књиге *Речи и сенке* у којој је Тихомир Брајовић пионирски покушао да из хетерогене, још непревреле поезије „краја вијека” издвоји неколико заједничких стилско-поетичких силница карактеристичних за оно што је у том тренутку назвао *транссимболистичком* струјом савременог српског pjesništva, а што ће, уз нешто проширенији списак имена, у критици заживјети под обухватнијим термином pjesничке генерације *деведесетих*. Нема сумње да је од тада морало доћи до извјесних гигања и дискретне еволуције преовлађујућих поетичких парадигми, попут, рецимо, све примјетније тенденције поједностављења писма код појединих аутора, односно испитивања могућности херметичног, рефлексивно-реторичког идиома код других. Интересантно је, у том смислу, запажање Гојка Божовића, изнесено недавно поводом прегледа прошлогодишње pjesничке продукције, да, услјед губитка социјалне функ-

ције коју је некоћ посједовала и недовољне критичке рецепције, у нашој савременој поезији долази до извјесне структурне промјене — она постаје све солипсистичнија. „Можемо запазити”, истиче он, „једну врсту херметичне интимизације песничког језика ... У њиховим метафорама проговарају интимни, сасвим интимни увиди и фасцинације, тешко докучиви ако не знамо те песнике и њихову свакодневицу.” Неки од наведених симптома могу се детектовати и у текстовима књиге *Око нуле*, пете по реду самосталне збирке Ане Ристовић (1972), пјесникиње која се својим досадашњим опусом уклапа у координате наведене генерације.

Читаоци који су већ имали прилике да се сусретну са њеном поезијом, уочиће да је са зрењем пјесничког рукописа у овој књизи дошло до својеврсног поетичког преокрета, који се могао наслутити у претходној, прилично запаженој збирци *Животи на разгледници* („Плато”, 2003). Наиме, постепеним изједначавањем количине личног, проживљеног искуства са оним наученим, Ана Ристовић се из књиге у књигу ослобађала експлицитнијих литерарних и културно-цивилизацијских референци и алузија, које су често знале да послуже као инспиративно полазиште око којег би се тематизовала (али каткад и семантички исцрпљивала) њена пјесма. Другим ријечима, пребољевши акутни „александријски синдром”, пјесникиња је успјела да уз помоћ „меке ироније и прејакe, непроцеђене емоције” испише овај вибрантни, поособљени бревијар страхова.

Иначе, свака од четрдесетак пјесама ове пажљиво оркестриране књиге у свом поднаслову свједочи о некој фобији лирских јунака и јунакиња (*сјрах од природе, сјрах од 33-е, сјрах од израчника, њрољећа, деменције, жене, мушкарца, близине, рушине, ужасица, сјрах од себе, од свој рукописа, од зубишка сјрахова, зубишка дистанце...*). Примјећено је да страх, много болније и потпуније од сна, лудила или пијанства, раствара стварност, а да се стварност, након што тренутак страха мине, обрушава на човјека много теже од болести, одрона или смрти. Управо се у том зачудном колебању између зебње и одушка, стварности и илузије, оностраног и ононостраног, очитује интригантна драматичност поезије Ане Ристовић. А пожељној читалачкој тензији доприноси и изузетно промишљена композиција збирке, организоване у три циклуса („-1”, „0” и „+1”), гдје се наративне, у мотивском смислу, коресподентне пјесме надовезују једна на другу, свједочећи у исти мах, кроз суптилну градацију, о комплексном процесу емотивно-когнитивне самоспознаје (умноженог) субјекта књиге *Око нуле*.

Пјесникиња тај вијугави поход отпочиње проблематизацијом свеколике *јосредованости* у перцепцији и општењу са свијетом, али и свакодневној међуљудској комуникацији, полазећи од архетипске ситуације отуђености јединке у крајње технологизованом друштву, коју је, својевремено, у често цитираној поенти пјесме *Музеј живих фигу-*

ра, готово програмски ефектно сажео Војислав Карановић написавши да „У најмање пет велова смо умотани. / Ми једни друге само разгледамо.” Вјероватно најбољи примјер погубности тих вишеслојних опни сатканих од инхибиција, лажног морала, испразне конвенционалности, отприрођености, самодовољности и свега онога што проузрокује лалићевске „сметње на везама”, пружа пјесма *Без центрифуге (сћрах од чистог веша)*, у којој „У ситне сате, на нечијем рођендану, // брачни пар листа књигу фотографија под // називом 'EROTICA' — од античких кипова / до данас ... као да листа / рекламни проспект са веш машинама / ... У тишини, као самртној, погледи им се не сусрећу / у тишини, као самртној, дланови им се не додирују...” Тек када се упореде, рецимо, са чувеним Дантеовим љубавницима којима је „књига била сводник”, подстакнувши их на страствени љубавни чин, видимо колико је трагична отупљеност данашњих „живих фигура”, тих первертованих Паола и Франческе у визији Ане Ристовић, у којима не само племенити ерос умјетности, већ ни експлицитан визуелни надражај, не побуђује жељу да се приближе једно другом.

Можда се управо због критичког односа спрам силних комуникацијских тешкоћа које карактеришу нашу савременост, пјесникаиња одлучила да барем у властитим стиховима покуша снизити степен *по-средованости* и артифицијалности, усредсређујући се на различите видове свакодневице и исказујући их наративизованом језичком фразом, хотимично растерећеном од исувише метафоризованих, непрозирних значења. И мада је та опсесивна тежња модерног пјесништва да клишеитизовани, овјештали поетски језик и сликовност превазилази враћањем изворности обичног говора прилично ризичан подухват, Ани Ристовић углавном успјева да своје лирско казивање уобличи тако да ће пажљивији читалац испод површине текста заснованог на предметности и репрезентативности редовно наилазити на неколика „дупла дна”.

Овај поступак утемељен на опонирању чувеном симболистичком принципу: *Не сћвар, већ — флуид!*, који се сада окреће наглавце, упечатљиво је реализован, рецимо, у пјесми *Линија срца: сама остврца (сћрах од штога да ћеш рећи: то није љубав)*, у којој се лирска јунакиња обраћа свом партнеру, одсутном саговорнику који и сам припада датом пјесничком свијету, препричавајући му детаљно како је провела дан. Поетска учинковитост ове наизглед тривијалне сентименталне исповјести зависи од способности читаоца да се идентификује како са претпостављеним примаоцем тог љубавног дискурса, пристајући да му се преко очију на тренутак превуче она мрена субјективне, повишене заинтересованости која дивинизује сваку ситницу личне историје особе до које нам је стало, тако и са лирском јунакињом чији поглед, у замасима, онеобичава свакодневне призоре („...и од сваке мрљице на окну / чинило ми се да је минијатурна риба у чијој крљушти се, / када мало боље погледаш, преламају дугине боје. / Било је тако



чудно што одједном могу да видим // те тако сићушне рибе, на прозору, макар их створило / само моје око. Али, знам, није само моје!“). Уколико би се, пак, остварила њена бојазан да „то није љубав“, цијела пјесничка конструкција урушила би се као кула од карата у беживотне остатке нечега што је, у суштини, требало да дочара *о чему говоримо кад говоримо о љубави*.

Постоји у збирци *Око нуле* и читав низ пјесама које се сасвим згодно могу ишчитавати у кључу тзв. „женског писма“ (*Колико је саши*, *Огледало изненада*, *Сиваши са медведима*, *Женска страна* итд.), но једна од врлина ове књиге лежи у чињеници да феминистички ангажман којим је мјестимично прожета (ако се то уопште може назвати ангажманом) није нападан, исконструисан, програмски, већ прије дискретан и интиман, наслућен и проживљен, исписан како каже пјесникиња из једне „приватне историје која никада неће имати тумаче“. И управо тај слој *дозиране* приватности, присутности личног у стиховима Ане Ристовић, као што Божовић добро примјеђује поводом рецентне српске поезије, представља битно функционално обиљежје њеног новог рукописа.

Претпостављам, стога, да је легитимно запитати се колико је на стваралаштво Ристовићеве имала утицаја поезија њеног оца, једног од наших најзначајнијих пјесника друге половине прошлог стољећа, Александра Ристовића. Рекло би се да збирка *Око нуле*, стрпљивије читаоце, може да награди једним запретеним одговором. Ауторка, наиме, све виртуозније барата оном неусиљеном и тешко досегљивом *поетском једноставношћу* за коју је, како је писао Александар Ристовић, неопходно посједовати „неуобичајено оштроумље да свилу назовеш свилом, жену женом“. Или како то другим ријечима истиче сама пјесникиња: „Кажеш ли: дуга ноћ, не мисли на гробље књига / кажеш ли: срце, мисли на срце. Не на срце оловке.“ — *Савешти више не баш младом пјеснику (сћрах од губићка дисћанце)*. Интертекстуална, али и дубоко емотивна веза са оцем и његовим стваралаштвом најупечатљивије је остварена у неколико антологијских пјесама којима се затвара збирка, прије свега у *Гледајући у дрвеће (сћрах од тога да нећеш чући)*, *Без облака (сћрах од губићка сћрахова)* и *Чистиња (сћрах од тићраја крила)*. И као што се у Ристовићеве стихове некоћ и заувјек уселила кћер (*Дрвеће и свећлост унаоколо*, *Крићика поезије*, *Молићва* итд.), тако се сада у пјесмама Ане Ристовић, кроз зачудни портал између оностраног и оностраног свијета — текст, покушава остварити комуникација са умрлим оцем.

Дало би се овдје можда размишљати о формалним сродностима двају опуса (дуг, наратизован стих и неримовани катрен) или, рецимо, о пантеистичкој визији смрти и загробног живота, повезаној са комплексном симболиком свјетлости и звука, дрвећа и *хладне тправе*, али чини ми се да нарочито у завршним пјесмама збирке *Око нуле* одјекује један изузетно важан, премда пригушен акорд, који су-



штински прожима оба ова писма. У питању је дискретни омаж Владиславу Петковићу Дису, али не само ономе мистичном осјећању себе „у погледу трава / И ноћи, и вода”, него то затомљено *дисовско наслијеђе* провејава дуж читаве књиге, као слутња теистичке објаве кроз боју, односно њено одсуство, или ревитализација топоса очију и погледа на примјер. Међутим, оно је најизразитије у случају неке врсте *нирванистичке* помирености у оностраној, рајској визији („Лебдиш, а не чиниш // ни најмањи покрет. Сви које си волео и које волиш су ту, // коначно крај тебе, али, и ако их додирнеш, равнодушни // су на твој додир, јер одједном, тако свеједно је да ли // си их додирнуо ти или Бог. Лебде, у заједничкој празнини, // која је, кажу, коначна пуноћа.” — *Без облака*), која се можда може разумјети као сигнал захтјевног освајања непосредности и наговјештаја да је макар у поезији, ако не и у реалном животу, ипак могуће надвладати страхове, а изнад свега ултимативну људску фобију пред ништавилком.

Ален БЕШИЋ

## ПРИЧЕ О КЊИЗИ И КЊИЖЕВНОСТИ ИЛИ ПОЕТИКА МИСТИФИКАЦИЈЕ

Рајко Лукач, *Самрџни загрљај*, „Филип Вишњић”, Београд 2006

Постоје књиге савременика, које, истина, све теже препознајемо, али које нас обрадују оним сазнањем да читамо нешто што означава праву књижевност, у пуном смислу, са модерном свешћу у односу на књижевно наслеђе, али истовремено и високог артизма у третирању савремености, речју, књиге о којима вреди писати. Таква мисао не престано ми се наметала читајући нову збирку приповедака Рајка Лукача *Самрџни загрљај*.

Рајко Лукач је своју збирку приповедака организовао у две целине: у првом делу су приче дате у поступку првокласне књижевне мистификације, док у другом делу, ништа мање занимљиви, преовладавају различити (пост)модерни наративни поступци. Но, у целини, тематски, све приповетке Рајка Лукача карактерише заједничка тема, односно преокупација, а то су Књига и Књижевност, у онтолошком смислу, те различито уметничко преиспитивање односа на релацији писац/писање-текст и текст/читалац.

За многе књижевне сладokusце први део књиге, *Оригинали и џрејиси*, биће нарочито интересантан, па и интригантан. Мистификацијом као темељним одређењем у овим причама (развијаном и у најновијем роману *Хроничар*), писац се окушава кроз одабир поједи-

них књижевно-историјских сегмената наше ближе и даље књижевне прошлости, обрађујући у различитим прозним поступцима (епистоларна проза, документ, дијалог) карактеристичне, уметнички провокативне тренутке и књижевне судбине писаца, овде у функцији литерарних јунака. У наглашено иронијском отклону (већ и самим насловима проза), тако се на ударном месту у збирци нашао обимна приповест о последњим данима (часовима) Мирослава Крлеже (*Фајронџ на Гвозду*), да би ову прозу сменило отискивање у дубљу прошлост српске књижевности — „фелтонистику” Симе Милутиновића Сарајлије (*На пољу читецу, шћивоаоцу и шћиоцу*). Прича *Аудијенција* у наративном поступку обрађује петрињски сегмент из живота Вука Караџића, док у прози под сатиричним насловом *Свечана аудијенција у Матици српској* у форми полемичког предавања Лазе Костића обрађена је његова чувена критика поезије Ј. Јовановића Змаја. Најзад, у епистоларној форми, дати су последњи месеци живота Петра Кочића, у београдској болници/лудници. Овај део књиге довршава се прворазредном кишовском мистификацијом, где је јунак сам Киш, поступком који је симболично овај писац и увео у српску књижевност (у прози под насловом *Ненаписана прича*), док циклус прича заокружује литерарна козерија такође везана за савремену књижевност, под насловом *Срећан Божић*.

Нема сумње да ће се бројни тумачи у догледно време чешће заустављати и враћати на наведене Лукачеве прозне мистификације. У тексту у којем је аутор „прогнан”, односно потпуно избрисан, и прози као максималној језичкој и стилској саображености духу епохе у којој дотични јунаци живе и стварају, кроз различите приповедне поступке и одабране књижевне судбине, повремено присуствујемо, нарочито у језичком смислу, правим литерарним бравурама. Ауторска интервенција присутна је, међутим, увек на крају сваке прозе, у виду „документарног прилошка” (графички другачији означеног), који је уоквирује као својеврсни отклон уместо ауторског коментара. Најчешће у форми научног дискурса (са навођењем мноштва књижевно-историјских чињеница), овим коментарима се дограђује основни текст (најчешће објашњава његово „порекло”), односно даје му се нова димензија у времену и простору, но увек са одређеном релативизацијом, чиме свака од проза остаје у сфери мистичне игре између „јаве и сна”.

