

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

*Драѓан Јовановић Данилов,
Данило Николић, Милан Нена-
дић, Томас Бернхард, Радивој Сџа-
нивук, Милан Буњевац, Милена Шурја-
новић, Дамир Јоцић* **ОГЛЕДИ:** *Саша Радој-
чић* **СВЕДОЧАНСТВА:** *Миро Вуксановић, Славко
Гордић, Драѓан Симеуновић, Миодраѓ Сџојановић, Аја-
ко Оку, Радосав Пушић, Сава Бабић, Ђорђо Сладоје, Дра-
ѓан Јовановић Данилов* **КРИТИКА:** *Александар Б. Лаковић,
Никола Живановић, Снежана С. Башчаревић, Александар
Петров, Биљана Турањанин, Снежана Божич, Драѓана Бе-
леслијин, Јелена Илић, Тамара Косичић Пахногљу, Бранисла-
ва Васић Ракочевић*



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Статовић (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), Ваца 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), Ваца 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)

Уредничтво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредничтва

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.

Е-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

САДРЖАЈ

Драган Јовановић Данилов, <i>Масџило и светлосћ</i>	5
Данило Николић, <i>Прилози уз њечење</i>	14
Милан Ненадић, <i>Редна чаша</i>	20
Томас Бернхард, <i>Чика Франц</i>	22
Радивој Станивук, <i>Хвалосјеви</i>	30
Милан Буњевац, <i>Јубилеј</i>	34
Милена Шурјановић, <i>Каледоској</i>	45
Дамир Јоцић, <i>Чаробни шџајз</i>	47

ОГЛЕДИ

Саша Радојчић, <i>Херменеуџичка врлина</i>	61
--	----

СВЕДОЧАНСТВА

Миро Вуксановић, <i>Роман с љравим младежом</i>	86
Славко Гордић, <i>Чудесно у закриљу сџварноџ</i>	90
Драган Симеуновић, <i>Смели љланинар</i>	93
Миодраг Стојановић, <i>Хомерски видици Милорада Павића</i>	96
Ајако Оку, <i>Милорад Павић у Јајану</i>	110
Радосав Пушић, <i>Језик као смисао и бесмисао љуџа: дело Милорада Павића у НР Кини</i>	119
Сава Бабић, <i>Раџа Ливада и њеџово љисмо</i>	129
Ђорџо Сладоје, <i>Пред Шанџићем</i>	136
Зоран Јеремић, Звонко Пријовић, Зоран Хр. Радисављевић, <i>Унуџраџњи џрад</i> (Разговор са Драганом Јовановићем Даниловим)	139

КРИТИКА

Александар Б. Лаковић, <i>Између џласних и љређуџаних речи</i> (Драган Јовановић Данилов, <i>Мемоари љеска</i>)	157
--	-----

Никола Живановић, <i>Одбрана поезије</i> (Драган Јовановић Данилов, <i>Мемоари песка</i>)	162
Снежана С. Башчаревић, <i>Крајке приче симболичке пројекције</i> (Саша Хаџи Танчић, <i>Кафкин син</i>)	164
Александар Петров, <i>Уместо блога, а поводом прозе Милана Буњевица</i> (Милан Буњевац, <i>Зелена маска у облику цицеле</i>)	167
Биљана Турањанин, <i>Укрштај религије и умјетности</i> (Милан Радловић, <i>Књижевности и теологија</i>)	170
Снежана Божић, <i>Прејознавања</i> (Јован Пејчић, <i>Основ, оквири, њраб</i>)	172
Драгана Белеслијин, <i>Писмо њим самим</i> (Соња Веселиновић, <i>Поема њреко</i>)	182
Јелена Илић, <i>Нововековне српске династије у мемоаристици</i> (Зборник радова)	185
Тамара Костић Пахноглу, <i>Похвала њрозаичности Андониса Фостјериса</i> (Андонис Фостјерис, <i>Мисао њријада жалости; Камење драгоценог заборав</i>)	192
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Животи у њодрешно време</i> (Саша Недељковић, <i>Колавејев ковчег</i>)	194
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Лейџиса</i>	198

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • ЈУЛ—АВГУСТ 2009



CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уредник Иван Негришорац (Драган Станић). — Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)— . — Нови Сад : Матица српска, 1873— . — 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. — Покренут 1824. год. као Сърбске Летописи. — Наставак публикације: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ

МАСТИЛО И СВЕТЛОСТ

МАСТИЛО И СВЕТЛОСТ

*Луд сам и имам леје, калуђерске очи.
Овде ћищем. Светикујем на радни дан.
У овом уџлу сћојим свим срцем на сћрани
својих ћроћивника и молим се за њих.
Ово је моја кућа у Омладинској улици број један,
окожуена дуњама, ћолубарницима и ћсима лућалицама.
Овде је моја соба, маћерица са исћумћаним
ваздухом. Ваћон заборављен на сћоредном
колосеку. Празна хала. Ево креветћа одакле
дозивам ућомоћ. Са овоћ ћрозора ће ћледам
у очи, на великој даљини, ако ћо можеш разуметћи.
Одавде коћам ћо ћробовима и ћружам руке
дављеницима. Ја, сламка? Градоначелник ћусћоши.
Цићанска мајка са комбијем деце изваћене из ућробе.
Из ћланина дошла је моја лабудова ћесма.
Замрзла сћаза којом иду вукови долази мени
и заћо не идем никуда из ове собе. На сћолу је
црно масћило — щћа све ћо щамно море није
избацило у ову земљу у коју ућраво улазищ.
И из које више не умеш да се враищ.*

СНЕГ У МОЈИМ ОЧИМА

*А када ћемо ћоворитћи о снећу,
ако не ћосле Аущвица?*

Нека дође снеж,
високи жосјодар борова
и нека шкрији под цицелама
ивицом шуме, док шрају ловачке
хајке у дубини шајге.

И нека све сјане сем куцања срца.
Треба бији сјирљив као жробне руже
што су,
јер све што очарава пролазно је.

Снеж, то је реч коју шичина не може
издржати у свом кружном памћењу.

Сад нигде не би требало пошоваћи,
већ се прејустити да нас жреје
шопла безазлености кружних пахуља
што засијају кровове.

Снеж је засигурно послан на ова
дворишта у предрађу да би нас
ослободио страха да саосећамо
са свима који дишу.

СРЦЕ

Ми смо срца која Бог ствара
у својој елоквентној шичини.
Најаћена и понизна срца.
Срца лишена земаљске љубави.
Нечујна срца и срца звездана.
Камена срца и срца која жоре
јер је у њих управо ударио жром.
Срце је дивни, неисцрпни музеј.
Оно може бији и што осирво.
Чишава једна библијска поворка
иза срчаних зализака се скрива.
Жена која те воли кошља твоје
срце до скривеног љубавног кућа
одакле се исловљава ван светиа.
У шрудници која носи близанце дамарају
шири срца. Жабац што седи на обали баре
као Буда, има срце. Слейи мачићи

налик на лејљиве љуљољке сјавају
у прозору крај саксије с мушкатилом —
и они имају срце. И зечић у снегу.
И јавран на ледини. И миш има
срчану склојку. Што си у даљини
тражио, љу, у близини си пронашао.
Срце је орган вида; сјаља која све одјеке
прима у себе да тамо дуго трају.
У срцу крај с јочешком зашвара круж.
И у мршвачком сандуку бићеш са својим
срцем, угашеним јојут звездe.
Јер, срце у свему прекознаје себе.
Жишо класа, жена доји своје дете,
а твоје срце ти каже: недеља је, ноћ.
Буди са мном. Не излази одавде.

ЗАПИС О ДУШИ

Са душом се ништа поуздано не може
наћи, осим да је имамо сви.

Неке су душе леје као трбух труднице
која носи близанце; неке су озарене
сунцем, неке крволочне, а у неким
душама ништа више не свешли.

Ја моју душу не окривљујем
што не учествоује док из подрума
доносим тешке нарамке дрва,
да мојим кћерима зими буде топло.

Душа је, једноставно, оно што јесте.
Она, могуће, расте од малих
и за историју неважних догађаја.
Помишљам да је мојој души од свега
најближа ова верица што се у шрену
изгуби у крошњи као неузашена жеља.

Са душом се ништа поуздано не може
наћи; не наносим се над тим због чега
сам јој пошребан; тек, она мени помаже
да не постанем неко дружи; и да понекад,
дубоко уздахнем.

БЕБЕ И СУЗЕ

У породилици, шом савршеном
дому пензионера, бебе вриште
и испијају лире и лире млека.

У бескрају болничке пустиње
сузе беба су оазе са палмама.
Река од суза новорођенчади
не може се прећи, због дубине.

Бебе плачу и њихове изразичне
сузе им не доуштају да остану
надмене; сузе беба су савршене
— виде све, а не знају ништа.

Када с вриском дође на овај свет
и пре него што је увију у џелене,
беба је безмало погрљен сирац
што слаже домине за ситом, испод лије.

Јер, све изван суза је лаж.
Сви смо већ сираци и преостаје нам
једино изгнанство у сузама.

ПЕСМА О БРАЧНИМ ПАРОВИМА ИЗ ПРОХЛАДНИХ СЕВЕРНИХ ЗЕМАЉА

Сасушени сираци и сираце
које је захватила неумијна јесен,
још увек заљубљени брачни парови из
прохладних северних земаља, држе се
за кошчате руке и обилазе Београд.
Несумњиво, поштено су одрадили свој
радни век, већ су иживели своје животе,
године су брзо прошле и све што ће им се
у данима који следе догодиће, чист је дар.
Докони, вероватно богаће, а можда и
побожни, са изненађујућим поносом
иду с једне дестинације на другу,
од једног до другог места злочина,
а ја се не могу ошети утиску да они заправо
не иду никуда. Обасјани пролећним сунцем,

журе се да сниме све знамениџосџи града.
Окуџљени око џуриџџичкоџ водича
жваћу хамбургере и џомфри, виде оно
џџио гледају, гледају оно џџио не виде.
Ниџџиа за џих није џако довољно незанимљиво
да се не би могло џосеџиџи и фотџографисаџи.
Смирене изнуџра, џоџџуно неузружане,
онако муџмуласџо-зџужваних лица,
замиџљам џе џосџарије евроџске брачне џарове
џред Кеџсовом џирамидом и гробницама
џџио оџимају човека од џролазносџи.
Ти џуди очигледно знају своју меру и као
градиџељи из фараонских времена засиџурно
нису градили оно џџио нису моџли доврџиџи.
Док ми, одлазећи џрема Калемеџдану,
лаџано излазе из видокруџа, свраћам џоглед
на један друџи београдски џризор: најокоп,
крај фонџане џу су и незасиџи гџлубови —
уз клеџеџ крила оџимају се о мрвице.
Мали, џернаџи зликовци не моџу знаџи да су им
џе мрвице осџавили заљубљени брачни џарови
из џрохладних северних земаља, џџио насџављају
да живе у џужној џесми коју сам најисао
у овај зимски сумрак, неисџаван, склон сеџи,
у џоџреџној временској зони.

СА НОВИМ СРЦЕМ У ГРУДИМА

Између џебе и џвоџ деџињсџива џролазе облаци.
Ово су само речи, џек џако, речи и облаци
у свом безбрижном слиџилу и џи их се нећеш
џлаџиџи.
Болесџи је џробудила возача и усџавала деџе;
џолеџан као џламен, сада се враћаџ џамо
где си џре Демеџриноџ џрсаџоџ доласка
био дечак, луџајући ловац и номад.
Долазиџ до џоџ месџа као уским, џожарним
сџеџеницама; једва да се можеџ џровући
кроз мирисни џаџи, џаџраџи и накосџреџено
вресиџџе џџио од џвоџ неџдаџњеџ двориџџа
начиниџе дом; само џи знаџ колико је слаџка
диња уз накривљену дрвену оџраду.
Лице џи озари дивља ружа — како џе је само

пронашла, насупрош звездама блистава —
увек исти вешар је повија, увек исти ухо
ослушкује сабласну тишину шуме.

Оно што некада бејаше сав твој свети,
као тиринач, у вешар се расуло: мирис калине,
жолубији жуџуш, лејет крила њајки-лаштарки,
дозивање шљука — где је све то нестало?

Нема више ни жоршћака којима се може
завидети на здрављу и неучености.

Овде нека невидљива рука држи копрену која
те је заувек раздвојила од дечака.

Као и сви бежунци, кроз коприву и чичак
напредујеш на свој ризик; уморан од свега
сврсисходног, осећаш као да су ти се наједном
раширила нека тајна крила; са новим срцем
у грудима, у тишини као пре њоубљења,
сад можеш проштрајати шуда одакле си ошловио
пре много година, тихо машући перајима.

ДОБРО ДОШЛА У МОЈЕ ПРЕДГРАЂЕ

И пре сна, још стошине километара пробацијала си се
кроз пращуму. Добро дошла у моје предграђе,
ја имам забаве и игре за тебе, ја сам дечак
који има све што ти треба. Нико још није прошао
овим стешеницама тако као твоје босе ноге:
увеличај све довољно и видећеш бездану срећу
која је одувек била ту; желим да ти покажем све,
јер, иако су ствари ту, не верујем да ћеш их видети —
погледај, сенке дрвећа на води изговарају речи
које се не заборављају. Добро дошла на мој
позор одакле се виде њанински врхови прекривени
снегом, тако спокојни од немира који до њих
никада неће доспети — види те лишице — дакле,
имамо одакле да падамо у ненадане њоноре
исход којих се још веће сласне дубине отварају.
Добро дошла у моју сексеилну собу у којој сам
написао песме о жолубарницима, подрумима
и годинама испуњеним погрешним чочецима.
Хоћу само да си овде, где је тишко чекаши писма
и где све је необразложено. Сећаш се ти некада
мојих речи: Тихи океан је само суза других,
много већих океана. Ми смо пролазници и зато

у свему *ш*рајнос*т*и *ш*о мери своје сићушнос*т*и *ш*ражимо.
Наце се ране не виде, али ми знамо да нас једино
оне *ш*ачно *ш*редс*ш*ављају — у *ш*рохладном ноћном
ваздуху *ш*трах се *ш*ири и долази *ш*рема нама
као *ш*трапац: ми се даимо, а он нам *ш*ружа руку.

СЕСТРА

Никад немам *ш*омисао да ће *ш*о неко ч*ш*аити:
зима у *ш*ланини је сест*ш*ра белих вукова. Јелен је
сест*ш*ра рике у дубокој *ш*уми. С*ш*рела је сест*ш*ра лука
са ко*ш*а је одаи*ш*а. Кур*ш*изана је сест*ш*ра *ш*лочника.
Булка је сест*ш*ра *ш*ченично*ш* *ш*оља. Немос*ш*т је сест*ш*ра
*ш*овора, а алге сест*ш*ре *ш*амних дубина. Тишина је
сест*ш*ра сабласне *ш*уме. Ма*ш*ла је сест*ш*ра *ш*ланине
и облачних орлова. Бескућник је сест*ш*ра *ш*оило*ш*
дома у који се никада неће увући. Прс*ш*ти су сест*ш*ре
невидљивих берзанских *ш*окова. Бис*ш*тра вода је
сест*ш*ра нечије*ш* *ш*ласа. Ђуш*ш*ање је сест*ш*ра озбиљне
рас*ш*раве. Гондоле су сест*ш*ре некада силне Венеције.
Буш*ш*ина је сест*ш*ра црне, мрежас*ш*те чарайе. Обнажена
жена је сест*ш*ра воде у коју силази. Киш*ш*обран је сест*ш*ра
воза у коме сам *ш*а заборавио. Јас*ш*ук је сест*ш*ра моје
*ш*лаве. Наранца је сест*ш*ра Демет*ш*ре, *ш*ако безазлене
у вршењу чуда. Твоје *ш*ело је сест*ш*ра хлеба (дајем хлеб
за *ш*воје *ш*ело). Пекар је сест*ш*ра врућих векни ако их *ш*ече
до смр*ш*ти. Андријана Виденовић је, између остало*ш*, сест*ш*ра
Драгана Јовановића Данилова. Жена у мом наручју
сест*ш*ра је мачке која ош*ш*вара један *ш*о један *ш*розор.
Кад свечарима *ш*онес*ш*ане вина, нека се *ш*рс*ш*ти
додирују као *ш*ш*ш*о се у бис*ш*трој води рони ка с*ш*асењу.
Само сам *ш*е ја видео, сест*ш*ро, и нећу *ш*е заборавити
као сан.

БЛИЗАНЦИ

Они кажу: залазак сунца, кич!
А *ш*ш*ш*а може бити лейше од
заласка сунца над овом водом
*ш*де се и*ш*рамо длановима и *ш*де нас
нико не види?

*Како смо богајџи? Не мођу нас обрајџи!
Видим само шебе у овој вавилонској
циђлани и зајџо су ми очи надземаљски лејџе.*

*Твоје лице ёреје и од њџа јочинђе
све цвџтање. Не јушјујемо, ниђде
из ове делџе — нама је нејошребно
да ујознајемо свџи — имамо једно друђо.*

*Ми смо близанци, а нащи ёреси музика.
Само нека смрџи на овој јошлађеној води
осџави наща срца. Они кажу залазак сунца, кич!
А зар уојшџе можемо умрејџи док су нам
руке једна у друђој?*

ИНТИМНОСТ

*Учени су изрекли исџо онолико колико су
и јређушџали; вџтар је довео корабљу
и сад је све шџихо у заливу.
Инџимносџи је јроклиђала из воде
и шџрудна од шџајни, сазрела у ваздуху.
Сенолике јоворке риба у дубинама
инџимне су — као и ми, оне се кређу у сну
шџио нас све ёушџа као јеликан.
Инџимносџи је лака као друм шџио час следи,
а час најушџиа лошџе расјоложену реку.
У инџимносџи је све шџио самим собом
уме владајџи: у њој је јревишџе савесџи
и она зајџо није јоуздан сведок.
Она се ёаси као шџио несџаје леј дан.
Друђим рџима, инџимносџи је нешџио
искусније од сојсџивене невиносџи.
Она је нејомична, а нејомичносџи највишџе
мења шџок дођађаја. Инџимносџи је шежа од олова.
Узмимо да нишџиа нисам рекао о шџоме.
О инџимносџи, зајраво, није мођуђе ёоворишџи.*

СЕНКЕ

Свима нам дрхтје руке од онога
што се из њих ошима.

Сведок сам оног што нисам ни видео,
ни чуо.

Још нисам кренуо са Ишаке,
а обузима ме носталгија за вама,
слеје улице, слејље и од слејих мишева
што надлећу моје дечаство.