Тако, у првој причи о Крлежи (*Фајронџ на Гвозду*), кроз основу текста — дијалог, чиме се, нема сумње, асоцијативно ослањамо у читалачком искуству на стварно Крлежино мемоарско завештање — разговоре са Енесом Ченгићем (улогу Енеса Ченгића, у првом лицу једине овде је преузео сам писац), додатно усложњеног појавом београдског новинара са књигом и поздравима Марка Ристића (у чему је, по свему судећи, писцу као лик послужио главни јунак из његовог романа *Хроничар* — Богдан Дечермић), присуствујемо већ помало за-

борављеним интелектуалним бравурама послератне књижевне елите, када је књижевни живот по рангу био важан колико и политика. Крлежа као књижевна инспирација, тако се још једном обрео у српској књижевности. Кроз карактеристичан исказ, његову дугу, чувену реченицу, цинично-енциклопедијски сложену и вишедимензионалну, дат је Крлежа као књижевни лик у опозитној ситуацији — у бизарним и специфичним околностима (болест пред смрт), коју превазилази филозофском самоиронијом, али и истим таквим односом не само према свом непосредном окружењу, већ и према књижевности и књижевним савременицима у целини, све до политике, која у овом случају, на граници са пикантеријом, и изазива раније његов животни крај. Отклон је у овом случају накнадно „уоквирен” пријатељским писмом писцу друга са студија из Задра, који шаље пријатељу тражени текст, „скинут са магнетофонске траке”.

И у осталим приповестима, Рајко Лукач показује завидно приповедачко умеће. Проза о Сими Милутиновићу Сарајлији је најзанимљивија са становишта језика, дата кроз „цртице” лирски насловљене (*Иверје*, *Сјругоштина*, *Пилевина* и *Црвошочина*) заправо песников аутобиографски, симболично-филозофски пресек живота, док је мистификацијски отклон начињен „редакцијском белешком” на крају текста („фелтона”), у којој се наводи да је текст „прештампан” из *Полицијског гласника* који је на 50-годишњицу смрти песника, са напоменом редакције да се ослањају на тај текст, немајући „увид у оригинал”. Посебно је занимљива проза о Вуку Караџићу (*Аудијенција*) и не само зато што је о Вуку у науци и у књижевности толико написано. Писац је одабрао један мало познат и мало обрађиван сегмент — Вуков једногодишњи боравак у Војној Крајини у Петрињи, са два успутна задржавања у Јасеновцу, а у жеку Првог српског устанка. Цела радња се, међутим, одвија накнадно, смештена у Беч, у доба Вукових позних година, као већ признатог борца за језик и народну књижевност. У живописној наративи вуковског језика и у маниру српске мемоаристике 19. века, сећање на Вука дато је као лични доживљај младог доктора филологије Фрање Петрачића (ово такође сазнајемо, у виду документарног прилога на крају, са „објашњењем” да је сећање Ф. П. у Архиву Академије, пронашао др Милош Ђурић, наш познати хелениста). Цела је приповест заправо „сећање” младог доктора филологије на два сусрета са Вуком, настала иначе баналним поводом (помоћ једној жени из Крајине при аудијенцији код цара). Концентрисана око једне једине реченице и израза који је Вук чуо на путу за Петрињу и по чему, у властитом исказу саговорнику, памти цео свој тамношњи боравак. Тако је из искошеног, али тим више упечатљивог угла обасјана Вукова личност, дата већим делом ове прозе кроз његов „лични исказ”. Податак да је његов млади саговорник Ф. Петрачић родом из Јасеновца, додатно литерарно опредељује ову причу, јер ће се Јасеновац као топос појавити на два места и у причама другог дела

збирке. Свакако да се интригантном и литерарно атрактивном причом са иронијски интонираним насловом (*Свечана ауђојсија у Мајици српској*), може окарактерисати и проза о Лази Костићу и његовом „предавању” о Змајевој поезији. Тако и песник Лаза Костић полако постаје један од привлачнијих литерарних јунака у нашој новијој прози. Налазећи у полемичком тону есеја Лазе Костића природан оквир и форму за обраду ове теме, Рајко Лукач се још једном показује као мајстор мистификације, а у оживљавању сегмената једног важног времена наше књижевне прошлости, са сасвим савременим рефлексима и на наше данашње књижевне прилике (и овде је текстуални отклон дат у виду „пропратног писма” уз „пронађени стенограм”). Епистоларна форма у прози о Петру Кочићу, као да је на трен оживела, врло упечатљиво, последње дане великог књижевника у београдској лудници. Писма упућена „на руке јеромонаха Илије Кочића игумана манастира Моштанице” изузетно потресно сликају атмосферу окупираног Београда, прилике и ликове пацијената у болници, а руком писца осликани су и последњи литерарни покушаји болесног Кочића. Причу о његовој судбини довршава писмо пријатеља из болнице, са дописивањем последњих пишевих дана. Све је уоквирено неутралним ауторским коментаром — пропратном белешком којом се објашњава даљи историјат ових писама, саобразан драматичној историји тла на којем су била похрањена (манастир Моштаница у Босанској Крајини). И овде је о њиховој „сачуваности” одлучивао „пуки случај”, са додатком — да Кочићеве рукописне скице које се спомињу, „нису пронађене”.

Доказ да је заокупљеност књигом и књижевношћу подједнако интригантна у свим историјским временима пружа и претпоследња проза ове целине *Ненаписана прича*, изникла из језгра стварног литерарног податка — посете Данила Киша Приједору, 1986. године (поводом примања награде „Скендер Куленовић”). У овом сегменту, који такође накнадно сазнајемо из документарног прилога на крају приповести, ишчитавамо генезу и мотивацију настанка ове прозе. Наиме, она је у целини исписана доследно, као Кишова „ненаписана прича” у личном исказу и на два наративна плана: о проналаску оригиналних Буњинових рукописа у једној париској антикварници и Паризу и уметничким круговима у којима се кретао Иван Буњин након Првог светског рата, чији врхунац представљају сусрети и дружења са Сретеном Стојановићем (вајаром, родом из Приједора, као тачке накнадног „препознавања” његовог имена у постскриптуалној белешци). Можда највећи степен артизма Рајко Лукач показује управо у овој прози, остваривши је на самом примеру „мајстора” мистификације код нас и његовог живота као књижевне грађе.

Најзад, занимљива је и као „књижевна козерија” последња прича овог циклуса. Тема би се могла назвати — сусрет читалаца са писцем, у сасвим нашем времену, само на другом крају света (*Аустрали-*

ja). У постављеном оквиру (амбијент у којем писац ствара, детаљи који га окружују и говоре о њему и његовој „стваралачкој радионици”, атмосфера карактеристичне посете читаоца омиљеном писцу) израња прича о нашем земљаку, писцу, жртви родног тла и његове историје, који је срећу нашао међу Аборицинима у далекој Аустралији. Цела прича добија додатну димензију, анегдотског карактера, на самом крају — у изванредно поентираном лексичком неспоразуму — пишчево право име Сретен Божић, мајка наратора је изменила у православни поздрав — Сретан Божић, који је понео и наслов приче.

И када бисмо помислили да је наведеним насловима исцрпљен основни уметнички доживљај ове приповедне збирке, и да је то највише што ова књига доноси, сусрет са њеним другим делом, такође под симболичним и иронијским насловом *Палимпсести и шравесџије*, сем нове приповедне димензије представља ново читалачко изненађење и поглед на збирку у целини. У седам наредних приповести (*Младић са књигом*, *Својанка мајка Кнежойолка*, *Хроника најављеног шицања*, *Сајушници*, *Залудна мистерија*, *Чудо у Риму* и *Загрљај*), основни заједнички подтекст је такође варирање теме о књизи и књижевности, односу живота и текста, животне грађе и њене уметничке транспозиције, утицају књиге на живот, али сада у потпуности пренетих на план савремености и различитим наративним експериментима. Ако је прва прича *Младић са књигом* почетно опробавање у обради мотива „литературе као завођења”, у којој младић упркос окружењу и стварности живота који се око њега догађа, са књигом у руци и симболичним заустављањем у библиотеци, ни тада не прекида читање започете књиге, нити примећује живот око себе, онда обимну прозу под скромним насловом *Сајушници* (више би јој пристајао наслов *У купеу*), можемо прогласити не само најупечатљивијом у збирци уопште, већ и једном од најзанимљивијих проза које су се појавиле у савременој српској књижевности у последње време. У купеу воза као оквиру радње, где се као јунаци појављују уредник који са шифовима жури у штампарију и његови случајни сапутници, у резovima праве филмске технике долази до неочекиваног сучељавања на релацији живот-текст, и слично претходној прози, само у много развијенијем виду, представљено је дејство текста на читаоца у двоструком виду — читаоца изненада пронађеног у самој причи, али и стварног читања и читаоца ове прозе. Кроз сјајно комбиновање сегмената реалија у возу — дијалози који се чују са ходника, чак одломци дијалога путујућег позоришта које држи пробу, са разговорима сапутника у купеу, монтажирањем графички оригиналног текста шифа, са свим исправкама, у основни текст прозе — који полако поприма најдубљи семантички план читавог приповедања (са правом интригом и крими-еротским заплетом у мемоарском штиву из НОБ-а!) — заинтересовани случајни сапутник-читалац који завиривши у текст постаје његов духовни заточеник. Он тако представља прототип дејства књижевног текста на чи-

таоца, у идеалном (утопијском) обрасцу овако сагледаног односа читалац-књижевни текст (какав би морао увек да постоји на тој релацији). Доласком воза на станицу прекида се овај узбудљиви омнибус — уредник напушта купе, а путник са жаљењем остаје ускраћен за уметнички довршен доживљај, не прочитавши до краја расплет крими-еротске приче на шифу. За крај (са шифа) ускраћени су и стварни читаоци ове приче, чиме је, остваривши релативизацију приповедања „без завршетка”, Рајко Лукач показао изванредан распон могућности сагледавања приче и причања, али и свог истински мајсторског литерарног умећа.

Ништа мање интересантна по новини увођења грађе као основе литерарног текста није ни проза *Чудо у Риму*. Састављена од исечака из новина (у оригиналној графичкој форми), и текстова из времена седамдесетих година социјалистичке Југославије, са сасвим оновременом темом (о новинској акцији повратка вида слепој девојци из Босне на једној клиници у Риму), комбинацијом и техником новинске грађе колажира се и изниче основни мотив приче — превара огромних размера, настала на хуманитарној основи, као удурма више различитих интереса и спрега друштвених група и појединаца (доврхуњена енормним богаћењем и сексуалним искориштавањем „заштитника” слепе девојке). Овај прозни експеримент је изврстан пример, како и најбизарнија тема, чак „графички непрерађена”, у форми сирове грађе, добром комбинацијом функционалних мотива, а без класичне уметничке интервенције, пружа изванредну причу у тешко докучиваној граници, где је у питању стваран текст, а где књижевна мистификација.

Најзад, теми Јасеновца, неоправдано запостављеној и у обрнутој сразмери у српској књижевности према свом историјском, трагичном постојању, не случајно, Рајко Лукач посвећује две одличне прозе. Прва, *Стојанка мајка Кнежжойолка*, са аромом времена социјалистичке Југославије у зениту свог постојања — што представља и опште време проза другог дела књиге — приказује искошену слику врло актуелне теме у првим деценијама након завршетка Другог светског рата — трагање преживелих Козарчана (и осталих са ратом опустошених подручја) за својом децом, и обрнуто, ратне сирочади за својим пореклом и породицама. Наиме, у формално-иронијском оквиру (некада често задаваних тема писменог задатка из српског језика), низом одабраних, литерарно носивих сегмената, писац описује стваран доживљај из свог непосредног окружења: тренутак ретког, срећног проналажења мајке и сина, али и потпуну немогућност његовог уклапања у нови живот који је мајка након рата започела, тако да је резултат поразан и исти као на почетку — он се враћа у своје „безимено порекло” (друштвене, социјалне установе које су га и до тада одгајала), јер пред крутим патријархално-материјалним нормама нема могућности интегрисања у своју крвну породицу. Парадоксалан епилог, сличан епилогу и у Нушићевој драми *Покојник*, тако открива сву вишедимензио-

налност људског живота и у сасвим изузетним људским околностима, које из (очекиване) патетичности, ову тему преокреће у своју иронијску супротност. Друга прича, опомињућа и снажна у сваком погледу, под насловом *Залудна мистерија*, има, могло би се рећи, за главног јунака споменик у Јасеновцу, односно идејне процесе који су пратили његову изградњу, као понајвише идеолошко-политички чин, са основним подтекстом барем неутрализације, ако не и сасвим успешног поништавања злочина. Наиме, уводну, пролошку слику, више него речиту, о оригиналном стању концентрационог логора Јасеновац, након „ослобађања” од усташа (заправо њиховог општег повлачења након пада Трећег Рајха и слома НДХ), смењује, уз максималан отклон, збирка докумената, тј. писама, која од различитих адресата и у различитим годинама настанка, обједињавају различита виђења спомен-обележја логора Јасеновац, које треба саградити након рата. Све су то идеје познате из оновремене јавности, које (као и цело историјско питање око Јасеновца) иду од минимализације догађаја (као места масовног злочина и геноцида) и жеље да се његов сваки траг затре, до достојног обележавања једног од најстрашнијих логора Другог светског рата, нарочито за Србе (идеја која, с обзиром на уводни пасус прозе, није намерно реализована). У писмима се ишчитава и својеврсна прича о настанку „цвета”, до данас јединог званичног обележја Јасеновца, да би наговештај моралног суноврата али и распада земље у којој је постојао тај цвет (Југославије) била наглашена сценом кич-светковине у близини споменика, као илустрације потпуног оскрнављења места масовних погрома и жртава. Дефинитиван пораз идеје Јасеновца, међутим, као да је исписан у виду „уредничког коментара” на крају прозе — да је и последњи човек који је водио бригу о историјату споменика, учитељ З. Р. из Јасеновца, нађен мртав у чамцу, приликом бекства у Олуји 1995. са хрватске стране (Јасеновца) ка Босни, а чији је садржај у торби (писма, чланци, речју архива о Јасеновцу) неким случајем остао сачуван и достављен уредништву *Лешојиса* (алманаха Српског културног друштва Просвјета у Загребу), чиме се даје и „генеза” настанка ове прозе.

Најзад, ту су и две (од три) приповетке провинцијске тематике из једног градића у Босни: анегдота са ошишаним професором, смештена у историјски оквир доласка друга Тита, као и последња у књизи, проза која је на неки начин симболично понела и наслов целе књиге, прича *Загрљај*. Са сродним мотивима, у чијем центру је поново однос писца према свом тексту, сагледан је тренутак његовог настанка између мучног „немања инспирације” и настанка приче „о ничему”. Из погледа на свакодневицу кроз прозор собе, рађа се необична прича о сећању, са својеврсном темом — о стварном лику, прототипу који постаје књижевни лик, али истовремено писац трпи и напад на своју личност због „препознавања лика”. Са хуморном асоцијацијом на *Пој Тиру* и *пој Сјиру* (јер је и прототип ове приче један свештеник), завршетак прозе поновна је релативизација успеха и уме-



ћа уметничког заната писања, преиспитивање његовог смисла и потребе, како појединцу тако и друштву у целини, што представља и својеврсно литерарно завештање аутора, чиме, не случајно, и сам наслов књиге *Самрџни задрљај* добија вишеструко продубљен смисао.

Славица ГАРОЊА-РАДОВАНАЦ

## ОСОБЕН ПРИСТУП СРЕДЊОВЕКОВНИМ ТЕМАМА

Ђорђе Сп. Радојичић, *Културно благо. Да ли знаће*, приредила Светлана Томин, „Платонеум”, Нови Сад 2006

Из свог богатог опуса знаменити медијевалиста Ђорђе Сп. Радојичић објавио је за живота неколико књига расправа и студија (*Развојни лук старе српске књижевности, Творци и дела старе српске књижевности, Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у шурско доба*), а после његове смрти штампане су и необјављене Радојичићеве расправе. У књизи *Културно благо. Да ли знаће* приређивач Светлана Томин сакупила је чланке које је Радојичић објављивао у *Полицици*, у временском распону од 1951. до 1965. године. По својој тематици Радојичићеве прилози су веома разноврсни, изузетно занимљиви а због њихове кратке форме, „сваки од њих сачињава једну језгровиту и заокружену причу”. По Светлани Томин, ови текстови јесу „прилог познавању средњовековне књижевности, историје, али и свакодневног живота, веровања и обичаја. Наменењени су широј читалачкој публици, наслов им је, по правилу, био формулисан у виду питања, на које чланак даје одговор. Текстови су непотписани а Радојичићево ауторство утврђено је на основу следећих података — сачувани су рукописи појединих прилога, касније објављених, а налазе се у легату Ђорђа Сп. Радојичића у библиотеци Одсека за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Поједине текстове аутор је потписао, стављајући свој потпис или иницијале. Неки од радова су допуњени и објављени у појединим Радојичићевим књигама.

Приликом прикупљања чланака за ово издање, полазну основу представљала је *Библиографија радова академика Ђорђа Сп. Радојичића*, коју је у наставцима објавио Боривоје Маринковић. Интервенција приређивача се састојала у подели чланака по темама, односно њиховом низању по хронологији у оквиру одређеног темата. Чланци су разврстани у десет целина: *Књижевност, Језик, Рукописи, Штампарије, Цркве и манастири, Образовање и школство, Историја, Косовска бишка, Разнородне теме*. Светлана Томин каже, такође, да је ова подела сасвим условна, будући да сви чланци говоре о више историјских личности, догађаја или периода. У неким чланцима није наведена го-



дина. Чланцима везаним за средњи век, додати су и чланци који говоре о новијим периодима, а понеки и о времену које је претходило средњем веку.

Текстови Ђорђа Сп. Радојичића, објављивани у *Политици*, несумњиво су били веома занимљиви читаоцима, без обзира на то да ли се у њима говори о томе зашто је византијска песникиња Касија постала монахиња, је ли Методије био ожењен и имао деце, да ли су средњовековни Срби знали за Хомера и *Илијаду*, шта су то шудиковски знаци, каквог је раста био Стефан Првовенчани, из кога је времена најстарији хрватски ћирилички натпис, шта је у средњем веку значила реч „година”, или се говорило о Симониди, Јефимији, кнезу Лазару, Стефану Дечанском, о томе где је сахрањен цар Душан, о пунолетству у средњем веку, о деспоту Стефану и његовом брату Вуку, о Ђурђу и Јерини, о глагољници код Срба, о Мирослављевом јеванђељу, као и о многим другим темама.

Објављујући ове радове Ђорђа Сп. Радојичића, Светлана Томин је употпунила слику ауторових интересовања и проналазака, потврдила Радојичићев непогрешив смисао да на основу детаља уочи суштинску проблему. Посведочила је, такође, и велику ерудицију овог знаменитог медијеваисте. Заједно са осталим књигама и антологијама Ђорђа Сп. Радојичића, и ова употпуњује наше сазнање о даљој, али и ближој прошлости. Текстови, без сумње, показују и ширину Радојичићевих интересовања, не само за језик, књижевност и историју, већ и за све облике живота. Знатижељан а сјајно обавештен, Радојичић је и у овим кратким текстовима пружао читаоцима врло много, представљајући им читав један непознат а далек свет. Схватајући важност и ових и оваквих радова Ђорђа Сп. Радојичића, приређивач књиге Светлана Томин је зналачки, педантно и са лепим познавањем проблематике и често деликатне материје, добро склопила књигу, пружајући данашњим читаоцима доиста занимљиво и привлачно штиво. Да није објављена књига, многи текстови би остали непознати или заборављени. Сасвим је извесно да књига *Културно благо. Да ли знајте* представља драгоцен допринос науци о средњовековној књижевности и историји.

Јелка РЕЂЕП

## РАСТКО — ДЕФИНИЦИЈА КОЈА СТАЛНО УЗМИЧЕ

Бојан Јовић, *Поеџика Растка Петровића: структура; контекст*, „Народна књига”/„Алфа”, Институт за књижевност и уметност, Београд 2005

У српској књижевности између два светска рата, после судара младих стваралаца са савременом уметношћу великих, зрелих култу-

ра, јасно је уочљив процес који указује на нов покушај самоодређења једне скромније националне културе, каква је у том раздобљу српска, њене поетике и књижевноуметничког језика. Не може се рећи да је у књижевности у којој своја прва дела објављују један Милош Црњански или Растко Петровић у потпуности досегнуто оно што Ролан Барт назива *класичним њисмом*, везујући при том распад таквог писма у француској књижевности за 1850. годину. Напротив, кључна улога међуратних литерарних остварења за историју националне књижевности и јесте у томе што су фаза *класичног начина мишљења Књижевности* (Барт), фаза деструкције таквог писма, језика и стила, као и фаза некаквог, на тај начин, изграђеног идентитета, сабијене у свега неколико деценија, а код најзначајнијих аутора чак сабране и уочљиве на плану једнога дела. Због тога се чини да монографије, студије, зборници или антологије објављене у последњих тридесетак година, а посвећене писцима и песницима међуратног периода, ниуколико не исцрпљују могућности или, боље речено, налоге једног „новог читања” и тумачења, а затим и вредновања те и такве традиције. На томе трагу је и монографија Бојана Јовића *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*.

Супротно честом поступку у нашој науци о књижевности, каткада преширок и вишезначно употребљаван термин *поетика* образложен је одмах у уводу студије. Јовић такође предочава и на који начин ће посматрати експлицитну, а на који имплицитну поетику Растка Петровића, опредељујући се за то да их интерпретира засебно, те тако установи да ли се у књижевним делима овог вишестраног ствараоца потврђују његови експлицитно изнесени поетички ставови. У уводу је дато и одређење термина *авангарда*, што, након донекле колебљиве употребе овог термина у књизи *Лирски роман српског експресионизма* (1994), показује да се аутор ипак определио за њега.

Експлицитна поетичка начела Растка Петровића предмет су првог дела монографије. Проблем који је Јовић структуром студије настојао да избегне — генолошко разврставање Петровићевих дела — овде се јавља у најелементарнијем виду. То значи да се многи од текстова анализираних у првом делу студије тешко могу одредити само као аутопоетички или манифестни, пошто је већина ипак на ивици слободно структурисаних есеја о књижевности и уметности. Посебан акценат је стављен на песникове написе о делима сликарства, као и на његово поимање везе између ликовних уметности и књижевности, тако да се јасно уочава како је Растко Петровић у различитим дисциплинама трагао за истородним принципима и ефектима. Неке од покретачких снага уметности које Јовић из тих Петровићевих трагања издваја јесу космизам, конструктивизам, витализам, динамизам, еротизам и сл. Такође, песничко бављење народним тј. расним духом или квалитетом, потреба за доминацијом колективног у ствараоцу, као и митолошко и фолклорно транспоновање стварности, заузимају

битно место у овој интерпретацији Петровићеве аутопоетичке мисли. У том смислу је и карактеристичан однос хришћанског и паганског наслеђа емблематичан за овај често бурлескни песнички свет, као што је и стална склоност ка синкретизму дала самосвојни печат стилу његовога творца.

Уочава се да се Бојан Јовић, када је реч о експлицитној али и о имплицитној поетици, усредсређује пре свега на раздобље од 1920. до 1930. године. Он, наиме, сматра да Петровићева поетика није еволутивног карактера, већ да су у њој присутне многобројне варијације основних идеја. То се може рећи за велики број писаца међуратног раздобља у којем многи после тридесетих година, а неки и раније, успостављају везу са традиционалним облицима књижевне праксе (добар пример за то су у јужнословенском простору рецимо Црњански или Крлежа). Но, како објаснити заиста огромну несамерљивост теме, положаја нарације и наратора, стилских поступака или језика *Ошкровења* или *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома*, на пример, и оног, најшире прихваћеног, али жанровски неодређеног дела — *Људи говоре*? А шта рећи за роман *Са силама немерљивим*? Ни у другом делу студије, која се бави имплицитном поетиком, овај проблема није решен. Објашњење да је ту пре реч о „разлици у привременом наглашавању одређених аспеката и потискивању других него о дубљем заокрету у Петровићевој поетици” није довољно убедљиво. Јер, уколико низ раних путописа садржи језгро дела *Људи говоре*, тај поетички рукавац такође заслужује пуну пажњу, као и онај наглашено виталистички, митургијски, карневалски ток, који је у другом делу Јовићеве књиге исцрпно и зналачки анализиран. Тај ток, који извире из *Бурлеске* и *Ошкровења*, у великој мери се саглашава са истакнутим експлицитним поетичким ставовима Растка Петровића. Сматрамо да аутор не би учинио узалудан напор да је направио некакву оквирну скицу пишевог књижевног развоја или трансформације, имајући на уму поменуте модификације или варијације у поетици. Тиме би монографија несумњиво добила на прегледности.

У трећем делу књиге, под насловом *Петровићева поетика и европска авангарда*, аутор се осврће на уочене стваралачке импулсе овог ствараоца и смешта их у контекст европске књижевности и уметности тога периода. Осим пресудног утицаја филозофије Ничеа и Бергсона, као и Фројдових психоаналитичких теорија на свеколику мисао двадесетог века, Јовић изналази многе досад не толико истицане релације кључне за књижевно дело Растка Петровића. Посебно је наглашено његово интересовање за водеће идеје футуризма, италијанског и руског (Хлебњиков, Мајаковски), с тим да је други много изазовнији за анализу, пошто се не задржава само на дискурсу манифеста, већ даје и вредна књижевна остварења. Када је реч о француској књижевности, Јовић у први план поставља однос нашег песника према „кубистичкој” књижевности, тј. према књижевницима који су припадали

кругу око кубистичких сликара (Сандрар, Аполинер, Жакоб, Реверди, Гертруда Стејн).

Уопште узев, чини се да Јовић сматра да су поетички ставови баштињени из сфере ликовних уметности важнији за Петровићево дело него они литерарни, што је, рецимо, утврђено и у неким истраживањима Кафкине приповедачке уметности. Међутим, не може се рећи да се у поглављу под насловом *Петровићево схваћање ликовних уметности и уметности авангарде* исцрпљују све песникове везе са поетиком експресионизма. Иако се поетика ликовног и литерарног експресионизма заснива на готово истим премисама, али у различитим медијима, ипак после толиких страница о гротескном недостаје да се макар помене име Готфрида Бена, да не говоримо о многим другим песницима и приповедачима. Такође, чини се да би за ону, у овој студији занемарену, Петровићеву поетичку линију било неопходно одредити се према делу и мисли Андреа Жида, или, са друге стране, испитати неке формалне особености Раствоваог дугог стиха према Волту Витмену.

Но, студија која тежи извођењу неких општих закључака неминовно се мора одрећи амбиција да истовремено буде свеобухватна и детаљна. То су последице избора између два истраживачка пута, који је Бојан Јовић образложио у уводу. Међутим, оно што читаоца у великој мери омета да прати истраживача на том одабраном путу јесу заморне фусноте током читаве књиге. Оне не само да стално прекидају ток Јовићевог излагања и наше читање ремете својом дужином, него се каткад у њима налазе релевантније чињенице него у основном тексту. Штавише, у фуснотама наилазимо и на цитате домаћих стручњака са којима Јовићеви ставови нису увек у сагласју, али пошто су ови примери скрајнути на маргину аутор не налази за неопходно да са њима полемише. Ипак, и поред наведених композиционих мањкавости, условљених вероватно формом докторске дисертације из које је проистекла Јовићева *Поетика Расіка Петровића: структура; контекст*, реч је о студији од изузетне важности. Ова обимна (450 стр.), на моменте лucidна анализа Петровићеве поетике, праћена исцрпном литературом, појмовним и именским регистром, тежи да дело једног од кључних српских књижевних стваралаца двадесетог века сагледа у целини, и да га коначно уведе у шири контекст европске и светске авангарде.

Соња ВЕСЕЛИНОВИЋ

## НА ИЗВОРИМА СРПСКЕ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ

Бојан Јовић, *Рађање жанра — њочеци српске научно-фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2006

Иако жанровска књижевност није била посебно интересовање у нашој академској критици — на прсте једне руке могу се набројати радови о криминалистичком (детективском) жанру, док они о хорору и другим популарним врстама готово и да не постоје — научна фантастика (Science Fiction — SF) налази се у повлашћеном положају. Овај жанр је од свог настанка почетком XX века, мање или више стално пристуан у радовима наших критичара. Без обзира на то што историчари књижевности попут Скерлића и Деретића можда нису посвећивали довољно пажње овом феномену, што је и разумљиво с обзиром на концепције и обимност њихових историја, критичари попут Зорана Живковића и посебно Саве Дамјанова, да наведемо најзначајније, пружили су велики допринос проучавању наведеног жанра.