Нисам у себи, негдо у вама
и нечем још даљем.

Постојим с пролазношћу,
најсирљивијим од свих Богова.

Живим са сенкама, а оне су заправо
речи, пре издахнуће, негдо изговорене.

Боље је не мислити на то.

ДАНИЛО НИКОЛИЋ

ПРИЛОЗИ УЗ ПЕЧЕЊЕ

Господин са белом брадом, која је увек мало подигнута, као реп галеба на води

Господин са именом дужим од екватора, Александар Хаџи Милентијевић

Господин чија катедра лежи под рушевинама претходног режима, јер је био професор марксизма

Господин који је био власник и уредник једног локалног недељника, са тиражом већим од броја становника тог подручја

Господин који у личном уставу има одредбу о неутралности према свим покретима, организацијама, заставама и пароллама

Господин који ме препознао по фотографији на једној мојој књизи, а нарочито по ономе „што се у полуострва броји”, своје велико тело носи лако и лежерно, као некад М. М. Пешић, преводилац Јесењина, идола свих песника моје генерације.

Тај господин, дакле, има своју клупу изнад ушћа Саве у Дунав, окренуто према високом споменику „Победника”, на којој ме чека. Али, док прилазимо, нити се помера, нити пружа руку. Само му севну наочари са златним оквиром и мало растегну уста.

Своју неутралност, удаљеност од света, проширио је и на појединце, чак и пријатеље, па између нас, на дрвеној клупи, увек лежи његов шешир од лажне сламе.

Мора се рећи оно што се често каже: било је угодно предвечерје. Сунце, тонући иза последњих кућа у Земунском пољу, позлаћивало је оног великог голуба на испруженој руци „Победника”.

Мора се, тако исто, напоменути да се А. Х. Милентијевић понаша у складу са својим именом и презименом. То јест, да су и најкраће реченице његове дуге. И заобљене. Каже:

„Вратили сте се, дакле, из раја, из прашуме? Видео сам, читао сам да сте имали и једно изузетно вече, да су вас посетили неки књижевни магнати.”

Једина, и стална, неугодност која прати наше сусрете потиче од мог претераног пушења. Морам руку са цигаретом да држим иза наслона клупе и да пазим на правац ветра, ако га има. Да дим не иде ка њему. Па и тад.

Најрадије бих одмахнуо руком; зато невољно кажем:

„Ви знате, читали сте, шта је мој професор математике, наш омиљени Апостол Недић, говорио кад погрешим на табли. Лажеш, као новине лажеш.”

„Шта може бити лажно у том извештају са Дунава?!”

„Све!”

„Забога?!”

Умало се не догоди чудо. Односно, он начини нагао покрет, њему несвојствен, као да ће поскочити. Али, у мах, опет прекрсти ноге, врати се на наслон клупе, кад рекох:

„То је стара варијанта приче о стварном и измишљеном. У овом случају има својства бурлеске. А већ ви, ви сте били уредник новина, вама се свакако догађало да објавите нешто што са истином, са стварним збивањима нема никакве везе. Но, у малим размерама им нема нека поразна дејства.”

„Да, да. Мука је, и зло, кад је у питању нешто судбоносно, и у тзв. глобалним размерама. Могу ли чути вашу верзију?”

Иако није знао зашто сам се насмејао, он се разгали.

Пребацујући руку поново иза наслона клупе, рекох:

„То није моја верзија, каже онај Пиранделов јунак судији, то је истина. А моја верзија почиње прошлог понедељка, око седам ујутру, за столом, испод старе, стопута већ описане вишње. Дивље вишње, која се у априлу запени од цвећа, а већ у јуну има само понеку црвену минђушу. Не знам зашто. Али знам одавно да уживам у јутарњем испијању кафе, са овим злом међу прстима, док сви у насеобини спавају. У тој удолини, иза великог, празног каменолома, има десетак кућа, свака десет, двадесет метара удаљена од друге.

Седим, гутам никотин, и видим мени драга два човека, које смо затекли, кад смо се овде обрели због пецанја. Упутили се некуд. Високи Словак, кога сви зовемо Тоша, мада је, вероватно, Теодор, и Веља, пореклом из Босне. Две чисте душе, нимало припросте. Напротив, та два обалска радника, који раде на утовару камена и шљунка, пуни су обзира, присно-

сти, поверења, добре воље. Све на њихов, помало туробан, али искрен начин.

Видим да су се упарадили и да нису мамурни, као што су често. А та упарађеност се огледала у њиховим чистим кошуљама и очуваним ципелама. Гумене чизме су њихова стална обућа.

Нудим их да сврате на кафу, питам зашто су тако поранили, где иду. Тоша се ослања лактовима на ограду, а Веља на бандеру за струју, и каже да иду код лекара. Мало су се уплашили да ће им алкохол доћи главе. И, као пример, наводи случај од пре недељу дана. Седели су, каже, тамо где се увек враћају из мамурлука: на оним трупцима испод Вељине куће. Кад, на оној обали, на оном полумесецу од белог песка, тенк. Па још један из мале шуме, из правца Гардиноваца.

Вељо, кажем, готово је. Оно, делиријум. Видим, бре, тенк на оној обали. Видим и ја, каже Веља. Значи, и ти си готов. А тенкови низ стрм песак, па право у Дунав. То би превише. Попесмо се, горе, до кућа, и сваки у свој кревет, заклињући се свим на свету да ћемо овога пута заиста отићи код лекара. И ево, идемо, иако сад знамо да су оно биле амфибије, да је била вежба. Жене су, гледајући како тенкови израњају, заплакале. Не од чуда, већ од димних бомби које су тенкисти бацали.

Нормална прича би ту била завршена, господине Милен-тијевићу, да их нисам поново понудио кафом. Нека, кажу, немојте, комшија, доста вам је било јучерашње тарапане. Какве тарапане?! Где?! Ко?! И све у том смислу, заиста зачуђен. Ааа, каже високи, питоми Словак, осетили смо мирис, и прича се. Још са ражња, то је опојно. Па и ти гости из Београда, са титулама!

Сакрих сажаљење, које ме обузе, махнух руком, рекох нешто неразговорно, неко *ах, да!* и пустих да оду у село, забринут за њихов чист ум. Па изађох на пут, и кренух лагано дуж малог насеља. Тихо, да не будим неке, који воле да рајзују ноћу, а да спавају такорећи до подне.

Али, пст, са прозора инжењер Ђорић; онај што је написао неколико књига о моторима, онај што је на страницама *Полиџике*, у наставцима давао савете возачима. Некад.

Уживао сам у његовим досеткама и шеретлацима, али сад... Готово шапатом:

— Надам се да је остао један батак од ћурке за вашег ода-ног пријатеља?

— Каква ћурка, какав батак?! — смејем се.

— Нагутао сам се синоћ те ароме. Панић ми каже да нешто печете у рерни, а мени се јела баш ћуретина.

Нисам ни нервозан, ни озлојеђен, али одлазим на начин којим се то изражава. И готово сам срећан што видим старог Јошку, како, вредан као сви Мађари које знам, скида златицу са тек олисталог кромпира. И он, међутим, одмах:

— Шта сте то славили, комшија?

— Откуд вам то, да сам славио?!

— Па, ишао мирис до нас. Господин инжењер ми казао да воли све са ражња.

Одустајем од објашњавања, дижем руке у знак предаје, и журим ка подлоканој обали, јер на ливади изнад ње, испод ораха, видим драгог мајстора, зидара који галами увек, али нимало непријатно, и никад без веселости. Маше мистријом, јер му је у руци увеле нека алатка, и гласно пита, смејући се:

— Да ли је, господине Николићу, било довољно печења за ту свиту?

— И претекло, мој Драго, јер те није било за столом!

Рекламирам га као врховног дерикожу; он то прихвата некако радосно, и увеличава. Каже да је његов динар тако велик да се на њему може окренути трактор. Шта трактор?! Шлеп!!!

Али нам тог јутра надахнуће беше спарушено, као сунцокрети од жеге. Раздвоји нас нечије дозивање са брега, из багремара. Драго се одазва, и крену.

А мени, тог трена, досакаута одгонетка, докучих порекло те заврзламе. Оно је у рерни старог шпорета, у плеху са машћу и соковима коке коју ми је донео Тоша да скувам лепу супу, како је рекао, а ја сам је испекао. Али нисам извадио плех, нити очистио решетку од скореле коже.

У недељу предвече, за време оне важне утакмице нашег националног тима, скувао сам на брзину кафу. У журби, да не би пао гол док се мајем око шпорета, а да то не видим, уместо да искључим малу ринглу, укључио сам рерну.

Занет, наши су играли сјајно, као некад, кад се није играло због новца, занет, дакле, нисам приметио дим, све док Пера није, у полувремену, довикнуо да ми гори печење. И, са оне стране плота, упитао:

— Шта то печеш, лепо мирише?

— Ма, ништа!

А онда сам се насмејао и рекао:

— Ђурку!

У петак, кад сам стварно пекао кокош, дувала је умерена кошава; мирис је носила ка старом каменолому, нико ништа није осетио. У недељу, пак, окренуо се ветар ка нама, западњак, и носио мирис бившег печења од куће до куће у нашем малом насељу. Како ветар, тако су се преносили и коментари. По неком закону, још не знам којем, они који препричавају

никад не умањују, увек увећавају, додајући. И зато је печење доспело на ражањ са јагњетом.

То је то...

Господин са белом брадом, коју понекад уздиже дланом и држи као белу птицу; који је био власник и уредник једног забрањеног листа; који је своје полутарско име и презиме лепо скратио у Милент, који полако одустаје од своје неутралности према мени...

У реч: господин, чију катедру за марксизам и друштвене науке већ ваде из рушевина претходног система, тај господин подиже свој летњи шешир од вештачке сламе, и пита:

— Откуд онако леп чланак у новинама?

— Стварни аутори су Тоша и Веља. Имам и ту одгонетку!

— Вашу верзију?

— Моју истину. Донекле...

Оног јутра, кад су се наслушали савета и препорука др Обрадова, Тоша и Веља су, наравно, свратили у биртију код аутобуске станице. Тамо, из својих разлога, разуме се, стално навраћа локални дописник престоничких новина. И, после друге туре, Тоша почео да га зачикава, довикујући преко столова. Какав је он новинар, кад не прати главне догађаје у срезу. Нема појма о прослави на којој су били познати књигописци... Најзад је, покушаваам да говорим његовим језиком, испричао нотаријусу све о ароми печења на ражњу. А локални нотар све то накинђури и нашминка, чак до оних гајби са пивом..."

Господин који је скратио своје презиме, да помало звучи као стране, Милент, први пут ме узима под руку код „Руског цара”, застаје и светлуца наочарима са златним оквиром. Каже:

„Будите срећни ако се на томе заврши. А завршиће се. Народ је отупео. Уверио се у велике могућности фабриковања вести, измишљања догађаја којих уопште није било. Иначе, имали бисте пун осинак. Чак и стршљене, који се устремљују као они што су нас бомбардовали. Не могу да одредим како би и одакле почело, али... Рецимо, један од наведених писаца би демантовао да је уопште био тамо, да вас чак и не познаје, јер му, кад би било стварно, ваше друштво смета политичкој каријери. Морали бисте да објасните, да потврдите његове наводе. Други писац, такође наведен, само би вас прекорео што сте пропустили да га позовете. Трећи, који није ни поменут, излио би на вас свој јед, што сте га елиминисали из тако угледног друштва. Можда би вас командир полицијске испоставе опоменуо, и опростио овога пута, што нисте пријавили скуп. Месар, пекар и бакалин би вас, наравно, благо обавестили да дају попуст, кад је тако наруџбина велика. Тај несрећни журналиста ће тражити да будете сведок на суду, јер је у међу-

времену смењен, формално због лажног извештаја, а у суштини због типа из странке која је тренутно на власти, да добије посао и значај, пошто је потпредседник њеног одбора у општини. И тако даље и томе слично. Све док се не заковитла хајка на писца, који је са својим пајтосима на Дунаву, покушао да компромитује провладино гласило, односно углед новинара у целини. Онда би вас узеле у перо, како се некад говорило, оне групе и групице које брину о нашем родољубљу. Тамо сте, без шале, маркирани као индивидуа која је превише патриотски настројена... Али, тачно је оно што сте ми једном казали: за нас више ништа није важно. Не само због великог збира година које имамо, већ због свега. А ја вама кажем: важно је, и забрињавајуће, што тако мисли, и тако се понаша, велика већина. Није им ни до чега!”

МИЛАН НЕНАДИЋ

РЕДНА ЧАША

1.

*Шта сам нешто вишез Ишала Калвина
Којем њусиом земљом луша њоловина
Жељна да се нађе с дружом њоловином
Без наде да икад њосиане целином:
Док ме носи срце чинећи зла дела
Пуно древног мрака, звери њочела —
Дошле моја душа, лейши део мене,
Не зна шта са собом, где би да се дене:
У сам вулкан сунца, хладну лаву раке,
Низ бескрајну њоноћ, уз звездане зраке,
У њејео земље или флуид Творца,
У мајчину сузу, у кажиирсии оца
Или да њредвојен њред Расијећем сииојим
Захвалан шиио шакав уојшиие њосииојим,
Чудећи се ко сам, где сам, да л сам био,
Цвилећи — шиио си ме, Оче, осииавио.*

2.

*Од чаше кукуши у руци Сокрашиа,
Преко оне чаше иза рајских враша
Која је колала жеисиманском башииом,
Коју је син Бога, збуњен њудском драмом,
Молио да га мимоиђе њламом —
Та чаша се не да њоредиии с машииом
Која је сасуша у два моја крсииа
— А њима њрииада цела нашиа врсииа —*

*И није ми шежак крст̄и који ме чека
Већ овај на мени који за свој века
Носим као казну, ко зна, као срећу,
Од које побег̄и не могу, и нећу;
Само да не цвилим љушем до Голгоџе:
Што си тако смишљен бесмрт̄ни живоше
Да се чудим где сам, ко сам, шта сам био
И ваим: што си ме, Оче, оставио.*

Нови Сад, 2009

ТОМАС БЕРНХАРД

ЧИКА ФРАНЦ

...Сада сам био у Јоханеуму, такав је био нови назив старе зграде која је у међувремену, у мом случају проведеном код деде и баке, опет постала усељива а као националсоцијалистичка произведена у строго католичку, за свега неколико поратних месеци зграда је од *шакозваноџ Националсоцијалистичкоџ школскоџ дома* претворена у *стироџо катџолички Јоханеум*, а ја сам био један од ретких који је већ боравио и у Националсоцијалистичком школском дому и сад сам похађао гимназију, а не више главну, такозвану Андрејску школу, и уместо Гринкранца који је нестао, могуће због своје националсоцијалистичке прошлости био ухапшен, у сваком случају више га нисам видео, над нама је на власт као директор ступио један католички духовник кога смо увек ословљавали само као *чика Франц*. Чика Францу је уз бок као префект стајао један духовник, отприлике четрдесетих година, и тај префект са својим реским немачким на католички је начин преузео наслеђе националсоцијалистичког Гринкранца, био је исти онакав страх и трепет и исто онолико омражен као Гринкранц и вероватно истоветан, свима нама одвратан карактер. На целој згради је заправо било завршено само оно најнужније, те је дакле у првом реду поново изграђена до пола уништена спаваоница, поправљен кров и застакљени сви прозори, улична фасада зграде добила је нову боју, а кад се гледало с прозора, уместо на Тржницу, гледало се на хрпу шута, већ утонулог после низа непогода, и на руину Андрејске цркве на којој се још ништа није радило јер Град још није могао да се одлучи да ли да цркву поново изгради онакву каква је била или друкчије, или да је целу сруши, што би било најбоље. Унутар интерната нису се могле утврдити уочљиве измене, али од такозваног дневног боравка у коме смо били васпитавани у националсоцијализму сад је постала

капела, на месту говорнице за којом је пред крај рата стајао Гринкранц и учио нас великонемачки, сад је био олтар, а тамо где је на зиду била Хитлерова слика, сад је висио велики крст, и уместо клавира на коме је свирао Гринкранц, пратио наше националсоцијалистичке песме као „Заставу горе” или „Задрх-таше труле кости”, сад је стајао хармонијум. Цео простор чак није био ни пребојен, очигледно је за то недостајало новца, јер тамо где је сад висио крст још се на сивом зиду уочљиво видело заостало бело место на коме је годинама висила Хитлерова слика. Сад више нисмо певали „Заставу горе” или „Задрхташе труле кости”, и у том простору више нисмо у ставу мирно слушали специјална саопштења с радија, већ смо уз хармонијум певали „Поздрављам те морска звездо” или „Велики Боже, хвалимо Те”. Такође више нисмо у шест ујутро јуришали из кревета у перионицу, па у радну собу да бисмо тамо слушали прве вести из Фиреровог главног стана, већ да би у капели узимали свету причест, и тако су питомци сваког јутра ишли на причешће, дакле преко триста пута у години, и сваки од њих, верујем, у том времену за сав свој живот. Чињеница, спољни трагови националсоцијализма у Салцбургу су потпуно нестали, као да никад није ни било тог гнусног времена. Сад је католицизам поново изашао из своје угњетености, а Американци су владали над свиме. Беда је у том времену постала још беднија, људи нису имали шта да једу ни шта да обуку, сем најнужнијег и најотрцанијег, преко дана су уклањали огромна брда шута а увече би се сливали у цркве. Боја моћника сада је изнова, као пре рата, била црна, не више мрка. Свуда су биле постављене скеле и људи су се мучили да преко тих скела подигну зидове, међутим, то је био спор и досадан и страشان процес. Скеле су биле постављене и у катедрали и убрзо се већ започело с градњом нове куполе. Болнице сад више нису биле затрпане само ратним инвалидима већ препуне хиљадама полуизгладнелих и умирућих од глади и очајања. Воњ распадања још је годинама притискао град под чијим је изнова подигнутим грађевинама, једноставности ради, остављена да почива већина мртвих. Тек сада с дистанце од неколико месеци, и у том граду је постала видљива размера разарања па је становнике, сваког појединца, била обузела дубока, сад одједном дубоко задирућа туга, јер су штете изгледале непоправљиве. Годинама град није био ништа друго до хрпа шута која је одисала слаткастим смрадом распадања, на којој су, као за поругу, остали да стоје сви црквени торњеви. И то је давало изглед као да се становништво сад изненада поново полако усправља ка тим црквеним торњевима. Још није било ничег сем рада и безнадежности, јер је нада при крају рата, услед многих кон-

траудара и све јаче глади, постајала све слабија. Злочинства су прешла сваку познату меру и страх је у том поратном времену био још много већи страх, свако је могао убити свакога због глади. Људи су убијани због комада хлеба или зато што су још поседовали какав ранац. Спасавао се ко је могао, а већина је могла да се спасе тако што се сасвим једноставно одрекла скоро свега. И у овом граду је било готово још само развалина и људи који су трчали и чепркали по тим развалинама, и ништа их сем глади у том времену није водило на улице, читаве чете људи ујутро после прозивке за животне намирнице. Град је био пун пацова. Сексуални изгреди окупационе војске ширили су међу становништвом *сѝрах и шрејейѝ*. Највећи део становништва још увек је живео од пљачки из последњих дана рата. Међутим, огромна баратна трговина животним намирницама и одевним предметима држала је будним њихове животне духове. У том времену било ми је могуће да посредством једне мајчине пријатељице, пореклом из Лајпцига, која је имала положај у Управи за прехрану у Траунштајну, организујем камионски транспорт кромпира из Траунштајна преко границе до Салцбурга, и од тог транспорта кромпира, на камиону га се нашло више хиљада килограма, Јоханеум је дуже време могао да се држи изнад воде. У граду је било само полуизгладнелих који су од Американаца просили луксуз да се могу сити најести. У том, одједном опет у целини безнадежном стању, које је у такозваном ослобођењу било наступило као одисај после националсоцијалистичке страховладе, град је годинама остављао утисак запуштености, тоталне преситости животом, изгледало је као да су предали град и саме себе, само су ретки имали куражи и снаге да учине нешто против свеопштег очајања. Понижење и готово потпуно уништење у сваком односу које је из тог понижења уследило били су постали тотални. Међутим, могу само да наговорим. Овога пута сам преко, с крајем рата изнова успостављене и после тога месецима затворене, штавише после окончања рата две године *херметички* затворене немачко-аустријске границе, сопственом вољом стигао у интернат из Траунштајна где је мој старатељ нашао посао хиљаду деветсто тридесет и осме и за којим су, тада јединим који је зарађивао, тамо отишли, најпре моја мајка, потом и деда и бака, стигао сам потпуно сам и самосталан у изнова слободну Аустрију, у интернат, трошкове интерната узео је на себе мој ујак из Салцбурга који је, као што сам већ наговестио, целог живота био генијалан проналазач и комунист. Било је саморазумљиво што сам у касно лето четрдесет и пете учинио покушај да наставим тамо где сам прекинуо у јесен четрдесет и четврте и мој пријем у *Гимназију* пошао ми је од руке без тешко-

ћа. Међувреме сам провео пре свега код деде и баке у Етендорфу, ходочасничком месту у шумама крај Траунштајна, најпре сам, све до већ наговештеног страховитог бомбардовања Траунштајна осамнаестог априла, одлазио на вртларски посао код Шлехта и Вајнингера, те сам дакле крај рата дочекао у Траунштајну, и сећам се како се маршал Кесерлинг, стигавши у траунштајнску ступицу у бекству пред Американцима, под заштитом последњих СС-трупа ушанчио у Градској кући, и како су Американци траунштајнском градоначелнику поставили ултиматум, да се град добровољно преда Американцима, иначе ће га они разорити, један једини амерички војник с два пиштоља у рукама и два пиштоља у огромним џеповима панталона спокојно је ушао у град из правца запада, па пошто му се ништа није десило за њим су, након непосредно пре тога извршеног повлачења СС-трупа с Кесерлингом у брда око града, између истакнутих белих застава, свеже опраних чојаних прекривача или ланених чаршава на дршкама од метле, у потпуно утишан град одједном ушле америчке трупе. Међутим, овде није реч о том времену, можда је од користи да се подсетим подуке цртања коју ми је посредством мог деде пружао један старац збринут у траунштајнском сиротињском дому, тај старац с огромном крутом папирном крагном у сврху подуке цртања пео се са мном на ћувик који се уздизао иза сиротињског дома наспрам Шпарца, да би тамо горе са мном заузео место под дрвећем како бисмо гледали на град и цртали га, све могуће детаље, веома често силуете, и ти часови цртања остали су ми у најбољем сећању, а били су, исто као и часови виолине и касније — кларинета, ништа друго него очајнички покушаји мога деде да не дозволи да мој уметнички таленат закржља, да ништа од тог уметничког талента не остане *неиспробано*. Један млади Француз, забасао у Траунштајн, учио ме је француски, неко други, енглески. Елем, сад сам после догађајима најиспуњеније године коју сам икад доживео, а о којој овде не може бити говора, преко границе прешао у *завичајно иностранство* и изнова у интернат, не у националсоцијалистички, у католички, а за мене се најпре разликовао само у замени Хитлерове слике Христовим распећем и заменом Гринкранца чика Францом, кућни ред није био много друкчији, дан је у интернату почињао у шест и завршавао се у девет, само што сада, као годину дана старији, нисам био смештен у највећој спаваоници с тридесет и пет кревета, већ у другој по величини, с четрнаест или петнаест кревета. Многе појединости су ме и сада на сваком кораку подсећале на националсоцијалистичку еру која ми је увек била омражена, из сопственог осећања и судова мог деде којима је увек осуђивао и презирао

националсоцијализам, али у брзини обнове интерната и његових устројстава те сам појединости посматрао као ништа друго него преостале знаке злог времена. Али све у свему, насупротив последњим месецима рата, овде је био најјучљивији владајући спокој, и ноћи су опет биле за спавање и потпуно лишене страха. Али у сновима су ме још годинама веома често будиле и препадале сирене узбуне, вриштање жена и деце у поткопима, брујање и тутњање авиона у ваздуху, чудовишне, земљотресне детонације и експлозије. И те снове сањам све до данас. Данас га (префекта) видим само како с рукама прекрштеним на леђима хода тамо амо између стајаћих пултова, вребајући неког питомца при попуштању концентрације у учењу, или како открива само испуштеност на неком питомцу, а скоро увек је уочавао такво попуштање или такву испуштеност, па би дотичног и затченог од позади ударио песницом по глави. Пред једним таквим човеком као префектом, који по својој садистичкој доследности ни у чему није заостајао за Гринкранцом, сад више нисам осећао тако велики страх, вероватно зато јер је био школован већ годинама, у таквом интензивном односу моћи и немоћи, све до крајњих могућности осећања и поимања, тај страх није био тако велик као код других, дакле у Јоханеуму пред методама префекта, које у основи нису биле ништа друкчије од Гринкранцових метода, осећао сам мањи страх него пред методама самог Гринкранца, међутим, новопридошли у интернат сад су осећали *највећи страх*, ја сам се био помирио с тим садистичким васпитним ритуалом, додуше, као погођени осећао сам бол, али на мене више није деловало никаквим разорним, уништавајућим дејством јер сам већ био разорен и уништен. Могао сам да установим скоро савршену усаглашеност васпитних метода националсоцијалистичког и католичког режима у интернату, овде, у католичком интернату, изнова је постојао један Гринкранц, иако под другим именом и не у официрским или СА-чизмама, него у црним плитким ципелама духовности, и не у сивом или мрком, него у црном капуту, и не увек са светлуцавим еполетама, него опремљен папирним крагнама префекта, као што је Гринкранц у такозваној наци-ери већ био префект. На овом месту морам поново да кажем да ја бележим или чак само скицирам и само наговештавам како сам онда *осећао*, не како данас *мислим*, јер ондашње осећање било је друкчије од данашњег мишљења, а тешкоћа је у тим прибелешкама и наговештајима склопити ондашње осећање и садашње мишљење у прибелешке и наговештаје који одговарају ондашњим чињеницама, мом ондашњем питомачком искуству, па мада му вероватно не удовољавају, у сваком случају желим да учиним по-

кушај. Чињеница је да сам у префекту увек видео дух, и то савршено неоштећен дух Гринкранца, Гринкранц је био нестао с поратне сцене, вероватно био ухапшен, то не знам, али за мене је увек био присутан у префекту, чак је и префектово држање тела било као Гринкранцово држање тела, скоро све на човеку, а вероватно и у њему који је, ово наслућивање је вероватно истина, био скроз на скроз несрећан човек *као Гринкранц*. Све је имало само један друкчији премаз и све је имало само друкчија обележја, утисци и учинци били су остали исти. Сада смо сасвим једноставно, исто као и у нацистичко време, одмах после нетемељите хигијенске процедуре ходочастили у *Кайелу* да би слушали мису и примали свето пришешће, баш као што смо у нацистичко време одлазили у *дневни боравак* да слушамо вести и Гринкранцове инструкције, сад смо певали црквене песме тамо где смо претходно певали нацистичке песме, а ток дана обликован је по католички као у основи исти човекомрзачки васпитни механизам као и националсоцијалистички. Ако смо у нацистичко време пре обеда стајали мирно за трпезаријским столовима кад је Гринкранц изговарао „*Heil Hitler*” пре почетка обеда, после чега смо смели да седнемо и почнемо с јелом, па смо сад стајали у истом положају за столовима кад је чика Франц говорио „Благословен обед”, после чега смо смели да седнемо и почнемо с јелом. Већину питомаца, као пре за националсоцијалистичког времена у националсоцијализму, њихови родитељи су сада били ишколовали у католичанству, што се мене тиче, ја нисам био ни једно ни друго, јер деда и бака код којих сам одрастао нису и никад нису били нападнути ни једном ни другом у основи ипак злоћудном болешћу. Од деде унапред упозорен на то да не смем допустити да будем фасциниран ни једном (националистичком) ни другом (католичком) тупавошћу, никад нисам дошао чак ни у опасност неке такве духовне и карактерне слабости, мада је то било нешто најтеже у једној, овим тупавостима толико потпуно разбијеној и затрованој атмосфери као у Салцбургу, а нарочито у једном интернату попут тог у Шраненској. Тело Христово које бисмо сада гутали и прогутали сваки дан, те тако приближно триста пута годишње, није било ништа друго него свакодневно такозвано одавање почаста Адолфу Хитлеру, у сваком случају, независно од тога што се радило о две потпуно различите величине, имао сам утисак да је церемонија у намери и дејству иста. А сумња да се сад у опхођењу с Исусом Христом радило о истом као само годину или пола године пре с Адолфом Хитлером, убрзо је била потврђена. Ако погледамо песме и хорове певане у сврху величања и штовања неке такозване изванредне личности, свеједно које, а које смо певали у

нацистичко време и после нацистичког времена у интернату, морамо рећи да су то увек били исти текстови, иако увек с мало друкчијим речима, али увек исти текстови на увек исту музику и све скупа те песме и хорови нису ништа друго до израз глупости и простоте и бескарактерности оних који су певали те песме и хорове с тим речима, увек је само непамет она која пева те песме и хорове, а непамет је свеобухватна, светски раширена. А злочини васпитања, како се свуд на целом свету врше над васпитаницима у васпитним заводима, увек се врше у име неке такве изванредне личности Хитлера или Исуса и тако даље. У име опеваног, величаног, догађају се капитални злочини над онима који одрастају, и увек изнова ће постојати такве опеване и величане изванредне личности свеједно које природе и такав капитални злочин васпитања почињен над човечанством у одрастању, који, какви год били учинци, по природи увек може да буде само капитални злочин. Тако смо у интернату и у *немачком Риму*, како се Салцбург оштровидо означава, најпре били васпитно упропаштавани и свакодневно васпитавани за смрт у име Хитлера, а затим после рата у име Исуса Христа, а националсоцијализам је имао исто пустошно дејство на све те младе људе као сада католицизам. Млад човек, који у сваком случају у том граду и том пределу увек одраста сам, удомаћује се ни у шта друго него у једну католичко-националсоцијалистичку атмосферу и, свеједно да ли то жели да примети или не, да ли то зна или не, израста у тој католичко-национал-социјалистичкој атмосфери. Куд год погледамо, не видимо овде ништа друго до католицизам или националсоцијализам и скоро у свему у том граду и области једно такво духоометајуће и духоистребљујуће и духоубијајуће католичко-националсоцијалистичко, човекомореће стање. Чак с опасношћу да ме сви ти становници с наочњацима поново начине у најисконскијем смислу речи немогућим и лудим, треба рећи да тај град, у stoleћима просто изанђао од католицизма а у деценијама брутално савладан од националсоцијализма, чини своје дејство. Млади човек, који се удомаћује и развија у њему, у свом животу се скоро стопроцентно развија у католичког или националсоцијалистичког човека, и тако је чињеница да ако у том граду имамо посла с људима, онда увек имамо посла само са (стопроцентним) католицима или са (стопроцентним) националсоцијалистима, мањина која овамо не спада је смешна. Дух тога града је дакле преко целе године католичко-национал-социјалистички *бездух*,* све друго је лаж. Лети се под именом Салцбуршких свечаних игара у том граду

* *Ungeist*.

изиграва универзалност а средство такозване светске уметности само је средство да се преко тог бездуха као перверзије извара, као што је у летима овде све увек само изваравање и изигравање и одсвиравање и одшмиравање, становници тога града злоупотребљавају такозвану високу уметност у тим летима ни за шта друго него за своје просте пословне сврхе, Свечане игре се отварају да би се месецима покрила каљуга тога града. Али и то мора да остане наговештај, овде није место, а није сад ни време за неку анализу која би се тицала тог целог ондашњег и садашњег града, бистрине мисли и истовремено милости онеме ко икад начини такву анализу. Тако је у столећима и у неколико деценија биће тога града постало неподношљиво и могло би се већ окарактерисати као болесно католичко-националсоцијалистичко, у коме још постоји само католичко-националсоцијалистичко. Интернат ми је свакодневно с упечатљивом аутентичношћу показивао то католичко-националсоцијалистичко биће, одрастали смо духовно прикљештени између католицизма и националсоцијализма и најзад пригњечени између Хитлера и Исуса Христа као превађуша за заглупљивање народа. Према томе ваља бити на опрезу и не дати се ни са чим превеслати, јер уметношћу да се свету нешто нафарба, о чему год да се ради, овде се влада као нигде другде, па овде у замку сваке године упадају хиљаде и десетине хиљада, ако не и стотине хиљада. Такозвана безазленост малограђанина у стварности је груб и немаран погрешан закључак који веома често води директно у светски поремећај и светско разарање, као што бисмо морали знати. Ти људи као становништво нису ништа научили из сопственог искуства, напротив. Смењујући католицизам, националсоцијализам овде преко ноћи може прећи у владајућу појаву, тај град има све претпоставке, и чињеница је да данас имамо посла с једном непрестано нарушаваном равнотежом између католицизма и националсоцијализма, у сваком тренутку може се догодити да изненада превагне националсоцијалистички тег. Али онај ко изговора ту мисао која чињенично непрестано стоји у салцбуршком ваздуху, као и кад изговара друге опасне мисли које исто тако стоје у ваздуху, проглашава се будалом, као што се увек будалом проглашава онај ко изговара оно што мисли и осећа. А ово овде су наговештаји осећања и промишљаних мисли које су онога ко их бележи непрестано, увек и у најмању руку у целој његовој егзистенцији иритирале и онеспокојавале, ништа више...

Предео с немачког
Реља Дражић

РАДИВОЈ СТАНИВУК

ХВАЛОСПЕВИ

ПОРУКА

*Ујамјѝ сине: ове речи, које зајисујеш мојим ѝејелом,
једноџа дана, биће ѝвој ѝламен и ѝвоја вајѝра.
Ни ѝрсѝење, ни драџо камење, ни оџрлице бисерне и сребрне,
не моџу замениѝи врли ѝламен душе.
Ни ѝламена небеса, ни ружооке зоре, ни велике воде мора и
ђурђевци,
не моџу замениѝи наук щѝо сам џа ѝримио:
„Најѝраџ, у себе, и само најѝраџ! У свејѝу нујѝрину, одакле
свејѝи,
из своџа најдубљеџ ѝорива, најблистѝавија ѝремудросѝи и верносѝи.”*

*Најлејше щкољке се бисерима налазимо у најдубљим водама.
Најсвејлији драџоцени метѝали у најдубљој су земљи.
Тако некако, најиса Свејѝац, а ја само ѝридодах:
„Ни златѝо, ни рубини, ни смараџди ни сафири,
но само зефири, само зефири нец ѝи кажу
колико ѝе је волео, језик, мајѝерњи.”*

*Ујамјѝ, сине језика: само ѝу ѝе је све волело.
А у живојѝу: болело, болело, болело
сазнање да си сам самцајѝи, у ѝограченој ејѝохи,
која је умесѝо древних исѝина и новосѝворених вредносѝи
уздизала златѝо и ѝинђуве,
иџрала иџре сѝаклених ѝерли, умесѝо иџара дечјих,
иџрала „Велике брилијанѝне валцере”, умесѝо „Химне душе”
Свејѝоџа Јована Дамаскина, али и наше, наше!
Теби ће, једном, ѝријасѝи, сва часѝи и слава, само их не ѝражи!
Јер, и у ѝебе ће једном уђи ѝвоја најдубља исѝина:*

„Найџраџ, у себе, и само најџраџ! У свеџу нуџрину, одакле
свеџли,
из своџа најџубљеџ џорива, најџлисџавиџа џремудросџи и верносџи.”

КАМИЛИЦЕ

Треџћеџе на лахору, као моје срце,
више сесџре џравки и мрџва!
И у вама живи млади жуџи сунчевиџ,
мало свеџлило и видело свеџу,
оџкружено, уско џамно срце, жуџилом џиџо свеџли
и мноџџивом џребелих цвеџова!
Роџене из своје соџсџивене кружно џаме,
џако нам, свеџлиџе, жуџилом и снежном белином,
на сџабљичици, зеленој!
Травке и боквице, каџкада, лече вам корење,
и мрџви, заокуџљени своџим корисним џослом
исџод вас, џако, раде и џраде.
Али, џрерано џадаџе, џокошене сечивом косилице,
џреџворене џек у џраву,
и оџеџ, џоџом, кроз неколико дана,
уздижеџе се, крхке и ломљиве,
из соџсџивене смрџи израсџав, џриџумфално!
Ви сџе џројно џаренило у врџу ил' на ливади,
видљиви наш, џросџруки Боџ, у малом!

Маглић, 28. мај 2007, на Духовски понедељак

ДУШИ

Рекох дуџи својој: „Леџи у џору, као џџица”.*
Побеџав од маниџака и џроџониџеља, друџи се
с високим боровима,
бесмрџним дрвцима џвоџа удеса,
друџи се са срнама и јеленима,
и заборавом, у зеленој џаџраџи,
и са високим рунолисџом, неџде џри врху џланине.