Књига Бојана Јовића *Рађање жанра — њочеци српске научно-фантастичне књижевности* прва је обимнија студија која се бави феноменом научно-фантастичне књижевности. „Овај рад настоји да у основним цртама укаже како на актуелност научнофантастичних остварења српских аутора у времену у коме су настала, на крају XIX и почетком XX века, као и на њихову припадност дуговеким националним традицијама, књижевним и културним појавама чији корени сежу у само праскорорје човечанства, тако и да се кроз повезивање са европским и светским појавама превреднује положај наших научнофантастичних писаца.”

Књига је сачињена из два дела. У првом сегменту — *Рађање (српске) научне фантастике: њолихисторијски захтеви* — Бојан Јовић дефинише појам научне фантастике и указује на две велике традиције књижевног стварања које га одређују. Без обзира на то што се у фуноти даје речничко одређење SF-а — књижевни жанр у коме су догађаји смештени у будућност или у друге светове или у паралелне светове савремене нашем свету, мотивисани научним хипотезама, и третирано слободно и без предрасуда како би се створиле екстремне, парадоксалне и провокативне, или једноставно фантастичне ситуације — Јовић, свестан свих ограничења оваквих дефиниција, научну фантастику дефинише с обзиром на различита питања која она обухвата и покреће. На тај начин је SF приказан кроз проблеме које поставља пред проучаваоца, почевши од термина, преко тематских и хронолопских карактеристика, проблема приповедања, до односа према медијима, рецепцијентима и масовној продукцији. Као илустрацију можемо навести једно, готово реторско питање, које аутор поставља — уколико је до шездесетих година прошлог века сваки текст који је приказивао путовање на месец био научнофантастичан, шта је са

онима који се јављају након 20. 7. 1969 — да ли су они фантастична или реалистична остварења.

Рађање научне фантастике као популарног жанра везује се за почетак XX века. „Научна фантастика се, као самосвесни књижевни жанр, односно као посебна (под)културна појава са јасно одређеним друштвеним обрисима јавља двадесетих година прошлог века (1926), напоредо са настанком америчког часописа *Amazing stories*.” Књижевне претеча SF-а су бројне, а Бојан Јовић као најзначајније издваја авантуристичку и (дис)утопијску књижевност. Истакнуто је да пустољовна књижевност представља наративну (синтаксичку) основу научне фантастике, док (дис)утопијска одређује њену семантику, односно идејно-идеолошку вредност.

Други део студије — *Рађање (српске) научно-фантастичне књижевности: традиције, контексти, особености* — бави се контекстуализацијом овог жанра и местом српске књижене и SF традиције. „Сама чињеница да се постојање модерних SF покушаја у нашој књижевности може уочити крајем XIX и почетком XX века — прва SF драма код нас и у свету јесте *После Милијон година* Драгутина Ј. Илића (1889), први SF роман је *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића (1902), а његов *Канџи на шећер доб* (1893) прва проза са елементима SF-а — говори о томе да српска научна фантастика није појава кратког даха и да, без обзира на готово систематско занемаривање од стране књижевних историчара, или можда управо због тога, заслужује озбиљно и обухватно истраживање.” Пре анализе првих српских SF остварења указује се на текстове наше књижевне традиције у којима се јављају поједине одлике које се могу довести у везу са овим жанром. Такве одлике приметне су у (дис)утопијским хронотопима *Романа о Александру*, у *Лаж* и *Паралажи*, а ту је и група текстова из друге половине XIX века који приказују Београд у XXI веку.

Централни део другог сегмента представља приказ првих српских научно-фантастичних текстова. Међутим, „полихисторијски” приступ и овде је приметан пошто није реч о једноставном преношењу садржаја наведених остварења, већ Бојан Јовић упоређује и процењује њихове вредности (жанровске и естетске). На тај начин јасно се издвајају доприноси које *После Милијон година*, *Једна угашена звезда* и *Писмо једног астронома* имају. Драма Драгутина Ј. Илића представља први и прави пример жанровски у потпуности заокруженог научно-фантастичног дела, у најмању руку у нашој књижевности, и прву научно-фантастичну драму у светској књижевности, и једно од првих правих дисутопијских остварења. Комарчићево и Миланковићево остварење покривају два пола SF: код Комарчића је нагласак на фантастици, а код Милановића на научној заснованости.

Бојан Јовић показује да је српска књижевност ако не дала прве SF текстове, нарочито у погледу драме, а оно од почетка на трагу европског развоја овог жанра, констатујући да се таква симултаност

временом izgubila, добрим делом и услед неоправданих критичких али и занемаривања публике.

Значај студије Бојана Јовића *Рађање жанра — њочеци српске научно-фантастичне књижевности* може се сумирати у две ствари. С једне стране, овом књигом се показује да је српски SF настао у исто време са појављивањем овог жанра у свету. Друга ствар тиче се будућих проучавања диферентних поцанрова (научне) фантастике. Наиме, Бојан Јовић у својој студији на маргинама наводи и поједине специфичне облике SF-а, попут „киберпанка”, али, што је још значајније, поставља једну дистинкцију која може бити од велике користи. Реч је о раздвајању, темељеном на разлици енглеских термина, фантастичне (fiction) и фантазијске (fantasy) књижевности. Зато можемо констативати да је *Рађање жанра — њочеци српске научно-фантастичне књижевности* не само испунило ауторове намере и показало како српска књижевност у овој области има чиме да се подичи и похвали, већ је дало и веома корисне и инспиративне поставке даљем бављењу жанровском књижевношћу.

Дејан МИЛУТИНОВИЋ

## ПРВА КЊИГА, ПЕДЕСЕТИ ПУТ

Реч на промоцији педесетог кола едиције „Прва књига” Матице српске

Написати прву књигу — ма како таква тврдња неумесно звучала у овој прилици — и није тако велики подвиг као што на први поглед може изгледати. Довољан је, за почетак, тек мали вишак самоуверености, спремност будућег писца да поверује да осим њега постоји још неко кога би оно о чему он пише могло занимати. Написати *добр*у прву књгу, међутим, јесте подвиг који поред вишка самоуверености подразумева и постојање благотворне сумње из које се рађа самокритичност, а из ове опет, наравно онда када није претерана — каткада настају значајна и вредна дела. Пред нама су управо таква дела шесторо младих аутора којима није недостајало ни самоуверености ни самокритичности, а њихове нам прве књиге за такву тврдњу нуде обиље доказа.

Кренимо од поезије, од две наизглед тако различите, а ипак по много чему сродне збирке. Прво што читаоцу пада у очи као можда најупечатљивија одлика збирке *Воде* Надежде Пурић, јесте полифонија песничких гласова, који нас воде у истраживање самог порекла песме и певања. То истраживање креће од исконски прадубоких, фолклорних исходишта мисли и језика у уводној инвокацији, и наставља се као трагање за песмом и еволуција песме у исти мах. Тако први



циклус (*Поштомци смо*) говори о рађању, и то кроз карактеристично сведен песнички исказ, у коме нема места ни за једну сувишну реч, слог или глас. Мање је више, очито сматра песникиња, и каже: „прескачући понеку реч / можда сам понешто и добро учинила”. У другом делу, под насловом *Као свайтовске*, песма нам је (душа, каже песникиња, али где је душа песникова ако не у песми) већ стасала за удају, али такву која ће се издићи изнад баналности, стасала је да потражи сапутника за живот коме неће бити потребни „уговор, темelj, катастар, деоба, кључ, гаража”. Из таквих младалачких заноса, душа/песма у трећем делу (*Ибарска магистрала*) креће на пут у жељено или нежељено, али свакако неизбежно искуство, у зрелост. Та зрелост даје, али и узима, па је отуд наслов четвртог дела збирке *Одсуство*. Одсуство чега — невиности, заблуда, наде? — одговор на ово питање наговештава нам потпуно измењен песнички глас, опор и чак помало строг, тако узнемирујуће различит од оног нежног певања с почетка књиге. Лишен илузија, тај глас у завршном делу збирке досеже и до својеврсног цинизма, али цинизма који се не окончава у аутодеструктивном нихилизму, већ у песничкој самосвести о пређеном путу чији крај можда и није озарен оном светлошћу која је красила његов почетак, али је такав да уз стрепњу истовремено буди и наду. „Додоло, донећеш сунца у недрима / само те морам срести”, каже Надежда Пурић у завршним стиховима збирке, најављујући тај узбудљиви сусрет, или још узбудљивије ишчекивање тог сусрета, за неке нове песме и нове песничке књиге.

Понешто од таквог ишчекивања јасно наслућујемо и у збирци *Ignore the Nightmare in the Bathroom* Милоша Живановића, мада у саввим другачијем поетском тоналитету и контексту. Тај тоналитет и контекст у великој су мери успостављени већ у уводној, програмској и насловној песми, у којој се занимљивим интертекстуалним поступком отвара широко асоцијативно поље. Песма је готово у целини сачињена од два дужа цитата. Први је ратничко-пропагандни позив на борбу, непрекидну и бескомпромисну, натопљену, како у једном свом јавном обраћању рече Винстон Черчил (иначе непоменути аутор првог од два цитата у овој песми), крвљу, знојем и сузама. Други је цитат из blasphemичне и неодољиво субверзивне *Симпатије за ђавола*, песме коју је Мик Цегер написао инспирисан најпознатијим делом Михаила Афанасјевича Булгакова, али не толико надахнут ликом Мајстора или Маргарите, колико ликом демонског професора Воланда, старијег од историје, моћнијег од сваког морала. Реч је, дакле, судећи по најави, о фајтерској поезији сазданој од крви, зноја и суза, фаустовски измештеној у просторе с ону страну добра и зла, али уз непрестано присутну могућност песничког субјекта да се у било ком тренутку иронично дистанцира од таквог, појачано емотивног света, да све то сагледа са стране као у завршним стиховима уводне песме, када речима „Ја за воланом, док се / укључујем на ауто-пут” у трену



подиже зид између себе и властитог света у настајању. Тај зид је, срећом, монтажне природе, час га има а час га нема, што додатно доприноси динамичности комуникације ове поезије са читаоцем. Интензитет комуникације свакако је појачан и наративношћу Живановићевих стихова, уочљивом већ од самог почетка. При том, ако смо се већ дотакли референтности ове поезије у односу на популарну културу, онда ваља додати и то да песнички, односно наративни глас, овде почесто звучи као приповедачки глас из каквог *film noir*-а, глас напукао од цигарета и алкохола, од испразности живота, унапред тужан „због свих будућих неуспелих забава”. Тај ће нас глас провести кроз сасвим елиотовске пејзаже (за оне који се не досете одмах, ту су и пацови као кућни љубимци преузети из Елиотове поезије); обогаћени актуелним детаљима из света који с неком nelaгодом препознајемо као наш, ти нам призори показују да *Пуста земља* није прошлост, да је само еволуирала у нешто још страшније и горе. Понегде је такав утисак најнепосредније остварен звуком песничког исказа, као у стиховима: „Сестра карпатске кучке носила је хеликоптере / и гонила пропелере санитета-подморница”, понегде се постиже хармсовским супротстављањем апсурда апсурду, а готово непрестано кроз поступак контекстуализације у коме цитати (најчешће скривени) граде интертекстуалност која неће волети лењог читаоца. Као што неће трпети ни љубитеље лепе поезије у оном конвенционалном смислу: „људи се сувише стиде елегија”, помало прекорно примећује Милош Живановић, и ваљда управо за такве исписује у својој поезији циничну елегiju, или пре критички реквијем једном времену разорених духовних вредности.

Донекле слично осећање света карактерише и збирку кратких прича *Сирашна нова слобода* Сергеја Станковића. То бисмо осећање света могли одредити као егзистенцијалистички нихилизам, који се разорном иронијом (у томе се огледа веза са Живановићевом поезијом) брани од бесмисла. Ходећи трагом Франца Кафке и Данила Хармса, Станковић с успехом онеобичава сасвим обичне призоре (као у причи *Чудни ђеџао*), док необичне (ако се уопште сложимо да је смрт необична) сагледава с чудном али упечатљивом равнодушношћу (*Смрт жене мица*). У неке од његових прича, опет, може да стане читав роман, што посебно важи за оне саздане од једне једине реченице, као што је прича *Отац*: „Отац се осврће и улази у неку мрачну, огромну зграду.” Крај цитата, крај приче. Ефектним поступком парадоксалног јукстапозиционирања, тако, истински драматични догађаји бивају иронично пригушени, док они тривијални попримају неслућено велики значај, као у причи *Жестока борба* где питање „сенф или мајонез” постаје кључно животно питање. Живот, нажалост или на срећу и јесте такав: гради се на тривијалностима и у тривијалностима пролази. О томе очито зна понешто и Станковићев Господин Икс, тужни *Everyman* двадесет првог века, понекад тако сличан Кафкиним јунаци-

ма, или Брехтовом господину Којнеру. За таквог јунака, једини начин да у тренутку смрти остави нешто иза себе, јесте да остави укључен радио. А за писца какав је Сергеј Станковић сасвим је природно да свој ауторски манифест анархистички смести усред књиге. „У току свог живота”, каже он у причи *Читање и писање*, „прочитао сам велики број различитих реченица, због чега ми се чинило да имам права да сам напишем неке.” Док их исписује, каже даље, он трага за самим собом по местима на којима се иначе често налази, и где чуда, не успева да се пронађе. Живот је, изгледа, одиста негде другде. Истина је да смо то можда знали и раније, али је истина и то да у потрази за тим животом Сергеј Станковић често, изузетно често успева да пронађе причу, своју и нашу у исти мах. А то није мало.

Причу, на знатно другачији начин, у свом првом роману проналази и Андрија Матић. Жанровски врло особен, роман *Несћанак Зденка Кујреџанина* једно је од оних дела која се тешко пишу, али се лако читају. *Bildungsroman* или *Kunstlerroman*, роман са тезом или роман са кључем, мање-више је неважно уколико је реч о роману са стилем. А овај роман то јесте. Књижевна ерудиција, самосвест и компетентност, нужни су и нимало безазлени предуслови за упуштање у овако ризичан жанровски меланж, у коме је тренутак непажње довољан да се неповратно склизне у академску јаловост и умирање у лепоти која се не тиче никога, до самог аутора. Аутор овде, међутим, ниједног тренутка неће кренути таквом странпутицом: он ће суверено и самоуверено провести свог читаоца кроз повест о несрећном, „неснађеном” Зденку. Његова способност за фантазмагоричну надградњу стварности (ауторова, не Зденкова), удружена је са изразитим смислом за вођење наратије. Од часа када јунак на првој страници изјури из куће, па све до последње реченице, динамика приповедања не опада ниједног тренутка, чак ни у, условно речено, есејистичким пасажима. Поред тога, овај на свој начин мултимедијални роман (много је у њему музике, филма и других уметности) у свом средишту има изузетно занимљивог главног јунака, умишљеног уметника који се вечито спрема да коначно напише то своје сасвим извесно ремек-дело, па у трагању за алхемијском формулом из које настаје поезија читав свој живот обликује и инструментализује у служби своје велике мисије, која заправо није ништа друго до једна велика заблуда. По таквим својим настојањима помало сродан Џојсовом Стивену Дедалусу, такав нас јунак наводи на помисао о блискости овог дела са још неким светим списима модерничке и постмодерничке литературе. Као код Џојса у *Уликсу* или као код Набокова у *Ади*, овде нам је уз причу о судбини јунака понуђена (или кришом потурена) и мала историја књижевности, нарочито српске — од оног луцидног измотавања с именима писаца на почетку романа, преко објашњења јунакове аверзије према српској књижевности, са изузетком Бранка Миљковића, све до краја када се тај исти Бранко Миљковић појављује као некакав Вергилије на Зденковом путу у весели пакао поезије.

Улогу водича кроз такав свет себи су, хтели не хтели, доделили и двоје аутора чије су књижевне студије објављене у овом колу „Прве књиге”. Књига Нине Ивановић *Границе и ирејлиџања* понудиће занимљиве одговоре на питања са киме се и са чиме се то књижевноисторијски граниче и жанровски преплићу романи Џулијана Барнса. А то није нимало неважно, не само зато што је Барнс сасвим неоспорно један од водећих британских писаца данашњице, него и зато што је ова студија написана тако како је написана. А написана је отприлике онако како би вероватно и сам Џулијан Барнс писао о себи: луцидно и духовито, чисто и јасно. Барнс је ту прецизно постављен у књижевноисторијски контекст (уз друге истакнуте савремене романсијере попут Мартина Ејмиса или Ијана Маџуана), док су његови романи књижевно-теоријски одређивани превасходно кроз разматрање њихових жанровских својстава. Задатак истраживача стога је у овом случају био прилично тежак: требало је обухватити и рашчланити жанровско шаренило богатог Барнсовог света, у коме су присутни и жанрови попут имагинарне аутобиографије, средњовековног бестијарија, водича за посматраче возова (основ за будуће истраживање књижевних веза између Џулијана Барнса и Данила Киша?), као и многи други, често неприповедни или чак нелитерарни жанрови као што су књижевна критика или историјска хроника. Тај је сложени задатак, међутим, овде обављен са врло уочљивим успехом, уз поуздане аксиолошке судове који ће нам помоћи да остваримо целовит увид у дело Џулијана Барнса и прецизније одредимо његово место у савременој светској књижевности. Његови стваралачки врхунци обележени су пре свега романима *Флоберов џајгај* и *Историја светиа у 10 1/2 поглавља*, те су и поглавља о овим делима вероватно најзанимљивија у књизи Нине Ивановић; но и сви други овде представљени романи потврђују Џулијана Барнса као једног од корифеја савременог енглеског романа, а Нину Ивановић као ауторку од које ћемо у будућности очекивати да нам на подједнако успешан начин представи и неке друге значајне писце.

На другој страни, Драгољуб Перић је у студији под насловом *Трагом древне ириче* начинио један за младог истраживача можда понешто неочекиван, но свакако вишеструко оправдан избор. Народни фолклор и епика у овој су књизи разматрани као корени не само васколике књижевности, већ и као кључна исходишта онога што се помало неодређено назива националним етосом. Своје преиспитивање митског и архетипског аутор овде спроводи озбиљно и без сувишне декорације, предано и прецизно, методолошки поуздано и у најбољем смислу речи одиста научно. Широко познавање литературе помаже овој студији да се лако и сасвим природно сврста у савремене токове европске књижевне мисли, не само темама као што су *Етика и (гео)политика* или *Грешност и трагичност*, већ и начином приступа тим темама. Драгољуб Перић је аутор који импресивно познаје како

теорију жанра тако и појединачне жанрове, и то му је знање помогло да сачини студију за којом ће у будућности радо посезати не само многи истраживачи фолклорног стваралаштва, већ и сви они које занима прецизно изведена и узорно уобличена критичко-теоријска мисао о књижевности.

Управо је у том посезању и поента читаве ове приче. Постоји, нажалост, не тако мали број писаца који су прилично давно написали своју прву књигу (потом и трећу, четврту, седму), али који још чекају своје прве читаоце. Не треба допустити чак ни помисао да би се тако нешто могло десити овим младим ауторима. Треба се, дакле, радовати овом њиховом успеху, али пре свега треба том успеху дати смисао тако што ћемо заиста и читати њихова дела, како ова тако и будућа. Они су то свакако заслужили.

*Зоран ПАУНОВИЋ*

## ОД МИТОЛОГИЈЕ ПРЕКО ИСТОРИЈЕ И ПРЕДАЊА ДО ПОЕЗИЈЕ И НАТРАГ

Бошко Сувајџић, *Јунаци и маске*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2005

Сваком проучаваоцу усмене епике неминовно се намеће питање на који начин успоставити корелацију између оног о чему песма пева (актера збивања и њихових односа, догађаја, просторне и временске димензије итд.) и закономерности њеног поетског уобличења (тј. ликовна и њихових међусобних односа у оквирима појединачних епских биографија, саме радње и хронотопа епске песме, као и неких других, мање битних елемената).

Може се рећи да, ако се узму у обзир најстарији записи српске епике, наша поезија „памти“ себи релативно блиске догађаје и јунаке. Примера ради, први сачувани сиже (или ипак фрагменат сижеа?) такозване смедеревске бугарштице о тамновању Јанка Сибињанина у тамници деспота Ђурђа — датује се другом половином XV века, а говори о савременим јунацима и догађајима. То је (ако се узме у обзир и варијанта из друге половине XIX века) уједно и најдужи забележени живот једног епског сижеа. Песма (као и њене варијанте) чува у историји осведочени антагонизам Ђурђа Бранковића и Сибињанин Јанка. Па ипак, и поред релативно касног хронолошког ситуирања највећег броја записа епских песама, чак и у најновијим (поствуковским) записима можемо наћи петрифициране митологеме прасловенске, штавише, и индоевропске старине. А поред свега тога, занимљиво је прати-

ти начин на који епска песма функционише на различитим просторима и у различитим етнокултурним кодовима.<sup>1</sup>

Ове императиве који се стављају пред сваког фолклористу, добрим делом, уважавају и анализе Бошка Сувајдића, обједињене под насловом *Јунаци и маске*. Оне иду за тим да покажу, на одабраном опусу, неке од основних особина епске песме: *варијантност* (поглавље *Појам варијанте и варијантност* — „Орање Марка Краљевића”), *формулаивност* (*Формула у усменој ејској поезији*). Радови, затим, захватају и неке од стилских одлика каква је *метафоричност* („*Три виле на три љељена*” — *О метафори смрти у бугарштицама*) и композиционо-стилских проблема — попут *паралелизама* (на примеру песме *Почешак буне прошив дахија*) — као и могућности структуралног модела анализе епске песме (*Структура усменог ејског текста* — „*Бановић Страхина*”).

Међутим, жижу интересовања ове књиге чине ликови — око половине укупног броја страна одлази на персонолошка истраживања (*Јунак у ејском моделу* — „*Поевка од Свилојевића*”; *Јунак и маске* — *О типовима карактеризације ејског јунака; На каијама Балкана* — *Ејска биографија Старине Новака*). Или се, пак, аутор бави ликом у оквиру разматрања неког одређеног сижера (*Вода на Урвини* — *Мишка и фиктивна смрт Марка Краљевића*).

Иако аутор не прати посебно митски, поетски (тј. епски) или историјски план дела, у овим анализама можемо уочити елементе који се налазе у све три поменуте равни. Тако, у студији „*Три виле на три љељена*” — *О метафори смрти у бугарштицама* митолошки ниво репрезентују поједини сижери, представе, или атрибути јунака. Тако, нпр. метафорички уобличене митологеме о смрти као: *поштовању у неку далеку земљу; зајајању мрзлом водом забиљивом / вином од забиља; венчавању/веридби девојком из далеке земље<sup>2</sup> и ошјајању шамо*.

<sup>1</sup> Тако, у запису де Пачиенце, однос према деспоту Ђурђу пун је поштовања, уважавања, што би могло упућивати на српски културни простор, док се у другим бугарштицама (в. Богишић, бр. 9, бр. 10 и бр. 26) деспот Ђурађ Бранковић етикетира као „невјера”, а однос Јанка Сибињанина према њему не задржава се само на нетрпљивости — он га удара буздованом, прети да ће га водити за „његову с’једу браду” (в. Сувајдић, 77, 262), што чини могућим да се ова песма доведе у везу, настанком (или потоњим преобликовањем), с геопоетским простором Хрватске.

<sup>2</sup> Представа о смрти као венчавању девојком из далеке земље, како то налази Сувајдић, а пре њега М. Vošković-Stulli, засигурно припада песничким формулама које се срећу у бугарштицама. Међутим, могуће је и да је ова древна формула остатак древног обичаја *посмртне свадбе*, ком се рано преминулом (пре брака) момку или девојци омогућавало да се на адекватан начин интегрише у заједницу мртвих (о посмртној свадби в. Бојан Јовановић, *Магија српских обреда*, „Светови”, Нови Сад 1995, 235–237. и Даница Ђокић „Посмртна свадба на територији јужних Словена”, *Кодови словенских култура*, бр. 3, Београд 1998). Индикативно је и то да је песма *Мајка Маргарита* (којом се, током већег дела овог текста аутор бави), по сведочењу самог Бараковића, забележе-

Слична митолошка симболика отвара се у посматраним песмама и на анималном (симболика *заврана* као традиционалног весника несреће — *јелен* и *ласца* као медијатори и психопомпоси, *флореалном* (*биље* *нейознано*, тј. *венац од њримога виловића*), или *сјацијалном* коду (сигуран простор дома и *овај* свет према непознатој, *далекој земљи / црној гори* као аломорфу онога света). Дакле, песма на више начина шифрира исту информацију (о смрти јунака), стварајући тако у фолклору честу семантичку редундантност.

Пратећи древне обичаје тужења по путописима из 16. и 17. века, аутор уочава моменат када се поетска слика смрти артикулише у новом контексту, преласком с митолошко-ритуалног на литерарни егзистенцијални план: *По својим функцијама у њесмама, међу њим, ова се изворно митска њрича њрећвара у њоећску фиђуру која има за циљ њрећсказивање несрећних дођађаја и њрађичних судбина јунака.*

Студија с насловом *На кайџама Балкана — Ејска биођрафија Старине Новака* по свом методолошко-аналитичком захвату слична је претходно коментарисаној. Она васпоставља *ејски лик* Старине Новака на фону *сторијских сведочансјава*, (псеудо)*историјских ѡредања* о могућим прототиповима овог епског лика, као и у контексту словенске *митологије* и *балканског митолошког суйсјаја*. Таквим својим усмерењем ово истраживање, заправо, понавља модел тзв. *интерјеланарне*<sup>3</sup> проходности, или, ако тако можемо рећи, „трочлане” детерминације епског јунака који надилази узајамна оспоравања и искључивости тзв. митолошке и историјске школе. Такав модел најексплицитније васпоставља Љиљана Пешикан-Љуштановић већ у (под)наслову своје студије о Змај-Деспоту Вуку: *мит, историја, њесма*,<sup>4</sup> пратећи „однос чињеница из поетског и историјског животописа” поменутог јунака. Слично томе функционише и студија Бошка Сувађића о Старини Новаку.

У првом делу овог рада, аутор посматра лик Старине Новака као „*историјску транспозицију*” мноштва различитих, историјских личности и судбина, које су, неким својим карактеристичним обележјем биле битне за један народ у једном периоду. То се, у првом реду, односи на два историји позната Новака: Новака Дебелића/Дебељака, хајдука помињаног с краја XIV и почетком XV века, и Баба Новака, тј. Старине Новака, из друге половине XVI века. Постоје претпоставке

---

на на основу песме која је певана на свадби, што отвара могућност читања ове песме у ритуалном контексту, тј. у оквиру жанра *свађовске баладе* (о томе више у тексту: Драгољуб Перић, „Бугарштица о мајци Маргарити и сватовска балада”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књига LI, свеска 3/2003, Нови Сад 2005).

<sup>3</sup> О интерпланарности као особини српске епске песме в. Александар Лома, *Пракосово*, Београд 2002, 13.

<sup>4</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Десјоћ Вук — мит, историја, њесма*, Матица српска, Нови Сад 2005.

по којима се у ову епску биографију уписује и судбина трећег Новака — Новака Гребостека, Милутиновог војводе из XIV века. Међутим, највероватније је да је ту реч о „збирном портрету”, тј. „компаративном” лику, добијеном, највероватније, синтезом различитих историјских прототипова.

Наредни сегменат прати *ејски* живот јунака, почев од одметања у гору, окупљања дружине, преко карактеристичног начина ратовања, мегдана и бојева, све до јунакових последњих дана, припреме за смрт и саме смрти јунака, или неког другог облика изласка из епског крда — нпр. замонашења као облика преласка на сакралну раван егзистенције.

*Митских елемената* било је и у оквиру претходно наведених наративних сегмената — нпр. приликом осврта на необично снажан глас јунака којим он убија противника као један од епских атрибута јунака, или поводом стихованог предања о одласку Старине Новака с *овој* света након што су изумели ватрено оружје. Па ипак, везом епског лика Старине Новака с карактеризацијом Старине Новака у неким културноисторијским, етиолошким и демонолошким предањима, аутор се посебно бави у оквиру потпоглавља *Митски атрибути*. Евентуално, о појединим типично митолошким цртама које трпе својеврсну ресемантизацију у усменој епици говори се и при анализи мотива *Веза* (јунака — Д. П.) *с вилом*.

Компаративно-типолошки *јужнословенски* (а можемо додати и балкански) *контекст* аутор поставља у последњем поглављу овог рада. Ту се Новак и његов „епски” син Грујица посматрају као ликови унутар сижеа који нису типични за њих, пре свега, у македонским и бугарским песмама које показују висок степен сижејне, персонолошке, па и жанровске контаминаности.