* Библиџа.

Рекох души својој: „Што више, што даље од овога света,
далеко од сваког прожонитеља,
као кондор ил' орао високо над ђорама сумрачним и снажним,
са врховима и шипљама тамо се дружи”,
и видех: то њујој души рекох као својој
и заволах је због њене храбрости, и изгнанства,
шoliko да је њобрках са сојственом.

Рекох души својој: „Лећи у ђору, као шипица”,
јер овде, доле, све те вреба — ловци, зависци, њохлеја,
разбојник —,
високо изнад нашег малог села, високо изнад шупег града,
високо њонад кривудавих и кривих река,
високо изнад крављих долина с ижцикљалом шравом и балегама,
шолети, душо моја, шолети и широко рашири крила...

ХВАЛОСПЕВ ДОБРА

Оче, хвала Ти на благости, миру и шипини:
шесма звона и шорњева, шесма шочешка и увек шочешка,
никад свршешка, никад свршена,
хвала Ти, Оче, на лейоши којом си ме обујмио
и у којој ме држиш, у нешресаном самоусавршавању и сазнању
љубави која не умире никада,
хвала Ти, Оче, на сваком Твом зеленом и жушом листу,
хвала Ти на шловима река, мора и океана,
хвала Ти, што ме држиш у својој шаци и не испушаш ме из
руку,
нека цвети разнолико цвеће, нека се умножавају шлови добра,
нека зацвети шруника, можда Расшкова шрамајка шруника,
нека цвети и расше хијацинш, нека цветију црвене и жуше лале
дивних облика,
нека цвети шуршевек и бела рада у мени, дар од Тебе,
Оче, хвала Ти на шшиховима који се шаласају уједно као
велике воде океана и као живи шламен у мени,
Оче, хвала Ти на свакој Твојој речи,
Ти живиш у ошледалу, у језеру, у музици, у шљивама,
Ти живиш у реци, увек нешресушној и у бисшроме шшоку,
Ти живиш у високим ђорама, и у шумама блишаш као висока
шрава
у којој се лежи и смеши у радосши духа,
Ти ме снажиш кад сам шлачеван и слаб и браниш ме и храниш,
Оче, који живиш у шорњим и доњим водама

*и у свейлилима небеским, огледало Речи и речи,
Оче, хвала Ти у добру и у злу, од коџа ћеш ме сачувајши,
милино гледања ошвореног свейта, њацњаку за сјадо на ливадама,
нечујна музико која шрејериш као нервурици и дрхјаји бића,
Оче, дај да њевам Теби хвалосјеве добра а не њокуде,
оживи флуид, руах, дух, дах, ешар, време,
Оче хвала Ти на благосји, миру и шиицини, које сневам
и које носим њосвуда у срцу као милосји сјварања.*

Маглић, октобар 2008

МИЛАН БУЊЕВАЦ

ЈУБИЛЕЈ

Позив да присуствујем прослави двадесетпетогодишњице постојања мог бившег института веома ме је обрадовао и, истовремено, мало узнемирио. Било ми је заиста мило што ћу имати прилику да поново сретнем некадашње колеге. Неки од њих су ми тада били чак и врло присни пријатељи и само је неповољан стицај околности довео дотле да их временом изгубим из вида. За све њих, као и за сам институт, везивале су ме врло драге успомене. Ту сам провео толике године, од самог почетка, готово би се могло рећи да сам један од његових оснивача. Ту сам, уосталом, доживео и своје прве професионалне успехе. Ту сам, међутим, срео и проживео своју највећу и никад прежаљену љубав. Питао сам се, не без извесне зевње, како ћу реаговати ако је сад после толико времена поново видим. Јер, наравно, било је сасвим могуће, чак врло вероватно да је и она позвана и да ће бити присутна. Да ли се променила? Да ли ћу је уопште препознати? За дивно чудо, био сам у стању да до танчина замислим околности тог евентуалног сусрета, али никако и своје реакције.

Упознали смо се сасвим случајно, а могло се десити да се уопште никад и не сретнемо јер смо радили у различитим одељењима. Обрели смо се једног дана истовремено у директоровој канцеларији, она и једна њена колегиница су управо биле приспеле и требало је да отпочну своје стажирање код нас, а ја сам ненајављено бануо неким неодложним послом. Мајсторовићу, који је тада био директор, није се могло ино него да нас представи иако би без икакве сумње кудикамо више волео да Лилу — на ону другу, чије сам име и заборавио, нисмо ни он ни ја обрађали никакву пажњу — негде добро сакрије и чува за себе. Уосталом, није био једини. Од тога дана се у институту није могло наћи ни једно једино иоле мушко чељаде кадро да

не облеће око ње. То је био и главни разлог што је наша веза за све њих до краја остала строго чувана тајна. Лила је веома много држала до тога јер је сматрала да се само на тај начин могу избећи разне компликације и непријатности. Ја сам поштовао њен избор мада су ми често доста тешко падале неке његове последице. Требало је непрестано се скривати, пред другима се претварати као да се једва познајемо, помирити се с потребом да се састанци понекад померају а у изузетним случајевима чак и отказују ако је постојала бојазан да би нас неко могао видети и у што посумњати. Но највише од свега ми је било тешко да подносим без роптања упорност неколицине нарочито мотивисаних колега и обуздавам своју преку потребу да што брже расхладим њихову предузимљивост сваки пут кад ми се то чинило пожељним, а таквих прилика је било на претек. Не значи то да сам био љубоморан. Ти су ме учестили насртаји иритирали али ме ниуколико нису угрожавали. Имао сам неограничено поверење у њену верност јер сам био сугуран у њену љубав. То ми данас делује мало апстрактно али ме још увек уопште не чуди. То је, једноставно, било тако.

А онда се одједном све завршило, нагло и изненада као што је и почело. У ствари, ни дан-данас не знам шта се заправо догодило. Једноставно, једног дана није дошла на уобичајени састанак. Ни сутрадан. Ни прексутрадан. Телефонску слушалицу није подизала. У институту смо ионако избегавали да се виђамо, али сам ипак дознао да ни на посао није долазила. Четвртог дана увече сам у поштанском сандучету нашао писмо. Без поштанске марке, очито убачено својеручно. Без правог објашњења. Писала је да ме и даље воли али да је наша веза без сутрашњице, да је поново опседају стари демони, да ме не заслужује и да неће да и мени упропасти живот, да ме моли да јој опростим и да је заборавим. И све тако неке неразумљиве и неприхватљиве бесмислице. И, нарочито, да нипошто не покушавам да је видим, а ако се у институту или другде случајно сретнемо да јој се не обраћам и не тражим никакво додатно објашњење јер је овим све речено.

Ја сам, наравно, сматрао да није речено ништа. Нити сам се могао задовољити оваквим објашњењима нити помирити с мишљу да је заувек изгубим. Али шта сам могао. На телефонске позиве ни даље није одговарала. Код куће никад није била, или није хтела да отвори. Време њеног стажа је било истекло па се у институту више није појављивала. Покушао сам да јој пишем, али ни на писма није одговарала. За нашу везу се није знало па ни о њеном раскидању није било никакве потребе да трубим по чаршији. Задржао сам своје јаде за себе и тихо се на њих навикавао.

У почетку је било врло тешко али је мало по мало време чинило своје. И мада ми је било потребно више година да се потпуно опоравим од заноса који је трајао неколико месеци и очаја у који сам се стравалио у тренутку, постепено сам стекао довољно снаге да прихватам ствари онако како наилазе. Ма колико ми се то некад чинило незамисливим, њена слика је у моме сећању полако почела да се губи. То ме је у први мах ужаснуло. Али што сам се више напрезао да је задржим све ми је више измицала. Нисам имао никаквог поузданог начина да је освежим. Ни једне једине фотографије. Лила није желела да има моју фотографију нити да мени да своју. Шта ће ми њена фотографија, говорила је, кад имам оригинал. Што је тада, наравно, подразумевало да ће оригинал увек бити уз мене. Сада, у недостатку и фотографије и оригинала, постајало ми је све теже и теже да дозовем њен лик. Раније, док смо били заједно и док је све било лепо, пливао сам у срећи и чинило ми се да је видим свуда око себе. Свака лепа жена, на улици или на слици, од Нефертити до Софије Лорен, имала је неку црту која ме подсећала на Лилу и враћала ме к њој. Сада је, изгледа, свака узимала натраг оно што јој припада. Лилина слика се отимала и расплињавала као сновиђење после буђења.

А онда сам једног јутра напрасно открио да је на месту те сенке која је из дана у дан неповратно бледела коначно остала само једна сетна и ненадокнадива празнина. После извесног времена сам научио да живим и с том празнином и да на њу не обраћам посебну пажњу. Можда сам мислио да се то зове заборав. Живот је текао даље, радио сам, почео сам поново излазити у свет, виђати људе, путовати, забављати се. Оженио сам се, имам двоје већ одрасле деце. Успешан сам у послу, могу чак рећи без икаквог претеривања или хвалисања, врло успешан.

Свеједно, ране зарастају али ожиљци расту заједно с нама. Овај позив на прославу је изгледа био довољан да узмути све што се током година било удобно и нечујно сталожило. Сlike које је мој нагон за самоодржањем тако дуго успешно цензурисао надолазе лагано као плима у благим и незадрживим таласима и неосетно ме потапају. Зачудо, не оне из времена после раскида, те сам изгледа ипак некако преболео и сахранио, него оне из драгих дана које су очигледно биле доброг здравља. Лепо се ваљда боље памти и зато више тишти кад се изгуби. Није то више ни близу оном некадашњем болу због раскида, ономе што чупа и нагони на унутрашње јауке, тим продорније што су нечујни, него пре нека неизмерна праисконска сета или туга за неповратним и непоновљивим.

Највише ми се по глави врзмају успомене на дане и ноћи проведене у „Оази”. Лилин лик је и даље замагљен али је све остало неподношљиво јасно. Намеравали смо да Нову годину дочекамо негде сами нас двоје, далеко од света, на миру и без потребе да будемо на опрезу и да се скривамо. Случајно сам негде чуо за мотел „Оаза” на путу за Темишвар, поред неког канала, мали али удобан и, што ми је било најзанимљивије и нагнало ме да наћулим уши, богу иза леђа. Већ сутрадан смо телефонирали и резервисали пун пансион за нас двоје за три дана. Та зима је најлепше пролеће у моме животу. Први снег је пао доста рано, негде крајем новембра, и задржао се дуго. И у децембру је падао у више наврата. Унаоколо се у недоглед пружала белом тишином зачарана равница. Прошетали смо мало дуж залеђеног канала и дрвореда оголелих јабланова, загазили мало дубоки целац по пољима, са смехом се проваљали по њему, а онда нам падне на памет да би било пријатније то чинити у топлом и одлучимо да се пре вечере мало затворимо у своју собу. Нисмо, међутим, сишли у ресторан ни те вечери ни касније. Остали смо три дана закључани у својој соби. Пун пансион нам је у ствари био потпуно излишан. Пили смо само кафу коју смо сами кували у соби, Лила је у ту сврху предострожно била понела један мали решо. Једини проблем је било грејање које није радило па је дирекција ставила гостима на располагање неколико електричних грејалица, али их није било довољно па је требало собе грејати на смену. Због тога смо изашли два или три пута, али то нам је убрзо досадило па смо рекли да је довољно ако се загревамо нашим решоом за црну кафу. Убрзо се, међутим, испоставило да ни то није било потребно јер нисмо излазили из кревета. Звуци весеља су допирали до нас пригушени више покривачима неголи танким зидовима, али ми их нисмо чули. Били смо коначно сами на целом свету и желели смо да тако вечно потраје. Трећег дана увече смо ипак сишли на вечеру, огладнели као курјаци. Сви гости мотела су нас изненађено гледали питајући се ваљда одакле смо то искочили као чупавци из кутије. Али ми се нисмо на то ни најмање обазирали. Поручили смо вечеру и Лила је устала да на цубоксу изабере нашу песму. Ту се обично зауставим и поново почнем да преживљавам цео филм из почетка.

Славље у институту је већ било у пуном јеку кад сам стигао. Званични део, додуше, још није био почео јер се по обичају чекало да стигне већина позваних, али су неки ипак већ били врло расположени. Убрзо се ипак приступило незаобичајном церемонијалу, док је још колико-толико било могуће обезбедити за њега извесну ноту озбиљности. Срећом, то се

није сувише отегло а неизбежни говорници су имали довољно здравог разума и доброг укуса да своје беседе не оптерете претерано обавезним начином приземних духовитости. Било је доста света, готово сви које сам очекивао да сретнем али и врло много нових лица. Избегавао сам да гледам у жене, тачније речено покушавао сам. Ваљда из бојазни да бих могао срести њен поглед. А можда из зебње да га нећу срести. Ако није из страха да је нећу препознати кад је сретнем. Било како било, нисам успевао да се уздржим. Било је сијасет врло лепих жена. Све су личиле на Лилу, као некад Нефертити и Софија Лорен. Био сам на тихој ватри све док ми изненада није пукло пред очима да ниједна од тих младих жена вечерас никако не може бити Лила јер свака може бити њена кћерка.

Покушавао сам да некако сварим то ново откриће истовремено се правећи да слушавам извесни виц с брадом о младом брачном пару на свадбеном путовању који је један од мојих саговорника покушавао да исприча без превеликог заплитања језиком и исто тако одсутно лутајући погледом унаоколо, кад одједном постадох свестан чињенице да ме једна жена већ подуже упорно фиксира. У трену су ми кроз цело тело прострујали жмарци неке дубоке и дотад непознате језе. Рекао сам себи да то није она, да то не може бити она, да нећу да то буде она. Урлао сам у себи да то не сме бити она. Та женска сподоба је била на другом крају сале али сам и с те раздајине јасно видео да је прилично стара и врло ружна. Тај први утисак нипошто није вароа, потврдио се и неизмерно појачао кад је лагано прешла преко целе сале и нашла се на једва метар растојања. Личила је на Баба Рогу. Била је одевена нападно у кратку, танку и тесну шљаштећу хаљину с понорним деколтеом и издашно намазана разнобојним мастима као апашки поглавица који се спрема у ратни поход што је, у тесном савезу с њеном несвакидашњом ругобом, целој појави давало печат невиђене вулгарности. Она стаде као укопана преда мном и даље ми пиљећи у очи с тешко описивим осмехом у угловима дебелих усана.

— Је ли могуће да ме се не сећаш? — прозбори успијајући и истовремено показујући збијене редове златних зуба.

Зажелех да будем врло далеко одавде. Да ме нека добра вила својим чаробним штапићем тренутно ослободи од злих чини. Или да се пробудим из неподношљивог кошмара. Проклек у себи и прославу, и час кад сам пристао да дођем, и онај час кад сам први пут ступио ногом у овај институт, и још много штошта што нисам имао ни воље ни снаге да набрајам. Што од збуњености, што од паничног страха да ћу добити потврду управо онога од чега сам у том тренутку толико стрепоо,

а можда још понајвише од парализујуће фасцинације коју је вршила њена антологијска грдоба, тек мој израз мора да је био нарочито блесав. Они око мене прснуше у громогласан смех пре краја вица што ми фрустрирани приповедач вероватно до краја живота неће опростити. Онај што је стајао поред мене лупи ме другарски из све снаге шаком по плећима не обазирући се много на то да ли је моја чаша пуна или празна.

— Ма како да се не сећаш Лале?

Спасоносно олакшање које може донети наизглед незнатна разлика од само једног јединог самогласника заиста је невероватно и немогуће га је описати било коме ко није ништа слично доживео. Како да је се не сећам. И те како сам је се сећао. Својевремено ми се безочно наметала, ма шта кажем, буквално ме јурила. Додуше не само мене него одреда све мушкарце, како у институту тако и у ближој и даљој околини. Изгледа чак да је подоста њих успевала и да ухвати, што ми никако није ишло у главу. Тада је, разуме се, била млађа али и тада је била изузетно ружна. Бар мени је била одвратна, ружна, вулгарна, знојава, љигава, речју неподношљива и бежао сам од ње главом без обзира. Не знам како јој је било право име, верујем да га је мало ко знао. Лала је, наравно, био надимак чије се порекло такође губило у таме векова. Неки су причали да је неко некад у некој прилици изустиио нешто као „урадићеш ти то... „ или можда „урадиће она то као бела лала” и то јој је и остало. У сваком случају, она се сасвим природно одазивала на то име. Неки су је, додуше не у њеном присуству, ко зна зашто звали још и „Лола” а неки опет „Лула”, али ни једно ни друго се није трајније уврежило.

Без обзира на име или надимак који је носила, утвара је и даље превртала очима и пренемагала се.

— А, видиш, ја сам тебе одмах познала. Ништа се ниси променио. У ствари јеси, сад си још лепши. Некако си ми испао импозантнији, мужевнији...

Будући да нисам имао ни сенку намере да јој узвраћам комплименте, промумлао сам неколико баналности које су ми прве пале на памет и успео да се искобељам релативно брзо, мада, наравно, не онолико брзо колико сам желео.

Неизмерно ми је лакнуло што сам се ратосиљао беде али нисам био спокојан. Ноћ је одмицала и званице су се полако проређивале. Одважих се да нехајно упитам једног колегу да ли је видео Лилу. Он ме погледа мало зачуђено и одговори да не види о коме је реч. Вероватно није имао прилике да је често виђа па је се и не сећа. Упитах зато једног другог за којег сам знао да је радио баш у њеном одељењу и добих исти одговор. Тако непоуздано памћење сам сматрао несхватљивим и

неопростивим тим пре што бих могао ставити руку у ватру да јој се тада и он удварао као и сви остали. Трећи истоветан одговор изазва у мени тешку недоумицу. Налетех најзад на старог Мајсторовића који се управо спремао да оде и поставих и њему исто питање. Он се сипљиво засмеја и одговори да сам очигледно и ја много оматорио и да бркам имена, у институту никад није било никакве Лиле, ја сигурно мислим на Лалу, алиас Лолу илити Лулу, она је била ту целе вечери, чуди га да је нисам видео, уосталом можда још није отишла, само нека је потражим, биће јој сигурно драго. Окренуо сам се на петама и оставио га без поздрава, убеђен да је или сенилан, или пијан, или луд, или ме завитлава, или све то заједно. Промувао сам се још мало по све празнијој сали али се нисам више усуђивао да икоме постављам неумесна питања. Уосталом, међу онима који су још били присутни није више било скоро никога од мени познатих. Искапио сам онако за срећна пута још чашу-две па кренуо кући.