Односом *ејске песме и историјског предања* аутор се посебно бави у последњој студији ове књиге, која је драгоценост стога што представља један вид синтезе закључака до којих се дошло у претходним студијама. Он ту раскида с дугогодишњом предрасудом која се и данас држи — да је наша епска поезија „песничким језиком преточена национална историја”.<sup>5</sup> Аутор упозорава на фонд интернационалних тема и мотива који су упливисали на настанак појединих песама, али указује и на специфичност механизма функционисања историјског предања: „Баратајући ’нетачним’ фактографским подацима, предање проблематизује идеју историје као низа узрочно-последично повезаних факата и догађања детерминисних контекстом.” Стога, сматра Сувајџић, логика епске песме доводи Марка Краљевића не у везу са краљем Вукашином, скоројевићем и првим владаром ненемањинског порекла, кога усмено предање види и као цареубицу и узурпатора,

<sup>5</sup> Петар Милосављевић, *Срби и њихов језик*, Народна и универзитетска библиотека, Приштина 1997, 26.



већ га повезује с ујаком, јуначним војводом Момчилом (*А Марко се шури на ујака, / На ујака војводу Момчила*).

На сличан начин посматра се настанак, ширење и постепено уобличавање косовске легенде. Аутор уочава два њена основна развојна мотивска ланца. „Први је религиозна повест о кнезу-мученику, који жртвује себе и свој народ зарад вечног и непропадљивог царства небеског”. Други је витешка прича о оклеветаном јунаку који врши херојски подвиг”, често с придруженим му опозитним мотивом Вукове издаје. То би била општепозната констатација, да није обиља навода из разноликог путописног, хроничарског, историографског и етнографског материјала, који нам омогућава да на ограниченом простору ове студије стекнемо барем приближну представу о главним карактеристикама, распрострањености и начинима на који варирају различити елементи традиције усменог предања о Боју на Косову.

Поетиком епске песме Сувајдић се претежно бави у уводу и првом делу књиге. Феномену *формуле* и *формулативности* посвећено је уводно поглавље. С обзиром на то да је формула у науци о књижевности различито схватана, те је стога семантичко поље овог појма према потреби проширивано или сужавано, ова студија компаративном методом настоји да утврди етимон, заједничку основу ових, понекад и опречних начина дефинисања овог појма. Конфронтирајући Пери—Лордово метричко-версификацијско схватање формуле које би се дало свести на „поновљиве метричке обрасце у једном стиху” са Шмаусовим виђењем, где се под формулом подразумевају и „обухватне композиционе схеме”, настале у „процесу апстрахирања и кондензације”, он предлаже да се ова два одређења повежу у један динамички модел, који би садржавао оба ова пола. Другим речима, под епским формулама подразумевали би се устаљени композициони поступци (начин вођења двобоја, обраћања и сл.) у оквиру одређеног метричко-синтаксичког обрасца. Тако дефинисан, појам формуле постаје знатно оперативнији, а тежиште се помера са саме формуле ка *формулативности* — „суштинској премиси и најобухватнијој законитости усмене епске поезије”.

Формулативни почеци и завршеци постају предмет Сувајдићеве пажње у оквиру студије *Паралелизам у усменој поезији* — „*Почешак буне йрошив дахија*”. Ту се на примеру конкретне песме показује функционалност претходно датог виђења формуле као инхерентног елемента структуре епске песме. Инвокацији с почетка песме (коју, иначе, Сувајдић чита као *ојцишу* или *неуишралну ейску формулу*) он налази паралелу у инвокацији из завршног дела песме, те долази до оправданог закључка да их „Вишњић употребљава са дубоком ауторском свешћу о несвакидашњем значају догађаја о коме пева”. Ово тумачење не банализује се задржавањем на очигледном пресликавању „паралелних епских каталога, заснованих на понављању типа *йрејшваране говора у радњу*”. Штавише, он показује да паралелизам прати и измешта-



ње хронотопа из турског у српски табор, симболику небеских прилика и аналогно повезивање с приликама у Србији. Узевши претходно у обзир, можемо се усагласити с аутором око тога да „једно од најважнијих обележја поезике Филипа Вишњића ... јесте техника епског паралелизма, у контексту формулативности”.

Персонолошким испитивањима у оквиру једног сижеа аутор приступа у студији *Јунак у епском моделу* — „*Појевка од Свилојевића*”. Пратећи одабрани сиже (који реконструише посредством три основна мотива: *заробљавање на води*, *три добра јунака* и *избор смрти / ослобађање јунака из шамнице*, аутор се понајвише бави историјском и епском судбином младога Свилојевића (историјског Михаља Силађија), а затим његовим постепеним истискивањем из овог сижејног модела и јављањем Секуле Бановића, а потом и Јанка Јуришића на том месту.

При том, ова студија као да прати три упоришта епске песме, сугерисана у наслову овог приказа: као *историјски* нуклеус ове песме послужило је, свакако, заробљавање овог јунака на Косову 1448, као и његово касније погубљење у Цариграду, које песма не чува. Даљем учвршћивању усмене традиције о Свилојевићу свакако је користило и ширење *историјских предања* о овом јунаку међу српским живљем у некадашњој Аустроугарској.<sup>6</sup> Уздизан у тим причањима до јунака савремених авантуристичких филмова, такав фиктивни лик Силађија несумњиво је побуђивао дивљење.

Међутим, преношењем овог сижејног модела на тло Србије, мање познати јунаци замењени су познатијим, у процесу који се заснива „на заборављању стварних личности и догађаја, али ... и на специфичној ’рационализацији епског памћења’ ... на кондензацији збивања и њиховом везивању за певачу познатије и ближе јунаке”. Дакле, самом логиком *ејске* песме извршена је ова транспозиција и један је јунак замењен другим.

*Митолошки план* ове песме садржан је већ у једном од три централна мотива — мотиву заробљавања јунака на води,<sup>7</sup> као и у митологеми *три побрајима*,<sup>8</sup> у аналогним сижеима. Такође, заступљен је и у „прекрасној митској визији ’три виле на три љељена’ ... која има симболичку функцију предсказивања погибије јунака”, што уосталом

<sup>6</sup> У том погледу индикативна нам је једна од развијених писаних верзија овог предања коју наводи Сувајић — Нав. дело, 53—54.

<sup>7</sup> Уп.: Зоја Карановић, „Мотив забрањене воде у јуначкој традицији балканских Словена, једно могуће тумачење”, *Књижевна критика*, часопис за књижевна и естетичка питања, год. XXVII, пролеће—лето 1998.

<sup>8</sup> Мотивом *три побрајима* у контексту тзв. „трофункционалне индоевропске идеологије” посебно се бавио Александар Лома, посматрајући три епска побратима као носиоце трију сталежа: првог — владарског и свештеничког, другог — војничко-ратничког и трећег — земљорадничко-сточарског — в. Лома, нав. дело, 106—123.

и Сувајдић уочава. Интересантно је поменути да је начин ослобађања јунака у касније забележеним варијантама чудесан — ту прича о јунаку који извршава чудесне подвиге на крају песме доиста прераста у чудо.

Песма о јуначком орању Марка Краљевића својом основном идејом заснива се на митско-ритуалном темељу. Као што и аутор примећује, „реч је о ритуалном чину првог новогодишњег орања, познатом у обредно-обичајној пракси словенских народа, чији је циљ да се осигура благостање на прелазу из старе у нову календарску годину”.<sup>9</sup>

Па ипак, пренесен на план јуначке епике, завршни акт културног хероја у песми указује на нешто сасвим друго — на немогућност мирнога преласка с ратничког на ратарски модел живљења.

Најподложније примедбама свакако је поглавље по којој је и читава књига добила назив — *Јунаци и маске*, које се бави типовима карактеризације епског јунака. Као што је и сам констатовао поводом Старине Новака, да се ту ради о једном „збирном портрету” (а већина ликова усмене епике управо је таква — репрезентативна за одређени културни модел, с тим да може баштинити и неколико различитих модела, наслојених један на други), мало је ликова који би се дали свести под калуп који им аутор одређује. Конкретно, ако бисмо упоредили функционалност овог модела, нпр. у вези са одређивањем Змај-Огњеног Вука као *виџеза*, како га Сувајдић види, свакако бисмо приметили да песме попут оне забележене у Босанској вили<sup>10</sup> и сличних јој, овог јунака сликају пре као (полу)демона (чији делокруг аутор, иначе, резервише само за противника јунака) неголи као витеза. Или, како бисмо, у складу с овде понуђеном типологијом, могли одредити Секулу, који показује неке шаманске црте (бори се, у облику шестокриле змије, с турским султаном и сл.)?! А то није случај само са овим, партикуларним случајевима.<sup>11</sup>

Па ипак, с обзиром на то да ова студија представља један од пioniрских радова на васпостављању типологије епских јунака, требало

---

<sup>9</sup> Као праузор лика ратника-орача Сувајдић претпоставља „какво сложено божанство типа Перуна”. Међутим, ту се, највероватније, ради о небеском ковачу и орачу Сварогу, чије су се особине потом пренеле на културног хероја, какав је, великим делом, и Марко Краљевић.

<sup>10</sup> Ево како поменута песма слика Змај-Огњеног Вука:

*Вас је Вуче од йламена жива,  
На њему су огњевийта крила,  
Па из крила сийа вайџра жива,  
Крилим' лејци, живом вайџром йали.*

(БВ, XXVIII, 1913, 12)

<sup>11</sup> Уп. с тим у вези приказ ове књиге Љиљане Пешикан-Љуштановић „Духовни мостови Балкана”, *Књижевност и језик*, ЛП/3—4, Београд 2005, 415.

би поздравити овај покушај уношења каквог-таквог реда у овом, до сада неистраженом домену.

При једном обухватном погледу могло би се рећи да се студије Бошка Сувајдића крећу од дескриптивних до аналитичких, али без оптерећивања сондажним испитивањем и „микроскопирањем” одређених аспеката одабраног проблема. Неке од њихових значајних предности биле би, пре свега, оперативност закључака у вези са функционисањем феномена усмене епске песме, као и њихова утемељеност на богатом научном искуству претходних истраживача. Стога, ова студија јесте интересантан и засигурно другачији начин разматрања „стариx” тема и дилема, као што плени ауторовом способношћу да проговори једном, посве различитим (понекад и чисто литерарним) дискурсом — у духу песника-коментатора који проговара из самог дела, откривајући један сасвим другачији свет...

*Драгољуб ПЕРИЋ*

## МРАЧНА ЧАЈАНКА ДУШЕ

Ијан Мајџан, *Субота*, превела с енглеског Аријана Божовић, „Паидеиа”, Београд 2006

*„Има неке величине у њом погледу на животи”*

У суботу која се налази пред Хенријем Пероуном, четдесетосмогодишњем неурохирургом, Лондон као поприште најмасовнијих антиратних демонстрација у историји те престонице невероватан је спој пустоши и гужве, спокоја и вреве, дугог одсечка пута на којем нема кола и беспрегледних колона заустављених аутомобила који чекају на поновно успостављање саобраћаја. У таквом дану, уместо уобичајеног спокоја без мисли, испуњеног партијом сквоша, посетом мајци и породичним окупљањем, све оно што се главном јунаку дешава обележено је почетком дана, обојено некаквим мрачнијим расположењем из којег тек намах успева да се тргне. За Мајџановог протагонисту ова субота почиње раније него обично, у пола четири ујутро, када, безразложно тргнут из сна, Хенри Пероун устане и приђе прозору који гледа на сквер. Нешто касније, по рубу видног поља разлива му се сјајни траг знамења стања у којем се налази читав свет на почетку двадесет и првог века — авион у пламену који се, упаљених светала за слетање у привиду нормалности, спушта на Хитроу.

Но у Пероуновом, Мајџановом и нашем свету догађаји постају стварни тек када се виде на вестима које главног јунака вребају из сваког кутка његовог света: у кухињи дома Пероунових, на радију у

колима, у излогу продавнице телевизора, у свлачионици поред терена за сквош, у заједничкој просторији старачког дома. Јавни домен свуда је присутан, чита се у роману, као потка колективне свакодневице која се провлачи кроз животе појединаца. Вести, као отеловљење таквог домена, приказују кулисе савременог света. Те суботе, 15. фебруара 2003. године, Перионов живот окружен је управо таквим кулисама.

У тексту и подтексту Маџуановог десетог романа наилази се на трагање за могућностима сигурности, слободе, среће, мира — на постављање циљева за чије се остварење појединци боре различитим средствима. Јер свет првих година новог миленијума, одјекује у роману, није сигурно место. Путовање авионом постало је нека врста руског рулета, а сами авиони, визуелни и звучни призори присутни на почетку и крају романа, уклете или предаторске метафоре масовне смрти. Становници Лондона којим се Перион креће не прибојавају се несрећа, већ живе са свешћу о неминовним катастрофама. Стицање свести о међународном тероризму и ванредним ситуацијама обред је иницијације који стоји на прагу ступања у свет одраслих, кад млађа генерација којој припада и Хенријев син Тео постаје свесна да и догађаји изван сопственог субјективног микрокосмоса утичу на живот појединца.

Овакво стање није нешто против чега се становници Перионовог и Маџуановог света боре већ нешто што се прихвата. Претња ратом, кордони обезбеђења и ванредне мере постају *status quo* свакодневице, доза претње која значи да је све у реду, да је свет у којем смо се пробудили исти онај који смо претходне ноћи оставили за собом, свет у којем је сваког тренутка могућ *најад на чийав нащ начин живиџа*. Запаљени авион који пара ноћно небо над Лондоном и утискује се у Хенријев периферни вид као нејасно разливено обличе светлости у таквом свету истог тренутка асоцира на већ виђено, на познати сан који се понавља, на претњу одмаздом која би неки наредни пут посматраче могла претворити у масовне жртве.

Након њујоршких напада који, мисли главни јунак, стоје у колективној свести као клетва и почетни тренутак кризе коју неће бити могуће решити у наредних стотину година, кривица и немоћ две су ствари које осећају они који катастрофе посматрају из даљине, из својих властитих кутака чији се привид безбедности брани бројним резима и алармним уређајима на тешким вратима. Перионов *савршен квадрај око савршеног круга малоџ љарка*, сквер који посматра са прозора своје спаваће собе на почетку и крају романа, сквер којем се током дана враћа као окосници свог света, делује као магнет чије привлачне силе људи нису ни свесни, а који их ипак неумољиво вуче да управо на њему одиграју своје приватне драме, којег год оне предзнака биле. Сквер је простор за ослобађање страсти који у поређењу са ирачком пустињом добија ауру злослутности, још један спој приватног и јавног у парадоксу приватности интимних драма изведених на јавном месту.