Следећих неколико дана био сам потпуно одсутан. Нешто ме је гризло изнутра. Нисам знао шта. Није то био ни бол, ни патња, ни љутња, чак ни туга. Пре нека врста раздраженог несхватања, доста сличног ономе од пре скоро двадесет пет година, само знатно пригушеног, као запретаног пепелом. Уосталом и тада су ме више од самог бола због раскида, чија ми је, међутим, силаина понекад пресецала дах, пре свега мучили сумња и неразумевање узрока тог раскида. Тако сам неко време блудио и луњао кроз питања и маглу, утрнуо и испражњен, а онда, једног јутра, кад сам сео у кола, и не знајући баш добро шта радим и зашто, као опчињен или у сну, уместо да кренем узбрдо Таковском на посао, окренем низбрдо и избијем на Цвијићеву. Саобраћај је био изузетно флуидан за то доба дана, баш као да су се сви аутомобилисти договорили да ми олакшају бег, и за тили час сам се обрео на дунавском мосту. Освестио сам се мало тек кад сам се нашао на банатској страни, али сам наставио јер очито ино нисам могао.

Возио сам се између поља кукуруза и сунцокрета и нисам мислио ни на шта, усредсређен искључиво на друм који је преда мном одвијао своју изрвану траку. Добра страна његових цомби и рупчага је била у томе што су ми пажњу држале у непрестаној напетости те захваљујући њима није било много опасности да ме опије брзина нити да сувише задремам због монотоније пута који се углавном састојао од низа дугих и потпуно правих деоница и који је био аветињски пуст. Био сам прошао већ кроз неколико насеља и ни у једном нисам видео ни живе душе нити иједна кола у покрету. Ни на отвореном путу није било ни путничких кола, ни аутобуса, ни

трактора, ни таљига, ни у једном смеру. Претицао сам и ми-моилазио само камионе крцате шећерном репом.

Јутро још није било много поодмакло али је сунце већ било довољно одскочило и није ми сметало при вожњи иако је пут, пошто му је у почетку смер био мало више према северо-истоку, сад водио готово право на исток. При поласку сам имао врло лепо време, ведро, мирно, суво и не сувише топло. Убрзо сам, међутим, видео у ретровизору како се полако навлаче тамни облаци. У први мах нисам уочио ништа особито, осим што сам, наравно, закључио да прети промена времена. Али убрзо облик и боја ових облака почеше привлачити моју пажњу. Ма колико то било тешко просудити само на основу слике у ретровизору, све мање су ми личили на кишне облаци. Пре су подсећали на компактан и густо ткан застор, додуше нешто истањен и мало прозиран по ивицама. Но највише је изненађивала његова боја. Тачније његове боје које су се пресијавале и неочекивано претапале из једне у другу нудећи оку фантастичан и величанствен приказ. Нисам никад видео поларну светлост у природи, али оно што фотографије и телевизија могу дочарати у великој мери је личило на ово. Преовлађивали су топли тонови. Било је, додуше, и плавичастих и љубичастих нијанси, али су увелико преовлађивале жута и наранџаста, па чак и јарко црвени пламенови.

Облаци су напредовали брзо, много брже него кола, и већ су прекривали добру половину неба. Ветар је, међутим, стигао пре њих. Лишће јабланова покрај пута, дотле потпуно непомично, поче полако да трепери, па све више, убрзо и гране почеше да се њишу и стабљике сунцокрета да се повијају пред кратким и наглим ударима ветра. Постајао је све јачи и уједначенији. Потом стигоше и облаци прашине коју је витлао. После краће суше, само растиње спречава сућушне честице леса да претворе цело панонско тло у дебео слој финог праха. По сеоским путевима, где те заштите нема, чак и по сасвим мирном времену коњске запреге још издалека најављују свој долазак високом перјаницом те светложућкасте прашине. Сад су налети ветра ваљали по небу огромне количине тог истог материјала и сунце је било већ потпуно застрто. Није више било ни заносне игре боја. Њу је јамачно дотле узроковало пресијавање сунца кроз тање слојеве по ивицама облака који су се сада били претопили у компактну и непрозирну масу. Жућкастосиви прах је све обавијао као густа магла, али сува и врела, док је ветар постајао све јачи и јачи. После извесног времена, човек почиње да се пита не да ли ће једном престати — то се чини потпуно немогућим — него да ли ће престати да јача.

Возио сам скоро насумице. Да мост прелазим закључио сам само по звуку и морао сам се грдно напрегнути да одмах потом, с десне стране, назрем силуету мотела. Зауставио сам се на пустом паркингу с великим олакшањем.

Кафанска сала је била попутно празна. Изнурени џубокс је промукло крештао у једном углу. Стресао сам се чим сам ушао јер је неким чудом свирао управо нашу мелодију коју сам сместа препознао без и трунке колебања упркос неподношљивој сипљивој шкрипи издрдане древне справе. Ослоњен о шанк, усамљени средовечни келнер је доконо пушио одсутно гледајући кроз прозор, мада напољу није имало богзна шта да се види. При том се играо упаљачем, палећи га и гасећи у равномерном ритму. Кресање кремена и шкљоцање поклопца се нису чули јер их је увелико покривала галама из џубокса. Пушач је у ствари пиљио у пламичак који се редовно појављивао као да преко њега циља у нешто изван прозора.

Кад сам ушао, окренуо се према мени, сместа оставио цигарету и упаљач и услужно ми пришао као цењеном госту с љубазним али и мало усиљеним осмехом који се граничио са церењем. Већ на почетку описа накривио је мало главу као да се труди да ме још боље чује, уста су му се развукла у још шири осмех, учтиво, готово смерно ме је саслушао и на крају изусту полако, с потпуно неописивим изразом на лицу:

— Па ви то говорите о дами која, од како сам овде, већ скоро четврт века, с вама редовно дочекује сваку Нову годину.

Пренуо сам се мало тек кад је мотор почео да злокобно штуча. Убрзо је и стао. Појма нисам имао где сам. Нисам се чак сећао да ли сам продужио истим смером којим сам и дошао, или сам кренуо назад, или чак скренуо попречним путем дуж канала. У сваком случају, врло је вероватно да сам, онако ошамућен и у оној невидимици, у једном тренутку скренуо с главног пута на неки споредни, а овај се очас преобразио у прашњаву сеоску цаду која води у недођију.

Изиђох из кола да видим не бих ли се на неки начин могао оријентисати. Ветар се више није осећао. Све је било замрло, прашина је лебдела у ваздуху као скамењена. Утом на једва двадесетак корака испред мене из облака искрсну неки чича. Иако погрбљен, кривоног и са штапом, корачао је жустро и одлучно и није изгледао нимало изгубљен. Стаде нагло као укопан на два корака испред мене, накриви мало главу да би онако погрбљен боље могао да подигне поглед, одмери ме полако од главе до пете, поче полако мицати крезубим устима као да нешто жваће или да их загрева пре него што прораде, те најзад прозбори мало мекетавим гласом и с мазним отегнутиим нагласком свога краја:

— А откуд ти синко овди?

Рекох му да долазим из мотела „Оаза”, да идем за Београд, да сам се изгубио у овом кијамету и да га молим да ми помогне да нађем пут. Уместо било каквог одговора, он само као цокну мало језиком, зањиха два-три пута главом и још више искоси поглед према мени. Мислећи да је мало наглув, понових своје објашњење и своју молбу, само мало гласније.

— Та немој ми диванити!...

Сад већ помало збуњен и још више нестрпљив, али не знајући шта бих друго, изверглах и по трећи пут, још гласније, скоро дерући се, своју тираду иако је било прилично јасно да узрок неспоразума није био његов слух. Његова се глава опет зањиха, сад још дуже и јаче, прибојаш се да ће се откинути.

— Е, свашта, свашта на овом свету. Ти, синко, канда мислиш да сам ја пао с крушке. Ама нико те не бије по табанима да ми кажеш што те питам, али немој ме замајавати. Из „Оазе”! Ма знаш ли ти да има више од двадесет година како је „Оаза” изгорела? До темеља. Била сва од дрвета, а била зима, ноћ очи нове године. Хладно, а грејање покварено, па гости нису нашли паметнија посла него да укључују некакве електричне грејалице. Кажу да су чак у једној соби неке будале имале мали решо да себи у свако доба кувају црну кафу. А ја све мислим да у кревету нису само пили црну кафу. Мало су се и цилитали, преврнули решо...

Док је говорио био је извукао однекуд из џепа згужвану цигарету и уденуо је некако између смежураних усана, затим из другог џепа велики сјајан упаљач. Окретао га је неко време у руци као да га по први пут види и пита откуд му. Или, можда, да мени пружи прилику да га добро разгледам. Био је то изванредан *zippo* упаљач од платине и богато декорисан с обе стране. На једној страни се могла видети „*The Windy Varga Girl*”, у црвени мантил обучена „*pin-up*” која грациозно нагну-та унапред пркоси ветру и пали цигарету овим поузданим упаљачем, а на другој крилати Купидон раширених руку, с луком у јеној и стрелом у другој, ипод кога се вијори трака с натписом „*Loving you eternally*”. Напокон и чича упали своју цигарету и одби два-три дима пре но што ће наставити.

— И очас пламен. И до темеља. Е, свашта, свашта на овом свету. А, био је то веома леп пожар, што јес’ јес’. Ја сам све видео, био сам на испомоћи као келнер, због празника. Е младос’ лудос’. И то све због оне ствари. Мало цимнеш ногом и крес! За тили час! Е, младо лудо...

Зањиха опет мало главом па, као занесен сопственим успоменама, крену изненада, исто онако нагло и брзо као што је био стао, не обазирјући се на мене, и у магновењу се изгуби у

облаку не рекавши ми ни где сам. За њим у маглу укаска велики црни кудров, нека врста мешанца између оне пасмине која се мота по градским буњиштима и непатвореног сеоског цукца, кога сам приметио тек сад кад је ишчезао.

Улазим у кола. Чекам да се разведри. Или да падне мрак.

Вероватно сам мало задремао. Можда. Можда и нисам. Кад сам се сасвим расанио, била је ведро ноћ обасјана месечином. Укључио сам контакт и мотор је доброћудно забректао. Кренуо сам право, насумице, и већ после неколико стотина метара избих на главни пут. Био је скоро пуст све до Београда, а и кад сам прешао мост наилазио сам углавном на таксије и ретке ноћнике. Није ни чудо с обзиром на велику поледицу и на позно доба ноћи. Мора да је било касно, али ни у једном тренутку ми није пало на памет да погледам на сат.

У дневној соби гори светло. Лела ме као обично чека будна седећи удобно заваљена у фотељу с књигом у руци. У просторији је топло али је ипак преко лагане беле спаваћице навукла кућни огртач од црвеног велура који сам јој купио за новогодишњи поклон. Светло стоне лампе пада искоса на њен јасни профил остављајући у полусенци врх чела и брижљиво зачешљану косу. Само се један прамен ћудљиво и враголасто искрада преко уха на дуги обнажени врат. Закупљена читањем, није ме чула кад сам ушао, или се правила да не чује. Тек кад сам пришао и нагнуо се да је пољубим, дигла је главу, спустила отворени *Чаробни бреџ* на крило, мазно се протегла пружајући истовремено обе руке да ме пригрли и ведро се осмехнула:

— Дакле, судећи по томе колико си дуго остао, рекло би се да је врло успео тај јубилеј?

МИЛЕНА ШУРЈАНОВИЋ

КАЛЕИДОСКОП

КРОЗ ОКВИР

Сваког јутра пробуђену ме дочекује видик прозором уоквирен.

Кроз омеђен простор провлачи се јутро и небо.

Искројене су ми измаглице и њускови и јашо врана у прелету. И дан што одмиче и јарка светлости сунца, као лењиром оцртана и обрубљена.

Вечерња шама има облик квадрата, као да је откинута од мозаика имагинарне укрштенице.

Иза оквира простора је она друга, неомеђена страна живоћа.

У оквир улазим погледом.

Из оквира излазим душом.

И то ми је сасвим довољно.

КАЛЕИДОСКОП

Сваки пут бих занемела пред чаролијом калейдоскоја. Нејостојаном, машиновијом лепошом мозаика од раширених стаклића. Прозрачних, разнобојних, кружних и ситних, провидних и нејровидних, неочекивано сложених у дворце и градове.

Мали дрхтај руке би умножавао минијатурни простор пред мојим оком, градећи куле и цветне вршове, небо и звезде. Све се састављало само од себе. У сјектрално шаренило, у сагласје боја и слика. А све у том малом омеђеном простору деце израчке.

Склад и сјај слике умео би да се изгуби нејовратно. Стаклићи би излазили из своје бајке и сваки пут одбрајавали по део сна.

Поигравали се необузвано невидљивим силама.

ТАЈНА

Моја је тајна мала као ситан корак, као зрно пјеска, као скривена кај росе, као шрепшај ока. Такву драгоценост кријем од људи да је чуђењем не обезвреде.

Моја је тајна скривена у жудњи за зраком сунца, мирисом реке, копривом под босим шабаном. Крајичком неба, шумом ветра и влагом земље. У љубави сјојеним бубама.

Кад дижнем поглед ка небу, и кад га сјустим ка земљи, и кад рука руку додирне, а око у око проникне, свему припадам и све припада мени.

НЕЋУ ДА ЖМУРИМ

Хоћу очи отворене да држим под небом и над земљом и васцелим простором што се између њих налази.

Нећу да превидим ништа обично и свакодневно што слушам да се баш данас десити може. Нећу попуђена ми блага да изгубим. Одбранићу и бол и радост, да бих са ближњима поделила.

Јер сваки је шренушак чаролија нанизана у обданицу, јединствену и неоновљиву.

Докле год ми је буђење дао, нећу да жмури.

ДАМИР ЈОЦИЋ

ЧАРОБНИ ШПАЈЗ

Његово име је Марко. Шестогодишњак, смеђе косе, која нагиње ка боји зрелог жита зеленкастих очију. Шестогодишњак код кога се већ могла наслутити лепота која ће га пратити кроз живот. Лепота која ће му, можда, једнако сметати колико и користити. Углавном, био је бистроуман дечак који је умео да се радује, да, обрадован, некако рашири зенице, стегне шаке и поскакује или се увија не кријући веселост. Када је ушао у оставу пуну слаткиша, викнуо је: Мама, мама, мама!, и поскакивао стежући једну шаку другом. Мајка Олгица, која се налазила тик иза њега, упијала је његову срећу, мада нимало није била срећна. Из најближе собе чуо се разговор њене браће и супруга. Разговарали су о томе ко се како тренутно осећа, а када мушкарци говоре о осећањима, када се теше, онда се сасвим сигурно нешто значајно догодило. Медији су доносили причу о хватању бегунца против кога је Међународни суд правде покренуо оптужницу, али они то нису знали. У стамбеној згради, у којој су се налазили, и око ње, гласови, када прострује, били су некако претихи. А људи су улазили и излазили, долазили и одлазили. Једино је Марко од свег срца пламтео онако како запламте чисте дечје душе када се радују. Кликтао је: Мама, види! Мама, види!, па, занемео, увијао се својим телашцем. Један од Олгичине браће, млађи брат, пришао је и рекао детету: Марко, узми неки слаткиш, узми шта хоћеш. Дечак је раширених очију прелазио погледом преко наслаганих бомбоњера, чоколада, бомбона, наполитанки, колача... Тада се и дечаков отац примакао. Олгица је питала: Како да назовемо овакав шпајз?, а дечак је, напрегавши се да опет проговори, подвикнуо: Чаробни шпајз, мама! Чаробни шпајз! Старији Олгичин брат такође приђе вратима. Био је затечен гомилом слаткиша и којекаквих намирница које су пуниле, делимично

поређане, просторију. Тада је Марков отац патетично али искрено рекао: То је, Марко, купио деда Драган, а млађи Олгичин брат, дугокос и у свему исцрпљен, сломљен, толико да му је и коса смеђено деловала, додао: Куповао је то крадимице, сакупуљао. А ти размисли. Узми шта хоћеш. И кад год доћеш, моћи ћеш да узмеш нешто из шпајза.

Марко је разгледао слаткише да би из гомиле издвојио пеперминт бомбоне. Одрасли се насмејаше.

Недуго пошто отац одведе дечака кући, соба постаде пресасићена димом, загушљива. Неумерено, лудачки су пушили.

Млађи дететов ујак и Олгица би и заплакали. Старијем ујаку би се појавила тек покоја суза у крајичцима очију, а лице црвенело. Он устаде и отвори врата. Немате ништа против?, упита. Не, одговорише му брат и сестра. Онда он донесе три чаше и у сваку насу мало црнога вина. Немате ништа против?, упита. Не, сагласише се брат и сестра. Олгица им није била рођена сестра, а доживљавали су је као да јесте. Дим је у ковитлацима избијао из собе. Из стана испод њих чуо се жагор. Ту су били старији чланови породице, ако изузму сестру Дану, сестру од тетке. Био је ту Олгичин отац, стриц Маркових ујака, њихова мајка, њихова тетка, и гости. Потом је кроз улазна врата зграде измакла једна жена. Затим брачни пар који им је тих дана помагао у кући. Мрак је био такав да се могао ножем сећи. Негде далеко, према планинама, просијавале су муње. Завеса је, на спрату, била померена дашком ветра. Њих троје, из собе, угледало би, ћутке, између померене завесе и вратница, оловно, тешко и неодређено блиско небо када би муња просијала, палили цигарету за цигаретом, уздисали с времена на време, испијали вино. Са леве стране улаза у зграду налазила се читуља коју ће киша, када почне да пада, нақвасити. Млађи брат је отпио вино и рекао: Наквасиће киша и рам и татину умрлицу. Поставићу већ сутра нешто изнад ње, неку лимену или дрвену надстрешницу. Олгица се надовеза: Немој то да заборавиш. Други брат је рекао: Неће заборавити. Сестра заплака, спусти цигарету у пикслу, подбочи главу рукама и понови: Немој да заборавиш. Па нећу, Мацо, смири се, душо, тепао јој је млађи брат, а старији приђе и загрли је. Она је од детињства имала надимак Маца. Била је умиљата и умела да преде као нека мачкица. Онда су ћутали дуже него малопре, Олгица је јецала. Пси су почели да лају. Нека цукела је као полудела завијала однекуд далеко, далеко. Чинило се да завијање досеже до планина, да врлуда планинским косинама. Због завијања и лавежа нису се чули више гласови из стана испод њих. Троје, на спрату, у положајима у којима су се затекли, подсећали су на скулптуре, на нешто што би се могло назвати

Композиција туга. И киша отпоче да прска. Лавеж и завијање престадоше, а у просторију нагрну хладњикав ваздух.

Старији брат је добро познавао Олгицу. Не само да му је сестра, већ су заједно провели читаво детињство и добар део младости. Онда се она удала, добила децу, ређе долазила у завичај из Београда, у коме се родила и живела. Упркос растројености, осетио је да ће она говорити о још нечему, и она је проговорила, обраћајући се више њему него млађем брату. И отац је болестан, зајеца изнова, проћи ће исто као мајка. Брат је упита да ли је у питању тумор на мозгу, од чега мајка беше умрла. А она одговори да није, да се отац разболео од канцера простате, који је метастазирао. Очекују га терапије, зрачења, операција је због слабог срца искључена. Из брата је провалио бес. После несреће због које је морао да сахрани оца, после слуђености која је трајала данима, људи који су палили свеће и одузимали му дах на сахрани, после напора и бола који су га растрзали онако како није ни помишљао да ће икада бити растрзан, бунило се све у њему. Има људи који не умеју да плачу. Он је био један од њих. Али је тих дана, посебно на дан очеве сахране, безуспешно покушавао да свлада сузе, те је плакао, исцрпљен свим и свачим, обавезама, поменутих болом, и грижом савести, кајањем, јер је помишљао да је нешто сигурно могло бити учињено да се избегне најгоре, уједно, увиђајући, да је захваћен матицом, и да једино што може да учини јесте оно што чини, да једино што може да осећа јесте оно што осећа, и да једино понашање које му је дато јесте оно које трепутно има. Његови мали светови су се отргли контроли, а он не беше навикао на тако шта. Сестрине речи су га тргле. Желео је да предузме нешто, да учини ма шта што би заподенути ланац несрећа зауставило. А знао је да се живот не може зауставити. Зато је острашћено излагао шта ваља предузети. Сестра се сложила. Чак и не верујући у неке од речених ствари, завитлан упорношћу, одлучношћу, надом, говорио је. Нада је довољна да покрене. Нада се никада не сме занемарити. Нада смешних, малих људи на коју мудри цинично гледају. И најчешће су у праву. Сада се, после братовљевих речи, у собу увукла смиреност. Помешана са тугом, могла је и замирисати. Да је замирисала, имала би мирис јоргована, или липа, које увек миришу лепо, тугаљиво, чисто и смртоносно. Видиш, протегну се старији брат, када досу још мало вина, видиш, ту је *чаробни шјајз*. Одрасли се, за разлику од Марка, горко насмејаше. Људи, када неко умре, доносе оно за шта мисле да је потребно, рече Олгица. А, у ствари, ништа није потребно — све је сувишно; шта да радимо са овим циркусом?, љутну се млађи брат и дубоко се закашља. Прекардашили смо са цигарета-

ма — могли бисмо да прескочимо неки отровчић?, предложи Олгица. Прескочићемо, али ти знаш да у нашој породици то чине тек када добију астму, покуша да буде духовит старији брат. Није смешно, прекори га Олгица. У другој кући, недалеко, Марко је већ спавао.

Киша је почела да пада те ноћи, после сахране, на југоистоку Србије. Падала је упорно, те се на неасфалтираним путевима јавило блато. Гробље је било на планинској коси. То што је на планинској коси, олакшавало је људима који су били на гробљу, јер је у њему било и планинског камења, стења, и нису морали да стоје у самом црвенкастом блату, глиненом, које, када га нога не заобиђе, стеже обућу попут канџи. Киша је била хладна, као да извире из земаљских дубина, није наликовала на јулске летње кише. А био је јул. На гробљу је било доста света. На Драганов гроб су пристигли људи који су за његову смрт и сахрану чули са закашњењем. Плакало се и неке старице су нарицале, и онда, покисли људи су се разишли. Планина је тонула у маглу, косина и гробље су тонули у маглу. Маркови ујаци су са мајком, тетком и сестрама последњи напуштали гробље. Покојник је желео да буде сахрањен у родном селу. Волео је планину, волео је и планинску маглу, мирис биља, висину у коју се пео последњих година. Радио је као наставник у оближњој вароши, и, кад год би могао, одлазио је на своју планину. Испустили смо га — пребацивао је себи млађи ујак — нисмо смели да га испустимо. Ишли су заобилазећи блато и сањиво причали шта предузети у вези са сређивањем тог дела гробља и гробнице. Гробља су у јужној и источној Србији запуштена. У другом селу, урбанијем, где је преминули провео већи део живота, било је другачије, мада је и тамо гробље било у сличном стању. Та запуштеност српским гробљима даје сабласност. Убрзо, били су у селу у коме су живели, у стамбеној згради у којој су живели, у стану у коме их је чекао Марко. Дечак се ужелео мајке, миловао се са њом, увукао се у њено крило. Мајка је радила у Београду, у велетрговини. Време и послови су и њу, некада нежну, променили, огрубели. Дечаку је мајка најлепша и то је без околишења рекао. До прекјучерашњег дана, када је дошла узевши кратак одмор, није је видео месец дана. Био је са баком и деком у селу када се нешто усковитлало, па су многи њему знани нагнули у село. Све се некако истумбало, променило, једино је тог кишовитог дана мајчино крило било исто. Смешлио се на ујаке и оца који се спремао да крене за Београд. Није се смешлио тета Дани, јер је њу ређе виђао и није му била довољно драга, али је уделио један смешак баба Драгици — то беше мајка његових

ујака, јер је видео да је тужна, и питао је зашто је толико тужна, али баба Драгица није одговорила. Устала је тешко, пољубила га, помиловала по глави, па је отишла у кухињу и оту-
да се вратила носећи му сок.

Лазара смо јуче једва смирили; одјутрос се жалио на стомак, можда би било добро да га пре повратка у Београд одведем лекару или да га поведем са собом?, промрмља Олгин муж. Ма не, неће му бити ништа, нека се издува, рече Олгица. Лазар је био њихов старији син који је лето са Марком, баком и деком, проводио на селу. Лазар је волео село — то су знали, и сматрали су да је боље да остане. Нисам га ни приметио јуче на сахрани, рече старији ујак. Настала је нова пауза. Марку су одрасли били занимљиви јер су се понашали као деца када се окрећу у страну и скривају нешто једна од других. Очи старијих беху испране, али су његове очи светлеле и биле чисте. Ујаче, када ћеш ме учити да возим бицикл?, упита старијег ујака. Овај одговори да немају бицикл за њега. Али позајмићемо од Срђе, рече малишан. Срђа је био његов друг у селу, *нераздвојни, велики пријатељ*. Тако га је представљао њима одраслима. Говорио је: Ово је Срђа, мој нераздвојни, велики пријатељ, а пријатељ је имао бицикл. Марко раније није волео бицикл, али пошто Срђа има бицикл, заволео је двоточкаш тог лета, стално је трчкарао за Срђом. Па, пристаде ујак, ако доведеш бицикл, учићемо чим престане киша. Као у инат ујаку, киша престаде, накратко. Кроз рупу у облацима изгреја сунце. Марко истрча и врати се за неколико минута. Рече: Ујаче, довезао сам бицикл.

Деца су немилосрдна!, промрмља ујак и изађе из стана. Обука отпоче. Двоточкаш је био вишебрзинац, мењач је био у квару, а ланац се налазио на најмањем зупчанику. Дете је с муком окретало педале. Ујак је био ознојен, па му је зној јурио низ чело као што је вода јурила ивицом асфалта. Дечак је запиткивао да ли му је добро видевши да је обливен знојем, а он је одмахивао руком знајући да му нема помоћи шта год одговорио. У себи, мислио је да их гори бицикл није могао задесити. И кочнице су биле у квару, тако да је узалуд објашњавао сестрићу да се оне морају користити док се вози, да су кочнице најбољим возачима најважнија ствар на свету. Зато је сестрића, и када би дете ухватило равнотежу, и возило самостално пет-шест метара, морао пратити трчкарајући поред бицикла. Вожња је изгледала више неголи комично. Дечак се није обрадовао киши, али ујак јесте. Враћамо се у собу!, узвикну ујак осетивши прве спасоносне капи. Наредних дана ћемо научити, хукну, узе сестрића у наручје, а другом руком повуче бицикл до уласка у зграду. Колико смо возили, упита сестрић,

да ли је ово двадесет или четрдесет минута? Негде око сат времена или неколико векова!, стењући, спусти га ујак. А колико минута има век, ујаче?, упита сестрић. Век има много година, одговори ујак. А колико?, поскочи дечак. Ујак погледа читуљу крај улаза и објасни: Сто година има век. Дакле, преслишавао се дечак, сат има петнаест минута, дан има десет часова, век има сто година. Аууууу! Тако је, пољуби га ујак, паметњаковићу ли један.

Када уђоше у стан, Олгица се смејала ујаку, али Марко није могао да разуме зашто. Ујак је пребрисао зној и истуширао се.

Сутрадан су ујаци отишли у варош по ситније потрепштине. Сунце је надокнађивало претходне дане. На главе падоше топлотне капе. Грејало је тако да им се причињавало да ће ослепети. Марко је дошао раним јутром и остао да се игра крај зграде. Чистио је острвце око кога је био ископан канал у коме су пливали јапански шарани. Прво је пребројио рибице. Било их је девет и он је био задовољан. Затим је рибице нахранио. Ујаци су, у вароши, куповали којешта, купили поклон за Марка. При повратку, размишљали су о оцу, умрлом. Марко би поред деда Драганове умрлице протрчао, бацио поглед на њу, и ујурио у стан да му баба Драгица да сок, колачић или жваку. Потом се враћао *својим обавезама* — тако је називао свој рад око острвца и каналића са рибама. Једаред је, док је пролазио поред умрлице са малом деда Драгановом фотографијом, а то је било када је утрчао по жваку, рекао: Здраво, дедо Драгане. Осетио је да то треба да учини и учинио је. Баба Драгица је чула шта говори јер је кухиња, у којој се налазила, имала прозор тик изнад места на коме је била читуља. Зато је Марко, ушавши, затекао бабу како плаче. Ништа није питао, само је обгрлио и рекао: Па немој да плачеш, баба. И истрчао. Када се потом враћао по још један сок, па по колаче и по жваке, дакле, још три пута, бака није плакала. Таман је завршио са чишћењем острва, тек што је сакупљене гомилице земље и лишћа убацио у кофицу за рад, пристигао је аутомобил са ујацима. Са нестрпљењем их је очекивао. Није хтео да иде до гараже око које су они дуго разговарали, вадили ствари, а чуо је и када је старији ујак рекао нешто љутито. Чекао је да га похвале. Нарadio се. Чекао је, шћућурен поред старог, испуцалог стабла винове лозе које се гранало. Крај винове лозе је било и циновско стабло бора или јеле, знао је да је бор или јела, али заправо није знао да ли је бор или јела. Ујаци не заслужују да им помаже. Зашто, када је вредан, добар и *сѝрѝљив* кваре изненађење — могли би да пожуре, да стигну већ једном, да ви-

де шта је урадио?!, негодовао је. За њега је бити стрпљив значило да се не помера са места, тако су му објаснили то *биџи стирљив*: на пример, не мичеш се пошто ти кажу *буди стирљив и миран* док ти донесу сладолед када си у граду, у Београду, или у том градићу из кога ујаци долазе а који неко зове Дервен а неко Сврљиг (што га је чудило јер је то месташце као коцка шећера и има два имена, а Београд у коме живи је огроман, а има једно име)... Важно је бити добар, вредан, стрпљив — ко је вредан, добар, стрпљив, бива награђен. Зраци су пекли на месту где је чукао ишчекујући, бубе су милеле унаоколо, па се суздржавао да их не појури... Онда га је старији ујак после једног века, после сто година, угледао и позвао да им нешто помогне. Чекали су га код гараже. Врата гараже су била притворена. Марко, рече му, не можемо да пронађемо катанац, да ли си га ти узимао? Нисам, нисам — умало није загрцао — договорили смо се да ништа не дирам док не питам! Толико је волео тог ујака, који, ето, сумња у њега. Добро, ако ниси — прихвати човек — помози нам да га пронађемо. Малишан је помислио да су се љутите речи изговорене по доласку односиле на њега. Покуњио се, сузе су му саме од себе текле низ образе. Млађи ујак је пришао, обрисао му сузе и поновио: Добро, добро, ниси ти, додавши: Помози нам — ти тражи у гаражи, а ми ћемо овде испред. Плач га прође, обавиће задатак, пронаћи ће катанац, он је неко ко успешно проналази изгубљене ствари. Утрчао је у одшкринуту гаражу, одгурнуо врата да би је осветлио и победио у проналажењу... Када се окренуо, затим, ка унутрашњости, очи су му се прошириле, стегано је шаке, и, гушећи се од среће, једва проговорио: Ујаче, ујка Даккии, ујка Ивооо! Грло му се стегло и то је било све. Пред њим се налазио нови, као лимун, као сунце жути бицикл. Његово срдашце је узбуђено тукло. Чији је бицикл?, питао је, а знао је да је његов. Старији ујак му поможе да се попне, па су нашли равницу на којој су увежбавали вожњу. Када су, пред вече, пошли бициклом ка Марковој кући, дечак је већи део пута возио без помоћи. Ујак је ходао крај њега. У човековим очима појављивале су се искре које се мешаху са знојем. Био је зајапурен. Тешко је било разазнати да ли плаче или не плаче, да ли је срдит или раздраган. Испред куће, дечак баби и деди, подврискујући, показа бицикл, жут и само његов.

Срђи, Срђану, Марковом пријатељу, бицикл је био показан сутрашњег дана. Истога дана напрасно се покварио Срђин бицикл. Зато је Марко дотрчао са пријатељем до ујака. Старији ујак је читао, седео на бетонском острвцу око кога су пловиле рибе. То место су звали *Одмориште*. Малишан је, напрежући

се, упамтио ту чудну реч. Пребројио је рибице. Било их је девет. Био је задовољан. Човек је читао и бележио нешто на папирима. Дечак рече: Срђо, немој да сметам ујаку док ради, али ће он завршити и нећемо му више сметати када пет пута оптрчимо око зграде. Истрчавши пет кругова закључише да су невероватно брзи. Скинули су мајице и ставили их на баштенску ограду да се суше. Ујак је склопио књигу одуставши од читања. Момци, шта ћемо да радимо?, питао их је. Сестрић је предложио да оду до реке. При том је, док су се припремали, прошао поред читуље и рекао: Здраво, деда Драгане. Ујак није чуо шта је рекао, али је Срђа чуо. Осетио је неко мигољење низ тело. Испричао је свом пријатељу шта му се десило; овај је сматрао да га је *ћодишла језа*. Срђи страхови нису били непознати — на пример, било га је страх од оса, паса и бумбара, али му је била неразумљива та реч *језа*.

Река се налазила неколико стотина метара даље. Са путелка, којим су ишли, дизала се аветна прашина, лепила се за ноге. Застали би да се почешу и настављали даље. Срђа се питао како да дође до новог бицикла. При том се хватао за главу. Где да нађем паре...?, уздисао је и хватао се за главу. Па штеди!, саветовао га је други дечак. Ујак је ћутао и пажљиво слушао њихов разговор. Проматрао њихове гестове. Чучнули су и загледали се у зелену бубу. Да је понесемо, питао је Срђа, до реке, да је пустимо низ воду — нека је поједу рибе!? Марко је одбијао такву могућност. Буба му се и одвише допадала. Нека живи! Оставимо је овде! Живи, бубо!, пресудио је владарски подижући границу са бубе, и она се, милошћу обасута, отклацка у траву.

Шта да радим? Како да купим бицикл као што је твој?, завапио је изнова први малишан.

Па штеди!, саветовао је други.

Тата је рекао да више неће да ми поправља бицикл!

Твој тата је рекао да ти више никада неће поправити бицикл, и да ти више никада неће купити бицикл, тако је рекао твој тата, тешио га је Марко пребацивши му руку преко рамена.

Како је теби тата купио бицикл, онај у Београду?, питао је Срђа. Био сам добар, рекао је да сам био добар и да ми зато купује бицикл, одговори дечак.

А како си добио жути бицикл? Ух, што је леп!, удивљено ускликну онај. Сестрић је погледао на ујака, а ујак је објаснио да је и тај добио зато што је био добар. Дечак је јадиковао како онда засигурно никада неће добити двоточкаш, а други га је изнова саветовао да је прави начин да оствари жељу штедња, чак је изнео и поуздане чињенице о сопственој штедњи, и по-

летно нагласио да је уштедео једанаест хиљада динара и десет евра, што је, дванаест хиљада динара, те да ће купити себи компјутер. Ујак се суздржавао од смеха. Стигли су до реке. Хватаћемо пуноглавце, предложи Марко, али је Срђа био заинтересованији за то да упозна начине штедње. Марко му рече: Видиш, Срђо, ти имаш бабу, деду, мајку, оца, и оног старог деду и ону стару бабу. На пример, баби затражиш да купиш сладолед, она ти да новац, а ти не купиш и оставиш га у своју штедну касицу, а увече затражиш новаца за смоки, па и тај новац ставиш у касицу. Тако се штеди! Ујак сада већ није могао да прикрије смех. Кикотао се, па се пресавио и упро рукама о колена и наставио да се смеје. Зашто се смејеш?, питао је Марко. Онако, рече му ујак и суздржа се од даљег смеха. Шта ћемо да радимо овде?, подиже дечака у ваздух и пољуби га. Ујаче, ала си ти забораван, па хватаћемо пуноглавце, вртео се дечак ваздухом у ујаковим рукама. Пуноглаваца је заиста било уз обалу. Марко је од свих животиња највише волео жабе, пуноглавце. Срђа их се грозио. Само је због Марка овладао вештином хватања пуноглаваца. Пре поласка су пустили све ухваћене животињице, да би, убеди их ујак, када наредни пут дођу, оне препознале у њима дечаке који су добри и којима ће имати да захвале што су наставили да живе, и, друго, од њих ће настати жабе које ће излећи јајашца па ће и наредних година бити пуноглаваца. Један од дечака је нерадо пустио пуноглавце. Други се обрадовао што ће се ратосиљати љигавих животињица из руке, али су понели свако свој најдражег пуноглавца јер тако мора. То је било Марково објашњење. На ујаково питање зашто тако мора, Срђа се церекао додавши да тако мора јер тако треба.