О таквој спрези појединачног и колективног, субјективног и објективног, приватног и јавног размишља и главни јунак док се креће кроз свој град и своју суботу. Свет о који се као о мрежу одбија његова свест заправо и јесте мрежа, сложен сплет командних линија, нивоа контроле и округа надлежности, сигурносна мрежа саткана од планова за ванредна стања у покушају да се одговори на страх и параноју. У Макјуановом роману, окружење је организам који пулсира у ритму ванредних стања и планова за обрачунавање са њима.

„Не у моје име”

За масу која се те суботе окупља и слива улицама Лондона ка Хајд парку, демонстрације су вид оног општег трагања за слободом, за миром, за безбедношћу. За главног јунака, ритам масе стално је присутни жамор у позадини његовог дана, појава са којом се непрекидно судара, ударна вест која му се упорно пробија до свести. Демонстрације постају тренутни дамар света који се, баш као и сâм јунак на почетку романа, буди да би открио да је већ у неком недокучивом покрету, без јасне представе о томе.

Једини протагониста романа који присуствује демонстрацијама јесте Дејзи, Пероунова кћерка која одмах по доласку из Париза одлази у Хајд парк. С друге стране, син Тео сувише је жарко посвећен музици коју ствара, док су његови ставови против рата у Ираку сувише чврсти да би их требало доказивати шипчењем по граду. Супруга Розалинд, упркос томе што је субота, заузета је послом, док Хенри ни за шта на свету не би пропустио свој суботњи сквош меч. И док неизбежно осећа привлачност и заводљивост масе која пуни улице окупљена око истог циља, исте идеје, главни је јунак истовремено нескривено скептичан. Како одабрати између могућности рата да би се наметнула демократија, по цену неизбежне трагедије избеглица и хуманитарне катастрофе, и одсуства рата и извесног продужења апсолутистичке власти, мучења и смрти? Таква одлука, испоставља се у роману, може се донети само одмеравањем губитака а не добитака, настојањем да се избрише незнање које стоји између садашњости и исхода те садашњости; одлука која је, мисли главни протагониста, условљена произвољношћу и случајношћу људских ставова. У покушају да се изолира, Хенри Пероун је сувише свестан некакве самозадовољне веселости окупљене светине, *размажених њихових шампиона и безалкохолних њиха који захтевају да се осећају добро, или чак лепо*, опијене некаквим полусном сопствене моралности.

С друге стране, главног јунака не занимају снови, већ могућност стварног. „Знати разлику између сна и јаве, знати границе, у томе је суштина здравог разума,” мисли Хенри Пероун. Ипак, у дану који таквим размишљањем почиње, човек којег опседају *сеновити ментални*

*нарајиви* чак и док прегледа пацијенте као да зарања управо негде између, у некакво магловито царство на маргини свести, где црвени BMW са којим ће се секунд касније сударити постоји само као црвена мрља негде на периферији његовог вида. Дан у којем зарониш у други елемент биће изузетан, учила га је мајка, обласна шампионка у пливању. Само, за Пероуна тај други елемент није вода.

### *My city square*

Хенри Пероун, човек који има потребу да разлаже догађаје, односе, осећања, појаве и одлуке на саставне делове, човек који има потребу да поседује, припада и понавља, становник је града. Град је, мисли главни јунак, велико поприште несанице у којем човек постаје бесани ентитет, биолошко ремек-дело настањено малим топлим биолошким машинама, континуитет достигнућа која се протицањем векова таложу градећи корални спруд напретка. У таквом граду, кроз свест јунака читалац понире све дубље у саму срж света и друштва, понире све до сплета нервних мрежа, самих биолошких основа бића у којима се трага за законима који одређују људски живот, читаво људско постојање.

У трагању за слободом и срећом у свету у којем живи Хенри Пероун не вреди се ослањати на провиђење и некакав скривени али постојећи поредак ствари, на некакву спољашњу интелигенцију која бди над нама и указује на пут, верује главни јунак. Приклањање таквим заблудама бежање је од власти безначајности, илузорни покушај пројекције сопствених потреба на устројство света у свету којим заправо владају физички закони и закони пуке случајности, *јакe сиррује и суйишилна шаласања* која чине разлику између сретног и несретног живота. И баш тај насумични поредак света оно је што у главном јунаку буди задовољство.

Но, да ли се свет уистину изметнуо у царство стрепње, пита се за тренутак Хенри Пероун, док уз звуке једног Шубертовог триа вози свој сребрни мерцедес S500 са крем седиштима, репрезентативном споредном улицом у срцу града, улицом у којој је могуће бити сретан. Да ли је бојазан о стогодишњој кризи претерана, зар није град сувише витална и отпорна творевина коју није тако лако уништити, која се не да тако лако затрети? Историјски напредак је непорецив, упркос уверавању у супротно. Достићи слободу ипак је могуће, закључује Пероун док у огледалу изнад умиваоника у паузи свог јутарњег сквоша гледа вести. Заборав јавног окретање је себи, а победа у мечу поновно освајање сопствене приватности. И упркос свим плановима спољашњег света, главни јунак за тренутак успева да сан о заједништву пронађе у музици, а решење свих мистерија у трзајима жице.

У таквом привременом затишју, док Лондон ишчекује своју бомбу у настојањима да буде што спремнији, бомбе веома лако експлодирају у животу Хенрија Пероуна. Међу кулисама макродраме одвија се микродрама, иницирана пуком случајношћу, несретним сплетом околности. Бакстер, опасни момак са плочника са неисправним зупчаником у свом топлом биолошком механизму, са чијим се црвеним BMW-ом раније тог дана Пероун сударио и који у неколико наврата као злосутна сенка пада на Пероунову суботу, нарушава безбедност дома Пероунових, њихове оазе на савршеном скверу. Мисли о насиљу у Ираку и насиљу којег се плаши савремени свет, мисли које нису увек јасно дефинисане и до краја промишљене, постају оквир за конкретан насиље које јунака чека у сопственом дому. Готово сви елементи дана сложили су се и легли на место, у том тренутку помишља Пероун. Након тренутака понижења, округлости, страха и ужаса, ситуацију сасвим неочекивано спасава поезија — као антитежа насиљу, као лек за безумље, као буђење воље за животом, као прозор у могуће које ипак за Бакстера, момка са деформисаним геном, никад неће бити.

### *Затварање круга*

По многим својим одликама Маџуанова *Субота* подсећа на *Госпођу Даловеј* Вирџиније Вулф — догађаји једног дана и једног времена преламају се кроз призму свести јунака који се креће прецизно датом путањом кроз Лондон обављајући између осталог и припреме за вечеру, док је протицање времена уместо откуцајима Биг Бена обележено ритмом вести и демонстрација. Баш као и Клариса Даловеј, на врхунцу своје суботе Хенри Пероун се поново обрео пред прозором испод којег се, види се на самом почетку романа, налази црна ограда са шилџима попут реда копаља на коју би се Септимус Смит могао бацити. У Маџуановом роману, читав један круг објективног времена касније, Пероун размишља о извесностима које га чекају у животу — још шест месеци сквоша и учешћа на Лондонском маратону, Дејзина трудноћа и удаја, Теов одлазак у Америку, смрт мајке, па потом таста, људски живот који се пара по шавовима. Живот је дошао у фазу у којој године добијају коначан, изванредан облик, у којој је сасвим могуће замислити време када више неће имати снаге за сквер.

На самом почетку романа, ледена бела светлост која попут опне обавија град у фебруарску ноћ и чини да стварност и садашњица делују мање *помишљено* и *затлачено* истовремено призору сквера који се пред јунаком пружа, даје оштре, јасне контуре. На крају романа сквер, обасјан мекшим, топлијим светлом, губи ону оштрину искристалисаног, као угравираног призора где се појединачни елементи јасно одвајају један од другог у пуној и бистрој слици, али стварност и садашњица, из које јунаку пуца отворен поглед на извесности које се пред њим пружају, делују онолико пометено и заплашено колико то



заправо јесу. Једина тачка ослонца, тачка равнотеже коју Хенри проналази у неспокоју на крају дана јесте одлука да не поднесе тужбу против Бакстера, човека који стоји као симбол несретног живота, недостатка прилике, недостатка излаза; човека који је упркос томе успео да препозна и доживи оно што Хенри Пероун вероватно никада неће.

Напослетку, док Лондон и читава савремена цивилизација и даље чекају неку велику експлозију, Хенри Пероун своје експлозије доживљава и преживљава, бришући једну по једну све баријере које у његовој узрујаној, умаласаној свести стоје између његове суботе и његове недеље. Вест о запаљеном авиону, коју Хенри од раног јутра сматра својом, након краткотрајне контроверзе доживела је дебакл — пилот и копилот нису терористи, несрећа није била планирани самоубилачки напад, недоумице су решене. Демонстрације су окончане, а иза демонстраната остају тоне смећа које на микроплану живота појединца до касно у ноћ продужавају радни дан чистача улица. Од контролисано усхићеног, опрезног тона ишчекивања и слутње којим започиње дан у ноћи, јунак преко нервозног, несмиреног умора стиже до сна као *дрвног превозног средства* између два дана, два корака на извесном путу чији остатак одједном добија сасвим јасан облик. Сан је средство које ће тај дан окончати у ноћи свега сат времена удаљеној од свитања које је, како каже Хенри Пероун, у граду само по себи апстракција.

Субота за Хенрија Пероуна неумитно пролази, и док се привремено искључује свест јунака који плови ка наредном дану, затвара се још један савршен круг романа као геометријски правилне структуре, овог пута започет речима Сола Белоуа у епиграфу романа. Човек, град, време. Наука, организација, механизација. Спољашњи непријатељи и варварство код куће. И изван тих скучених оквира тамница људске пажње и људског страха, непојмљиве законитости макрокосмоса. Слике које се током читавог романа и читаве једне суботе предодређене за доколицу а узурпиране непредвидљивим следом догађаја преламају кроз мисли главног јунака. Дуга, мрачна чајанка душе са, како се чини, једином равнотежом коју почетак двадесет и првог века може да пружи.

*Нина ИВАНОВИЋ*

## ВЕЛИКИ СЛИКАР 17. ВЕКА

Драгиша Милосављевић, *Зограф Андрија Раичевић*, „Дерета” — Народни музеј Ужице — Завичајни музеј Прибој, Београд — Ужице — Прибој 2005

Приступајући монографској обради српског сликара XVII века Андрије Раичевића, историчар уметности из Ужица Драгиша Милоса-



вљевић, био је свестан са колико респекта је требало уважавати становништва првих писаца о српској уметности дуго, с призвучком потцењивања, стављану под назив „турски период”. Истовремено не одустати од покушаја да се унесе више светлости у доба националне историје, које још увек није довољно објашњено, макар само у области ликовног стварања. За разлику од темељно проучених свих вредности зреле византијске ере и времена трајања српске државе, од XII до XV века. Али, обрео се Милосављевић пред задатком да тумачи судбоносно раздобље турске власти и преважне последице обнављања Пећке патријаршије у XV веку, које су се одразиле на размах црквеног градитељства и сликарства, и тада јединог вида уметничке делатности. Темеље својих анализа и закључака савесно је заснивао на ономе што су већ утврдили научници попут Ђоке Мазалића, Светозара Радојчића, Војислава Ј. Ђурића, Здравка Кајмаковића, нарочито Сретена Петковића. Ипак, као искусан музеалац, конзерватор, писац више књига, дискретно је критички, личним погледима и сазрелим знањима, предочавао слику о XVI и XVII веку када израста личност Андрије Раичевића.

Основни део ове књиге чини изузетно обимно поглавље о сликарском делу. Враћајући се у дубину векова из којих нема много писаних извора те врсте, аутор је оправдано похитао да изнесе нов податак о померању Раичевићевог рођења у време око 1600. године. Тиме је отворена могућност за проширивање хронолошког дијапазона уметничког деловања, без довођења у питање места формирања још у раној младости, код искусног сликара Јована Козме. Дуговао је он много и великом мајстору из XVI века Лонгину, као и обрасцима преузетим од Грка Андреја Рицоса. На њима је уобличио *Рациеће* за манастир Благовештење Рудничко и двери за цркву у Сарајеву, а Милосављевића инспирисао да *Рациеће* означи као једно од најлепших уметничких целина у српској уметности те, поствизантијске епохе. Ослонац за овакву квалификацију Раичевићеве сликарске вештине Милосављевић је учврстио и проницањем у одлике његове преписивачке делатности и минијатурног сликарства.

Поливалентне стваралачке способности и интересовања Раичевић није препуштао једностраним поукама, узорима и предлошцима. Утицаји руске уметности на српску били су и у XVII веку важно уприште и исходиште духовног и уметничког живота Срба. Није хтео нити могао да им узмиче ни Раичевић. Међутим, Милосављевић је из посебног угла посматрао и његово обраћање итали-критској школи, у време када је Српска Црква за очување националног опстанка и православне вере сигурне котве имала у ортодоксији Византије и светосавској традицији. Али, ко би други, ако не управо уметници, откривао да је српски народ и те како знао да постоји и нека друга Европа, католичка, протестантска, ренесансна. Сликари су на најбољи начин, често наизглед споредним, скоро скривеним детаљима, негирали хер-

метичну изолацију српског народа под турском влашћу. Милосављевић је увећао значај улоге српских уметника који своје широко отворене погледе нису упирали само уназад, према традиционалном, касносредњовековном, послевизантијском, него и ка другим смеровима европских зрачења, а у реалности плодотворног прожимања.

Њихови заступници и преносиоци, Лонгин, Митрофановић, Јован, немају монографије. Један из тог круга великих, Андрија Раичевић, захваљујући труду, знању, професионалној савесности и романтичарском полету истраживача и писца Драгише Милосављевића, допио је књигу. Биће значајан њен удео у уобличавању целовитог мозаика нових синтеза о српској уметности XVII века. Допринос јасности слике о јединственом духовном простору, раздвајаним само границама двају царстава.

*Миодраг ЈОВАНОВИЋ*



беседа и разговора: *О међувремену*, 1979; *Служба светом Сави*, 1988; *Сима Милутиновић / Петар II Петровић Њеџош*, 1988; *Косово најскупиља српска реч*, 1989; *Овако говори Маџија*, 1990; *Мој њрећносћављени је Геће*, 1990; *Поетика Маџије Бећковића* (зборник), 1995; *Предсказанја Маџије Бећковића* (зборник), 1996; *Маџија — стари и нови разговори*, 1998; *О међувремену и још њонечему*, 1998; *Послушања*, 2000; *Небош*, 2001; *Саслушања (1968—2001)*, 2001; *Маџија Бећковић, њесник* (зборник), 2002; *Поетика Маџије Бећковића* (зборник), 2002; *Човек без жраница*, 2006; *Мисли*, 2006; *Беседе*, 2006; *Изабрана дела I—VII*, 2006.