Месец се појавио на небу када су се вратили. Вечерали су. Мукло је било крај стола. Муклије би било да није било малишана. Деца су се додиривала ногама, па би завукла нос ближе столу да прикрију своје смејуљење. Чуо се цврчак; ласте се испод надстрешнице још увек нису смириле. Виљушке и кашике би зазвечале. После вечере их је ујак одвео кућама. По повратку је застао на улазу у зграду, гледао лик који се назирао на читуљи, припалио цигарету. Као да је уместо дима увлачио камен у груди. Мајка се појавила на тераси, погледала га и вратила се у собу. Његов млађи брат је сишао у подрум и, упркос поноћи која се ближила, почео да послује по подруму. Сишао је и он до подрума, постојао мало и отишао у стан, бацио се на кревет са неким часописом у рукама и почео да чита. Чланак за чланком, до дубоко у ноћ. Враћао се често прочитаном јер се дешавало да не може да се усредсреди на значење текста. Размишљао је и о томе како је стамбена зграда остала пу-

ста. Читаво месташце се гасило. Када се са родитељима, некада, уселио у зграду са шест станова намењену наставницима, врвело је од људи. Остала је једна породица у њој. Овдашњу школу и село очекивала је судбина толиких других. Заћутаће. Мада му је иначе пријала тишина, смрт је ових дана учинила да му она смета. У другој једној кући, ни Марко, иако исцрпен слатким детињим премором, није могао да заспи. Дотицала га је месечина која је шарала прозор, мислио је на пуноглавце, мислио на несталог деда Драгана, и, тек што није заспао, помислио је, осетивши налет туге, на своје родитеље, у Београду. И они ће умрети, понављао је кроз сузе, па склопио шаке као када се људи моле, и молио да му не умру родитељи. Ипак, у неко доба, заспао је. Дуго је спавао. Готово до поднева. Очи му бежу црвене када се пробудио. Бака, очева мајка, посматрала га је, када се расанио, строго. Волео је да каже *буљаво, као жаба*. Малаксалих руку, јео је споро, па се вратио у кревет. Бака му измери температуру, и, ускоро, путовао је према Сврљигу или Дервену. И примио је ињекцију. И сутрадан је примио још једну. Примио је шест ињекција. Плакао је само први пут. Био је, дакле, добар и невиђено храбар. Зато је на поклон добио велики плави камион.

Ујак му је причао како је, када је био дечак попут њега, посекао руку, како је био храбар, прави мушкарац, и да је био награђен великим камионом кога се и сада сећа. Сећању се и ја свога камиона, ујаче, увек, тврдио је.

Захладнило је. Изнова се јавнула киша. Планине, за сунчаних дана модре, као дозреле шљиве, променише боју у тамнозелену. Пред вече постајаху злокобне, као небо изнад њих. Дечак је успевао да доспе до ујака само сат-два пре спавања. Доводио би га деда. Нису могли да се играју јер је био малаксао. Цртали су, или правили авионе, или капе, или је он решавао укрштеницу, односно, уписивао издиктиране одговоре, невешто. Одлучио је да научи да пише. Уз то, код баба Драгице су, па и код ујака, стално долазили гости. Једнога дана су дошли пријатељи из иностранства, тако су му рекли, па другог из Београда, па трећег из Ниша и Лесковца, четвртог је замлатарала рукама *пријатељица*. О њој је млађи ујак рекао да му је пријатељица, али се дечак није дао преварити. Пријатељичин лик је памтио од прошле године када му је ујак признао да је то његова девојка. Допадала му се, а више му се допала она друга, која је дошла са *пријатељицом*. Имала је косу црну, и дугу, у коју је могао да завуче прст и да врти косу до миле воље. Праменови су били мекани. Било је пријатно чинити тако нешто. Било је топло и нежно. Ујаци су са гостима, свако-

дневно, одлазили на гробље. Чуо је да један од гостију, онај из Ниша, каже да је са закашњењем дознао за смрт, а дечак је схватао на чију смрт они мисле. Старији ујак је, разговарајући са посетиоцима, читав век понављао: Шта да се ради — шта да се ради. И њему је било досадно, размишљао је дечак; ујаку су сви ти људи, киша, сметали да се игра са њим, а сметала им је и температура, и инјекције — нису могли да возе бицикл, нити да се одшуњају до реке, тако је некако размишљао дечак. Када су из Београда стигли брат Павле и сестра Милена, обрадовао се. Павле и Милена су деца рођене сестре његове мајке. Они су му као рођени брат и сестра, посебно Милена. Она је уживала да се игра са њим. Када јој покаже бицикл, биће можда и тужна што нема исти такав. Мораће ујацима да каже да и њој купе.

И ујаци су се обрадовали доласку Милене и Павла, и баба Драгица. Време се промени. Дан који дође беше осунчан. Као створен за игру. Но, сви су некуда били отишли. Вратили су се у сумрак. Дечак је прелетао, као птица, из загрљаја у загрљај. Играли су се са њим. Приметио је да су тужни. Али су били и срећни што се играју са њим. Милена, за коју је дечак начуо да је уписала нешто што се зове факултет, што је сигурно добро јер јој је његова мајка због тога купиле минђуше, рекла је да се у петак враћају. Марку наговести да ће га повести са собом. Да у Београду није мајка Олгица коју сви зову Маца, никада се не би вратило тамо. Хоћеш ли са мном у Београд?, питала га је Милена, а он ништа не одговори. Прибио је браду на груди и гледао у земљу. Изгледа да му се не иде, рече млађи ујак. Дечак отрча у ходник. Врати се када престадоше да помињу Београд. Његова браћа Павле и Лазар изађоше у ноћ. Проскитаћемо мало!, махну Павле са улазних врата. Деда оде кући. Марко остаде са Миленом, бака Драгицом и ујацима. Старији ујак је читао књигу, млађи је отишао у подрум одакле стаде да допире лупа, а баба Драгица и Милена нису престајале да причају. Уз то, правиле су кућицу од карата, па му пронашле илустровану књижицу. Покриле су га, на кревету, листао је, слушао њихов разговор, и, одједном, не желећи, заспао. Мрзео је када га сан превари, опирао се, али је сан лукавији од лисице.

Старији ујак је скувао кафу, насекао лубеницу, па су грицкали и пили кафу пазећи да не пробуде дете на кревету. Испод прозора, инсекти су брујали, и једна птица се оглашавала, ноћна, милозвучна птица. У неко доба, док је мрак био пластелин, млађи ујак је узео умотаног Марка и однео га кући. Милена је ћутке ишла за њима. Или би застајала и дубоко удисала, па настављала да се креће.

Милена је била преосетљива, крхка. Настојала је да своје расположење прикрије детињастим понашањем, игром са браћићем. Размишљала је о четрнаестодневном одласку на летовање, у Турску, и о умрлом деда Драгану који јој је био драг. Истински драг. Тек је у селу помисао на његову смрт постала некаква тежобна реалност. Као да је ум оно што се догодило у пуној мери прихватио тек ту. Година за њом, матура, пријемни испити, упис на студије, а сада и ово, сломили су је толико да је чежњиво маштала о даљинама које не познаје. Негде је морала да оде. Турска је била најјефтиније решење, иако би, да је могла, одабрала другу земљу. Но, и летовање у Турској, с обзиром на све, било је летовање у обећаној земљи.

У четвртак, пратила је Марка по селу, јурчала ливадама, ловила са њим и старијим ујаком лептире. Дан се крунио. То је једино важно. Хтео не хтео, проћи ће — већ у понедељак она ће бити у авиону. Авионом никада није летела. Па, и то је показатељ да се живот отвара, да се у њему могу дешавати недоживљене, лепе ствари. Ако се боји летења, а претпоставља да ће се бојати, зажмуриће на полетању и отворити очи када слете. Ипак, летеће. Чула је Марка како је, прошавши поред читуље крај улаза у зграду, рекао: Здраво, деда Драгане!, и препастила се. Мали чудак, процеди. Лице Драганово са фотографије на читуљи зарио је прикривени господствени осмех. Она памти његов осмех. Фотографија је из личне карте, претпоставља. Деда, због личне карте ваљда, покушава да буде озбиљан, али у томе није успео у потпуности. Заправо, као да наменом спутан, лик, са тим смешком који и јесте и није смешак, у свету постаје права, опредмећена дедина природа, лирска, маштарска, блага, унешто господствена, коју је она одувек наслућивала. Од свих одраслих у породици, њено биће је препознавало, инстинктивно, највећу блискост управо са млађим ујаком и са деда Драганом. Док је Марко замицао за угао, јурећи према ливадици, грунуше јој сузе, неочекивано. Плач је, плаховито, како је почео, и стао. Није могла да одврати поглед од фотографије. Сетила се излета у планину са децом из села. Прошло је сигурно шест година од тог излета. Лети у село на грну унуци са свих страна. Деда је пронашао човека који их је потоварио у тракторску приколицу и одвезао до падина планине. Сишли су управо изнад гробља где је дедин гроб и провели дан у висинама. Један од најлепших дана у њеном животу. Пели су се, чаврљали, ништа их није спутавало. Вративши се по мраку, искакали су из приколице пред забринуте родитеље. Нешто се недавно, у крају, у свету, за њу неповратно променило, постало болно предосећање, неизвесност. Није једино рођакова смрт допринела томе. Нити су то проузроковали не-

мири доба у коме се налази — ови су јој дужи период препознатљиви, мада ни са њима није знала да се избори. Марко се прикрао и викнуо: Буууу! Успео је да је претраши. Срце јој залупа лудо. Припрети му прстом и појури за њим, па се уз цику удаљише.

Пред вече су дошли код Марка ујаци са баба Драгицом. Бака се поздравила са децом и отишла. Дечак је пошао са њом, одабрао из оставе слаткише за пут и вратио се.

Зацрнило је. Ноћ је била звездана, неколике осе и лептири залетали су се ка неонској сијалици на тераси Маркове куће. Млађи ујак је назвао баба Драгицу телефоном. Питао је да ли је све у реду. Ето и нас ускоро, рече јој, али је ноћ била прелепа и дуго су остали на тераси. Како су сати одмицали, постајало је хладније. Милена је изнела џемпере и кошуље које је пронашла у кући, навукли су их, а Марко је обукао свој омиљени прслук. Била је то једна од ноћи када се људима не одлази на починак, када се прича којешта само да би се причало и да би се продужила будност. Упркос противљењу, малишан је под присилом први напустио терасу, и, пошто су га ујаци пољубили и пожелели му срећан пут, и пошто им је обећао да ће поздравити мајку и оца, невољно се подвукао са бабом под јорган. Онда је кроз отворени прозор слушао гласове са терасе, па се извукао из кревета и измакао баки која је заспала крај њега и покушао да још мало поседи на тераси, али му остали нису дозволили да дуго остане да се не би прехладио. Није их убедио ни изјавом да је *издржљив и снажан*, па се поново изљубио са ујацима. У кревет га је овога пута сместила Милена, шапутала му крај баке, која је, пиштећи, дисала. Поклекао је, по обичају га је преварио сан. Поноћ је била немало премашена када тераса опусте.

Последњи је од ноћобдија легао млађи ујак. Ломатао се креветом док није схватио да неће заспати, те је устао, обукао се и шетао стазама. Поља су просијавала студенилом росних капи. Остали су спавали. И, сањали. Звезде зађоше у праскозорје. Марко је сањао мајку, насмејану, у парку, Милена камењар са планинских обронака и дрво пуно дивљих шљива, слатких, које се топе у устима, Павле заставе и руке које их држе на трибинама неког стадиона, Лазар се купао у плаветнилу неба, баба Драгица је била у кући у којој су непознати људи певали, а старији ујак је видео оца, поздравио се са њим, отац се попео у аутобус црвене боје, без возача; немоћно је молио оца, грцајући, да не путује. Још један дан!, преклињао је, али му отац озбиљно, равнодушно рече, са улазних степеница на које је покорно сео уместо на седиште — јер управо израз покорно одговара очевом поступку, разматрао је сневач

после сна — да мора да отпутује, да га узалуд преклиње. Круто је још подигао руку у знак поздрава. Врата возила су се затворила, и оно је, као да лебди, заплутало ка кривини да се изгуби.

Када се пренуо, јутро је измицало. Око телевизијске антене облетале су ласте или слетале на њу. Да не беше птичјег ћућорења, било би тихо, толико тихо да не поверујеш да такви дани постоје.

САША РАДОЈЧИЋ

ХЕРМЕНЕУТИЧКА ВРЛИНА

Међу текстовима које је Ханс-Георг Гадамер посветио тумачењу песничких дела могли бисмо да оквирно разликујемо оне који су објављени пре, и оне који су објављени после појављивања *Истинe и методе* 1960. године. Предлажући такву поделу, не желимо да сугеришемо да у Гадамеровом мишљењу о песништву постоји неки прелом или прекид, нити да порекно постојање сличних или истих замисли у текстовима из ових само условно одређених „периода”. Чини нам се, ипак, да би таква подела била у складу са унутрашњом логиком развоја целокупног Гадамеровог опуса, у којем књига *Истина и метода* представља ону кључну тачку после које све постаје другачије. Она поседује утемељујући значај за филозофску херменеутику, и сви текстови које је Гадамер објављивао после свога главног дела, могу се (а каткад и морају) читати узимајући у обзир њихову изричиту, подразумевајућу или могућу релацију према становишту *Истинe и методе*.

Посебно када је реч о текстовима посвећеним песништву, уочићемо да је њихов знатно већи број објављен *после* 1960. године, у периоду када Гадамер улаже напоре да додатно разјасни, учврсти и оправда позицију филозофске херменеутике. Истина, у целокупном Гадамеровом опусу, такође су бројнији текстови написани после, од оних написаних пре *Истинe и методе*, али у случају текстова о песништву овај однос је још упадљивији. Међу Гадамеровим текстовима који се баве општијим одређењем песништва, његовим односом према филозофији, језику или тумачењу, нема ниједног написаног пре 1960, а од текстова који се у ужем смислу интерпретативно обраћају песничким делима, отприлике само једна четвртина настала је пре 1960. Занимљиво је, осим тога, да већина тих текстова потиче из периода 1943—1949, и да се у највећем

броју они односе на дела Фридриха Хелдерлина и Јохана Волфганга Гетеа.¹ Поред тих радова, један важан Гадамеров оглед потиче из 1934. (*Платон и њесници*), а један из 1955. године (*Рилкеово тумачење шубића*). У периоду после 1960, Гадамерове интерпретације песничких дела су приближно равномерно распоређене у времену нешто дужем од три деценије (1961—1991),² а Хелдерлину, Гетеу и Рилкеу као повлашћеним „предметима” Гадамерових херменеутичких интересовања придружују се, уз друге песнике, и Штефан Георге, Готфрид Бен, Хилде Домин и — као најважнији — Паул Целан. Целанову херметичку поезију Гадамер интерпретира веома брижљиво, дајући при томе многе драгоцене увиде које се тичу разумевања модерне поезије уопште, али и неких методолошких питања интерпретације песништва. У овом тексту приказаћемо, у кратким цртама, конкретна Гадамерова интерпретативна огледања са песничким делима.

Појмовна средства на која се Гадамер ослања у својим интерпретацијама песничких дела, као што се и може очекивати, јесу она средства која је развио у првом реду у свом главном делу, *Истини и методи*. Са друге стране, у текстовима посвећеним песничким делима, он настоји да подупре своје филозофске идеје, да их тестира и подвргне их начелу по којем се херменеутичка рефлексивност увек чврсто држи стварног херменеутичког искуства, а то у овом случају значи, праксе тумачења песничких текстова.³ Овај узајамни однос између тумачења и рефлексивности о тумачењу, покушаћемо да илуструјемо примерима у којима ћемо показати како се поједини важни „систематски” појмови филозофске херменеутике, развијени и анализирани у *Истини и методи*, појављују у текстовима који интерпретирају песништво — при чему, у неким случајевима, то појављивање претходи систематској експликацији ових појмова, док их у неким случајевима следи и служи њиховом ближем одређивању.

Тако се, на пример, за филозофску херменеутику веома важан појам повести деловања појављује већ у неким Гадаме-

¹ Овде ћемо поменути огледе *Хелдерлин и антика* (1943), *Хелдерлин и будуће* (1947), *Гете и филозофија* (1947), *Гете и морални свет* (1947) и *О духовном шоку човека. Студија о недовршеним Гетеовим делима* (1949).

² Касније Гадамер интерпретацијама песничких дела посвећује само два врло кратка текста — *Наука о језику* (1994) и *Гете и Хераклид* (1999).

³ Н. G. Gadamer, *Wort und Bild — „so wahr, so seiend”, GW, 8, 374.* [У овом огледу, Гадамерови текстови наводе се према издању у десетотомним *Сабраним делима (Gesammelte Werke, Tübingen 1985—1995)*, уз означавање броја тома и странице. Скраћеница *WM* употребљена је за Гадамерово главно дело, *Истину и методу*.]

ровим огледима о песничству из четрдесетих година прошлога века. Било би погрешно када бисмо том појму покушали да одмах припишемо сву ону ширину, нијансираност и систематски значај које поседује у *Истини и методи*, али исто тако би било погрешно и када бисмо његово појављивање занемарили као случајно и узредно, а не као наговештај, или чак прво опробавање, које ће касније бити преточено у заокружено херменеутичко учење. Текстови у којима се појављује појам повести деловања су *Гете и филозофија* и *Хелдерлин и будуће*;⁴ оба су настала за време Другог светског рата (први 1942. а други 1943. године), и оба су први пут објављена 1947. Смето, дакле, да претпоставимо да су ова два текста настала у међусобно сродном окружењу носећих представа и појмова Гадамеровог мишљења; у сродан склоп спадају и огледи *Хелдерлин и антика* (из 1943), *О духовном шоку човека* (прва верзија из 1944) и *Прометјеј и трагедија културе* (из 1944).

У огледу *Гете и филозофија*, појам повести деловања појављује се у контексту разматрања Шилеровог тумачења Гетеа и његовог дела. Даћемо један шири навод: „Одредити сопствено становиште према Гетеу је стога увек прави налог филозофске свести. Од почетка, јер у основи то почиње са непрекидним напорима сасвим филозофског и спекулативног Шилера да појми Гетеово дело и оправда и утврди себе, рефлексивног песника, пред њим, наивним песником. Штавише, то Шилерово тумачење још и данас овладава схватањима нације о Гетеу, тако је дубок и изворан удео филозофског мишљења које говори у Шилеру, у Гетеовој повести деловања. Ипак то није све. Шилеров однос према Гетеу није само Гетеова повест деловања, он у целости припада Гетеовој сопственој животној повести, као једна од њених одлучујућих фаза. Али, пошто се овде ради о нечему што је више од историјског утврђивања једне верне Гетеове филологије, пошто Гетеов утицај и тумачење које му је Шилер дао, не престају да буду историја и да стварају историју, и филозофско освешћење Гетеовог односа према филозофији остаје задатак који се стално обнавља.”⁵ У питању, чини нам се, још није таква употреба појма повести деловања која води његовом правом херменеутичком значењу, које ће Гадамер развити у *Истини и методи*. На овом месту се под „повешћу деловања” још увек разуме однос који бисмо могли да разумемо као историју утицаја једног значајног дела, односно његовог аутора. То је истовремено нешто више од истори-

⁴ H. G. Gadamer, *Goethe und die Philosophie*, GW, 9, 56—71; *Hölderlin und das Zukünftige*, GW, 9, 20—38.