АЛЕН БЕШИЋ, рођен 1975. у Бихаћу. Пише поезију, књижевну критику и есеје, преводи с енглеског. Књиге песама: *У филиграну рез*, 1998; *Начин дима*, 2004. Књига критика: *Лавиринти читања*, 2006.

СОЊА ВЕСЕЛИНОВИЋ, рођена 1981. у Новом Саду. Пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Пише књижевну критику и есеје. Објављена књига: *Размештање фигура*, 2003.

НИКОЛА ВУЧИЋ, рођен 1956. у Великој Градуши код Сиска. Пише поезију, преводи с руског. Књиге песама: *Тајанствени стрелац*, 1980; *Нови ѡрилози за аућобиографину*, 1983; *Дисање*, 1988; *Чистилишће*, 1994; *Кад сам био мали*, 1995; *Прејознавање*, 2003. Приредио за штампу недовршени роман Меше Селимовића *Круж*, 1983, *Анћологину народне књижевности за децу*, 1997. и *Српску народну књижевност за децу*, 2006.

СЛАВИЦА ГАРОЊА-РАДОВАНАЦ, рођена 1957. у Београду. Пише поезију, прозу, књижевну критику и књижевнотеоријске студије, бави се српском народном књижевношћу са подручја Славоније, посебно Западне. Објављене књиге: *Под месечевим луком*, роман, 1992; *Девећа кућа*, приповетке, 1994; *Исповедање тишине*, песме, 1996; *160 година Трговачке школе у Београду (1843—2003)*, споменица, 2003; *Из сенке*, критике, огледи и мали есеји, 2003. Приредила више књига и антологија.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Критичареви ѡрадокси*, 1980; *Српски надрелизизам и роман*, 1980; *Пјесник „Пашећике ума“ (о пјеснишћиву Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караћић*, 1990; *Хазарска ѡризма — шумачење ѡрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни ѡгледи Данила Кица*, 1995; *Кроз ѡрозу Данила Кица*, 1997.

НАДА ДУШАНИЋ, рођена 1961. у Сомбору. Пише прозу и бави се сликањем. Књиге приповедака: *Приче у боји I*, 2003; *Боје шамних светлосћи*, 2005.

БРАНИСЛАВ ЗУБОВИЋ, рођен 1976. у Тузли. Пише поезију. Књиге песама: *Руком од ветра тишом*, 2001; *Велики бол*, 2004.

НИНА ИВАНОВИЋ, рођена 1976. у Новом Саду. Англиста, пише студије, есеје и критику, преводи с енглеског. Објављена књига: *Границе и прејилићања — проблематика жанра у романима Џулијана Барнса*, 2006.

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ, рођен 1932. у Зрењанину. Историчар уметности. Објављене књиге: *Српско сликарство у доба романтизма*, 1973; *Ђура Јакшић* (коаутор Н. Кусовац), 1978; *Новак Радонић*, 1979; *Ђока Миловановић*, 1983; *Српско црквено градишњство и сликарство новијег доба*, 1987; *Ојленац — храм светој Ђорђа и Маузолеј Карађорђевића*, 1989; *Међу јавом и мед сном — српско сликарство 1830—1870. године*, 1992; *Музеологија и заштитна споменика културе*, 1994; *Сликарство Темишварске епархије*, 1997; *Урош Предић*, 1998; *Српски манастири у Банаћу*, 2000; *Москови Миодрага Јовановића* (разговарао М. Јевтић), 2001; *Михаило Миловановић*, 2001; *Ђока Јовановић: 1861—1953*, 2005.

ВЈАЧЕСЛАВ КУПРИЈАНОВ, рођен 1939. у Новосибирску. Песник, прозни писац, есејиста и преводилац. Књиге песама: *Од првог лица*, 1981; *Пролази живој*, 1982; *Домаћи задаци*, 1986; *Одјек*, 1988; *Стихови*, 1994; *Хајде да се договоримо*, 2002; *Боља времена* (избор), 2003. Роман: *Плави манџил свемира*, 2006. У преводу на српски објављене су му књиге: *Час њевања*, 1987; *Извештај о анђелу*, 1988. и *Земљино небо*, 2006. (Н. В.)

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ, рођен 1922. у Загребу. Историчар уметности, песник, путописац, мемоариста, академик. Објављене студије: *Београд у старим гравирама*, 1950, *Графика српских шtamпаних књига XV—XVII века*, 1958; *Београд у прошлости*, 1963; *Стари српски дрворез*, 1964; *Српски сликари XVIII и XIX века*, 1968; *Дунавски њушеви српске културе XVIII века*, 1969; *Пушеви српског барока*, 1971; *Трагом српског барока*, 1976; *Манастир Савина*, 1978; *Хиландар* (коаутори Д. Богдановић и В. Ј. Ђурић), 1978; *Српска уметност у XVIII веку*, 1980; *Српска уметност у XIX веку*, 1981; *Сенјандреја* (коаутор Д. Давидов), 1982; *Сведочења* (чланци), 1984; *Испраживања српских старина*, 1985; *Летњице Срба у Трсту* (коаутор Ђ. Милошевић), 1987; *Барок код Срба*, 1988; *Косовски бој у ликовним уметностима*, 1990; *Изабране српске теме I—IV*, 1996, 2001, 2002, 2005; *Срби у Бечу*, 1998; *Откривање Хилан-*

дара, 2001; Срби у Загребу, 2004; Писма и говори, 2004; Јосиф II и Срби, 2006. Књиге песама: *Мојиви*, 1946; *Каменови*, 1966; *Умир*, 1987; *Ниска*, 1989; *Знак на камену*, 1994; *Завештање* (изабране песме), 1995; *Очи у очи*, 1997; *Све чудније је чудо* (сабрране песме), 2000; *Печална тишина*, 2003. Књиге аутобиографске и дневничке прозе: *Ефемерис I–V*, 1990–1994; *Дунав — река јединства Европe*, 2002; *Пролажење*, 2003; *Дани, сећања I–IV*, 2003–2006.

ДЕЈАН МИЛУТИНОВИЋ, рођен 1972. у Зајечару. Пише огледе и критику из области опште књижевности и теорије књижевности, објављује у периодици.

САЊА МИЛУТИНОВИЋ-БОЈАНИЋ, рођена 1964. у Пули. Преводи с француског, енглеског и италијанског језика, живи у Паризу.

МАРИЈА МИТРОВИЋ, рођена 1941. у Сурчину, Срем. Пише студије, есеје и критику, преводи са словеначког и на словеначки, живи у Трсту. Објављене књиге: *Иван Цанкар и књижевна кришка*, 1976; „*Краљ Бешајнове*” *Ивана Цанкара*, 1982; *Историја књижевности* (учбеник за средњу школу, коаутор Ј. Деретић), 1984; *Преглед словеначке књижевности*, 1995.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљоис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испрага је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Књига студија: *Легишмација за бескућнике. Српска неоавангардна поезија — поетички идентитет и разлике*, 1996.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. у Локу, Шајкашка. Књижевни критичар и историчар. Објављене књиге: *С-авећи кришке, с-окови поезије*, 1990; *Светислав Стефановић — претеча модернизма*, 1993; *С мером и без ње*, 1993; *Суочавања*, 1999; *Сивари које су прошле*, 2003; *Сивари лисац*, 2003; *Случајна књига, колаж о Тодору Манојловићу*, 2006; *Српска песничка модерна*, 2006. Приредио више књига и антологија.

МИЛИЦА НИКОЛИЋ, рођена 1925. у Београду. Бави се претежно анализом песничких и прозних дела руске и српске књижевности XX века, пише есеје и преводи с руског језика (А. Бели, Б. Пастернак, О. Манделштам, В. Хлебњиков, М. Цветајева, Л. Толстој, Ф. Достојевски, М. Бахтин, Ј. Лотман, В. Шкловски, А. Чехов и др.). Објављене књиге: *Руске поетске теме*, 1972; *Игра прошивреча или „Крошкa” Ф. М. Достојевског*, 1975; *Десет песама — Вучо, Матић, Дединац*,

*Рисџић, Давичо*, 1978; *Давичов „Господар заорава“*, 1986; *Mare Mediterraneum* *Ивана В. Лалића*, 1996; *Тумач њиџијеџ леџа или извођење романа*, 1998; *Руска археолошка љрича*, 2002; *Обичавање сџварноџ — Туџма*, *Б. Госић, Кузмановић*, 2004. Приредила више дела српских и руских аутора, као и *Анџолоџију модерне руске љоезије* (коаутор Н. Богдановић), 1961. и *Анџолоџију руске фанџасџике XIX и XX века*, 1966.

**ЗОРАН ПАУНОВИЋ**, рођен 1962. у Бору. Англиста, пише студије, преводи с енглеског. Објављена књига: *Гуџачи бледе ваџре — амерички роман Владимира Набокова*, 1997; *Исџорија, фикџија, миџ — есеји о анџло-америчкој књижевносџи*, 2006.

**ДРАГОЉУБ ПЕРИЋ**, рођен 1976. у Смедереву. Проучава усмену књижевност, а посебна област интересовања му је поетика фолклорних жанрова, компаративно проучавање књижевности, као и реторика и беседништво. Објављена студија: *Траџом древне љриче*, 2006.

**ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ**, рођен 1975. у Ужицу. Бави се историјом новије српске књижевности и књижевном критиком, студије и научне радове објављује у периодици.

**АНДРИЈА РАДУЛОВИЋ**, рођен 1970. у Подгорици. Пише поезију. Књиге песама: *Поџлед с мосџа*, 1994; *Знак у љијеску*, 1995; *Поноћ на Дону*, 1997; *Оџњено ребро*, 1998; *Ријеч са јуџа*, 2001; *Анџео у љџеници*, 2002. Приредио: *Чувај се сџтарих љисаца — љанорама најмлађеџ љјесниџџва у Црној Гори*, 1997.

**ЈЕЛКА РЕЂЕП**, рођена 1936. у Новом Саду. Књижевни историчар, проучава средњовековну књижевност. Објављене књиге: *Прича о боју косовском*, 1976; *Леџенда о краљу Звонимиру*, 1987; *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено љредање*, 1991; *Развиџаак косовске леџенде*, 1992; *Сибињанин Јанко — леџенде о рођењу и смрџи*, 1992; *Косовска леџенда*, 1995; *Бој на Косову — у буџарџџицама и еџским љесмама краџкоџ сџиџа* (коаутор Р. Михаљчић), 1995; *Народне љесме о Косовском боју* (коаутор Р. Михаљчић), 1997; *Убисџво владара*, 1998; *Генеза Хроника џрофа Ђорђа Бранковића*, 2004; *Бисџру воду замуџиле — свађа кћери кнеза Лазара*, 2006.

**ЕЛЕН СИКСУ (HÉLÈNE SIXOUS)**, рођена 1937. у Орану, Алжир. Професор универзитета, аутор студија о Џојсу, Керолу, Клајсту, Кафки, Бернхарду, као и многих других текстова из теорије књижевности, оснивач је првог Центра за женске студије 1974. у Паризу. Списатељица и есејиста, у доба распламсавања структурализма и теоретизације психоанализе, развија специфичну поетику о женском, о полној амбиваленцији и о телу као језику несвесног. Ауторка је преко



четрдесет романа, добитница награде Медисис 1969. године за роман *Унуџра*, а већ више од двадесетпет година сарађује са Аријаном Мнушкин и пише комаде за „Позориште сунца”: *Индијада*, *Ериније*, *Уклеџи град* или *Добошари на насипу*. Гл. дела: *Унуџра*, *Издисаји*, *Оснабрик*, *Анђео тајне*, *Дан када нисам била џу*, *Менхетн*, *џисма из џраистџорије*, *Сањај, кад џи кажем!*, *Земаљски сусреџи*. На српски је преведена књига *Сањарије дивље жене* и многобројни краћи текстови у периодици. (С. М.-Б.)

НЕНА СМИЉАНИЋ-ДУРЛЕВИЋ, рођена 1967. у Госпићу. Пише поезију. Књиге песама: *Свемирија*, 1990; *Марсонија*, 1998.

НИКША СТИПЧЕВИЋ, рођен 1929. у Сплиту. Италијаниста и компаратиста, академик. Објављене књиге: *Основи иџалијанског језика* (коаутор Е. Франки), 1966; *Књижевни џогледи Анџонија Грамџија*, 1967; *Gramsci e i problemi litterari*, 1968; *Иџалијанске и друђе џеме*, 1976; *Два џреџорода. Сџудије о иџалијанско-срџским кулџурним и џолиџичким везама у XIX веку*, 1979; *Иве Андрића џревод „Друџџивених и џолиџичких најомена” Франческа Гвичардинија*, 1986; *Усмено*, 1996; *Пеџтра Касандрића џревод „Горског вијенца” Пеџтра II Пеџровића Њеџоџа*, 1999; *Учиџавања*, 1999; *Поређења*, 2000; *Криџичке и друђе минијаџуре*, 2002; *Андрићев Гвичардини*, 2003; *Задруђа и џени џисци* (коаутор С. Стипчевић), 2004.

ДРАГО ТЕШЕВИЋ, рођен 1938. у Сјетлини код Сарајева. Преводи с немачког (Хајнрих Бел, Гинтер Грас, Криста Волф, Ханс Магнус Енценсбергер и др.), преводе објављује у периодици.

ГОЈКО ЧЕЛЕБИЋ, рођен 1958. у Подгорици. Пише прозу. Књиге приповедака: *Оџроџџај од краља*, 1992; *Валови Аџланџиџа*, 2001; *Кандидаџура*, 2002; *Заљубљени џрах*, 2004. Романи: *Убисџиво А. Г. В. и џоњење*, 1988; *Зрела Херџа*, 1990; *Pseudo-theaterroman*, 1994; *City Club*, 1995; *Ўи city*, 1997; *Пауџи*, 2004; *Виџеџки роман о женским сузама*, 2004; *Гром*, 2004; *Близанџи*, 2004; *Покојани чуџџе*, 2006. Објављена су му *Одабрана дјела I—X*, 2004.

Приредио  
Бранислав КАРАНОВИЋ