⁵ H. G. Gadamer, *Goethe und die Philosophie*, GW, 9, 57—58.

је рецепције Гетеовог дела, јер је акценат не на начину на који је Гетеово дело било читано и прихватано, него на деловању које је Гете извршио својом личношћу и својим делом.

Размотримо употребу овог појма у огледу *Хелдерлин и будуће*: „Такви потези у општој свести о времену још не могу да објасне посебну снагу Хелдерлиновог утицаја у нашем времену. Он је не дели са својим великим савременицима. Управо у поређењу са класичним важењем Шилера и Гетеа, повест деловања Хелдерлина представља скоро неки поремећај нашег духовног родослова. Хелдерлин је и данас мање него наши класични песници садржај националног образовања, али је управо због тога много више. Он нам се обраћа на неки други, неупоредив начин.”⁶ Овде се још јасније него у претходном случају може видети да смисао у којем Гадамер употребљава појам повести деловања надилази значење историје рецепције, и да се односи на *ујшцај* Хелдерлиновог песничтва у новом времену. Тај смисао је сада већ ближи оном из *Истини и методе*, и вероватно укључује представу по којој предање није нешто мртво и довршено, него још увек може да животно одређује актуелне односе. Када је реч о Хелдерлину и о повести деловања његовог дела, Гадамер употребљава једну сретно нађену, примерену формулу: за њега се ту ради о јединственој појави у новијој (немачкој) духовној историји. Реч је о „повести дела одгођеној за цео један век”,⁷ што се догодило — парадоксално — не неком ауторском опусу из иначе несигурне антике, него делу које потиче из доба у којем је бављење предањем било једно од омиљених преокупација.

Тај заиста парадоксални судбински обрат који је обележио Хелдерлиново дело, постаје у Гадамеровом огледу основни мотив интерпретације. Непосредност са којом нове генерације приступају том делу је, по Гадамеру, одраз непосредности самог тог дела, а ова је опет непосредност према времену. „То не би требало разумети као да је он био захваћен оном историјском свешћу у којој се свест да смо наслеђе прошлости повезује са другом свешћу да смо само карика у бескрајном ланцу историјског развоја, само они који залазе. Хелдерлинова историјска свест је пре свест садашњости и будућности која се у њој потврђује. Оно прошло, времена и људи, њој су знаци збивања нама одређене судбине. Ниједан други наш песник није као он такорећи из садашњости исисао будућност. Она је његова садашњост, оно што он види и песнички објављује.”⁸

⁶ Н. G. Gadamer, *Hölderlin und das Zukünftige*, GW, 9, 22—23.

⁷ Исто, 21.

⁸ Исто, 23.

Док читамо ове реченице, помало осећамо зебњу, знајући да их Гадамер пише у јек ратних збивања, док широм света милиони остају без икакве садашњице, и са сасвим слабом могућностима за веру у оно будуће. Хелдерлиново време је такође било време преокрета и револуције, време великих страхаота и очекивања — али историја ће тек после стотину година испунити сву радикалност својих екстремних могућности. Да ли то Гадамер није био у стању да види, или је помислио, у маниру немачке идеалистичке филозофије, да је историјска стварност претходно домашена у свом идеалном, мисаоном виду? Али можда би требало да у овом односу мање видимо основ да Гадамеру приговарамо због интелектуалистичког ескапизма, већ пре да у његовом бављењу поезијом у „оскудним” временима видимо начин да се сачува осетљива позиција субјективности угрожене силама повести.

Хелдерлину се Гадамер обраћао још неколико пута; једном се то догодило на веома осетљивом месту његове филозофије, при самом крају *Истини и методе*, на месту где, говорећи о спекулативној природи језика, наглашава да се та његова особина, у једном повишеном степену, налази управо у песничкој речи.⁹ Песнички исказ је као такав спекулативан, утолико што збивање песничке речи са своје стране исказује сопствени однос према бићу. У том контексту се Гадамер позива на Хелдерлина, који је, по њему, „показао да налажење језика неке песме претпоставља тотално разрешење од свих уобичајених речи и начина говора”.¹⁰ Песнички исказ је спекулативан не зато што одсликава неку постојећу стварност, него зато што показује поглед на један нови свет у имагинарном медијуму песничког стварања. Сродне овоме су формулације из огледа *Хелдерлин и будуће*: „Певање не остаје у смислу знака, да указује на нешто друго, долазеће, замишљено — у њему самом се збива то долазеће.”¹¹ Последња дужа Гадамерова интерпретација Хелдерлиновог песништва је тумачење песме *Сјомен* (*Andenken*), из 1987. године.¹² У том огледу Гадамер излаже своје тумачење песниковог спомена и повратка, али се осврће и на две познате интерпретације ове песме из пера филозофа Мартина Хајдегера и Дитера Хенриха. Хајдегер тумачи Хелдерлинову песму веома слободно, као неку врсту филозофа повести, уносећи у тумачење многе сопствене замисли којих строго ре-

⁹ H. G. Gadamer, *WM, GW*, 1, 473.

¹⁰ Исто, 474.

¹¹ H. G. Gadamer, *Hölderlin und das Zukünftige, GW*, 9, 33.

¹² H. G. Gadamer, *Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins "Andenken"*, *GW*, 9, 42—55.

чено нема у самој песми, већ га песма упућује ка њима као нека врста инспиративног повода; Хенрих, насупротив томе, настоји да уз своју огромну акрибичност, протумачи Хелдерлина из угла његових филозофских савременика Фихтеа и Хегела, рачунајући са околношћу да филозофски начин мишљења Хелдерлину не само да није био стран, него је овај песник написао и већи број филозофских и поетичких расправа. Гадамер, међутим, не жели да се определи ни за Хајдегеров, ни за Хенрихов приступ.¹³ То не значи да он по сваку цену хоће да проведе неку средњу интерпретативну нит, него да спроводи тумачење које са једне стране чува право песме и штити је од агресивног читања као читавања, а са друге брани право читаоца, који треба да буде у стању да чита песму и оствари херменеутички разговор са њом, а да му при томе не морају бити познате финесе интертекстуалних веза са којима га упознаје ерудитски тумач.¹⁴ Ово Гадамерово настојање да истовремено уважи право песничког текста и право читаоца, чини нам се да је плод великог искуства у опхођењу са текстовима, али и израз основне *херменеутичке врлине*, која се састоји у томе *да се омогући другоме да дође до речи* — тај други је овде једном текст, а други пут читалац.

Као што не жели да подвргава песнички текст тумачењу које ће настојати да смисао уклопи у мање-више унапред задате оквире, Гадамер не жели ни да развија такав приступ у коме ће исту интерпретативну матрицу само примењивати на различите песничке текстове. Зато је у његовим тумачењима песничких дела веома ретка интерпретација у виду анализе тематско-мотивског или чисто формалног слоја. За њега је традиционална опозиција између материјалне и формалне компоненте језичког уметничког дела од споредне важности. Важније му је да свако дело и сваког песника покуша да посматра из оног за њих карактеристичног угла, да пронађе такав лајтмотив тумачења који ће одговарати стварном искуству читања песме, и који ће уважавати посебност и непоновљивост сваког песничког дела. Тако, на пример, он Хелдерлина тумачи из угла веома важне релације односа према димензијама времена — оног повесног, али и оног егзистенцијалног времена. Један Гадамеров оглед о овом песнику велике пророчке енергије носи наслов *Хелдерлин и анџика*, други *Хелдерлин и будуће*, трећи *Хелдерлинова савременост*,¹⁵ а ту је и поменути оглед посвећен

¹³ Уп. В. Freyberg, *On Hölderlin's "Andenken": Heidegger, Gadamer and Henrich — a Decision?*, *Research in Phenomenology* 34 (2004), 181—197.

¹⁴ Н. G. Gadamer, *Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins "Andenken"*, *GW*, 9, 46.

¹⁵ Н. G. Gadamer, *Die Gegenwärtigkeit Hölderlins*, *GW*, 9, 39—41.

песми *Сјомен*, поново текст који у игру уводи загонетку времена. Постоји и један Гадамеров оглед у којем се, са становишта односа историје мишљења и песништва, анализирају везе између Хелдерлина и Штефана Георгеа (и Георгеовог круга уопште).

Гетеа Гадамер посматра такође с обзиром на неколико његових карактеристичних односа. Проблематичан и никада до краја разрешен Гетеов однос према филозофији смо већ поменули. Теба истаћи и Гадамерову оцену Гетеовог језика — као потпуно природног и лаког, чему је посветио читав један текст.¹⁶ Кратак оглед под насловом *Пев чувара куле из Гетшеовоџ „Фауста“*¹⁷ из 1982. године је посебно занимљив с обзиром на начелна питања статуса песништва и његовог тумачења у филозофској херменеутици, зато што у њему наилазимо на идеју слушања унутрашњим ухом; појам унутрашњег уха се код Гадамера појављује тек од 1977. и студије *Актуелност лејоџа*, али ће постати врло важан систематски појам филозофске херменеутике, појам преко којег се повезују инстанце језика и ума и утврђује њихова универзалност.¹⁸ „То је као да је језик певао из себе, по својој сопственој мелодији,” каже Гадамер. „Ми о језичкој мелодији говоримо и тамо где језик не пева, где није певачки, и онда се питамо које посебне црте одликују језик пева, што не представља текст пева, него је већ сам пев. Није то само ткање звука и смисла као такво, није метар и рима и унутрашњи глас, који и иначе одликују лирску граматику за разлику од логичке. Све је то додуше ту, свуда где се ради о стиху и песништву, али како то постаје пев? И то баш пев који је то и ако се ниједан композитор не опроба на њему?”¹⁹ Још један мотив Гадамерове интерпретације Гетеа налази се у везама које ово песничко дело остварује према другим појавним облицима културе и моралног света. Тиме Гадамер хоће да покаже како Гетеово песништво није затворено у себе само, него својим односима гради читаву једну епоху.

Пет огледа о Штефану Георгеу, колико их је Гадамер написао у периоду између 1968. и 1983. године, често варирају заједничке мотиве, и у њима се, готово идентичним реченицама, понављају неки Гадамерови увиди о овом песнику, али и о модерном песништву уопште. Георге је песник Гадамерове младости, и обраћање том песнику и времену његовог највећег

¹⁶ H. G. Gadamer, *Die Natürlichkeit von Goethes Sprache*, GW, 9, 128—141.

¹⁷ H. G. Gadamer, *Das Türmerlied in Goethes „Faust“*, GW, 9, 122—127.

¹⁸ Уп. J. Grondin, *Das innere Ohr in Gadamer's Ästhetik, Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*, Darmstadt 2001, 132. и даље.

¹⁹ H. G. Gadamer, *Das Türmerlied in Goethes „Faust“*, GW, 9, 123—124.

утицаја на укупну немачку културу, са удаљености од пет-шест деценија, није могло проћи без одређеног емотивног ангажмана од стране филозофа. Гадамерови позни есеји су често ретроспективни, поседују особену изражајну снагу којој је извор у евокативности говора једне индивидуалности која не само да много тога зна, него и много тога памти што је од значаја за историју мишљења. Гадамер је, не сме се заборавити, вршњак века, он из сопственог искуства може да посведочи о појављивању нових идеја и о менама општег интересовања за одређене идеје. Тако су саздани и његови огледи о песништву Штефана Георгеа. Филозофски најзанимљивија у тим огледима је теза о карактеру Георгеовог песничког језика; по Гадамеру, Георге је песник који се на немачком језику највише приближио малармеовском пројекту *poésie pure*. Георгеов стих „бруји”, он стоји под превагом „моћи звука”.²⁰ У објашњењу овог става, Гадамер се позива и на изричито песничково саморазумевање, оличено у програмском стиху „Ја сам неко ко бруји само свetim гласом”, што са једне стране упућује на разликовање у односу на химнички тон једног Хелдерлина, а са друге пронађени особени тон Георгеовог песништва „помера у правцу литургијског и хорског”.²¹ За разлику од већине модерних песника, чија је поезија намењена медитативном читању „у себи”, Георге је песник чији стихови поседују тенденцију читања наглас. Георге је свесно манипулисао тим квалитетом, могло би се рећи да га је мистификовао. Он је за говорење наглас своје поезије смислио посебну, тешко преводиву реч: „Hersagen” (казивање-овамо) — за разлику од нпр. Хелдерлинове поезије, која се мора, због својих медитативних црта, „казивати-онамо” (*hinsagen*).²² Анализирајући Георгеов стих и реченицу, њихову музикалност и начин на који постижу своје ефекте, Гадамер се упушта у анализирање језичко-звучних средстава која Георге користи како би постигао јединство говора и присутност замишљеног.²³

Ако су Гадамерови огледи о Штефану Георгеу махом обожени нотом евокативног, они посвећени поезији Рајнера Ма-

²⁰ Н. G. Gadamer, *Hölderlin und George*, *GW*, 9, 240.

²¹ Исто, 236.

²² Исто, 236. и даље.

²³ Н. G. Gadamer, *Der Dichter Stefan George*, *GW*, 9, 221—222. Најважнија међу тим средствима су развлашћивање тежине завршетка риме, коришћење асонанце и унутрашње вокализације, и оно што Гадамер назива „надсвођавањем” (*Bogenführung*), а односи се на слободно подизање тона на крају песме. Видимо да су то све средства песничког језика у ужем смислу речи, и управо огледи о Георгеу нам потврђују да је Гадамер поседовао снажан сензибилитет за особености песничке мелодије.

рије Рилкеа захватају конкретне проблеме интерпретације и њеног поступка. Гадамер је написао свега четири огледа о Рилкеовом песништву, од којих само онај најмлађи, из 1976. године, посвећен стогодишњици песниковог рођења,²⁴ изричито настоји да пружи целовиту слику о Рилкеу, док се остали огледи окрећу овом или оном посебном проблему тог песништва. У разматрању тих проблема, Гадамер успева да нам каже нешто и о целини Рилкеовог стваралаштва, али и нешто важно о карактеру модерног песништва, какво је постало, једним делом, и захваљујући Рилкеовом доприносу. Да бисмо илустровали тај интерпретативни поступак, размотрићемо најпре оглед *Поезија и интeрпункција*,²⁵ чији налази, по нашем мишљењу, представљају једну од најуверљивијих потврда Гадамерове идеје о унутрашњем уху у самом херменеутичком искуству, у конкретном тумачењу песничких дела.

У ужем смислу речи, овај оглед се обраћа почетним стиховима једног познатог Рилкеовог сонета (*Сонети Орфеју*, 2, XXVII). Ти стихови гласе, у немачком оригиналу:

*Giebt es wirklich die Zeit, die Zerstörende?
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?*

односно, у препеву Бранимира Живојиновића:

*Постоји ли збиља време које разара?
Када ће срушити град на брежу што мирује ирајно?*

Оно што казују ти стихови, и што је читаоцу јасно пре сваког тумачења, јесте да они говоре нешто о пролазности као универзалној судбини свега што постоји, и да уведе једну скалу подложности тој пролазности. Песник нас је, ипак, заголицао својом благом сумњом: постоји ли „заиста” (или је то само привид карактеристичан за начин посматрања нас, коначних бића) време „које разара”? Да ли уопште разара време? Или све што јесте, по себи постојано иде ка своме неминовном крају?

Гадамер не полази од тих размишљања, мада их, касније у огледу, не избегава. Он се, уместо овом семантичком слоју, окреће звучном слоју Рилкеове песме. Његово питање гласи — како ту песму чујемо у свом унутрашњем уху? У немачком тек-

²⁴ H. G. Gadamer, *Rainer Maria Rilke nach 50 Jahren*, GW, 9, 306—319. Текст *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, GW, 9, 271—281. из 1955. године, представља приказ истоимене књиге о Рилкеу Романа Гвардинија.

²⁵ H. G. Gadamer, *Poesie und Interpunktion*, GW, 9, 282—288.

сту, у другом стиху се појављују две запете, које окружују се-квенцу „auf dem ruhenden Berg”; Гадамерово питање гласи: да ли можда овде треба да се чује и трећа запета, која би стајала између „zerbricht sie” и „die Burg”. Шта би то требало да значи? Да је „die Burg” постављено апозиционо, и да се „sie” другог стиха односи на „град” (тврђаву), а не на „време” (у немачком су и Burg и Zeit именице истог, женског рода).²⁶ Питање није једноставно. То није питање које би циљало на то да се разјасни шта је приликом састављања тог стиха замишљао песник. „Јер то шта је мислио песник овде не може и не сме да нас везује. Онај ко хоће да разуме неку песму, хоће да разуме шта песма 'значи', а то значи, чему се она повинује, у какав облик и какво значење би се увукла, кад језичко кретање из колебања и лебдења доспева до форме и фиксирања, за песника можда исто тако као и за нас изненађујућег, страног склопа.”²⁷ Интерпункција, Гадамер наглашава, не припада супстанцији песничке речи — она је помоћ у читању, и као таква спада у интерпретацију. Али то онда значи да не смемо увек да се поуздамо у интерпункцију која нам је задата текстом, јер њоме заправо песник настоји да покаже како сам разумева песму. Он свакако може, и то спада међу релативно честе конвенције модерне поезије, да у потпуности одустане од графичког означавања која спадају у интерпункцију, и да песму препусти читаоцу и његовом чулу, онако како је песма за њега чујна у унутрашњем уху.

И тек пошто је тако разјаснио да тумач има право да стихове са почетка Рилкеовог сонета прочита на другачији начин него што је то учинио сам песник, Гадамер се упушта у семантичку анализу песме, настојећи да и у њој покаже да је вероватнији и природнији начин читања какав предлаже.²⁸ Критеријум који Гадамер уважава гласи: не *mens auctoris*, овде пре-рушено у мерило задате интерпункције и стога задатог („ауторског”) начина читања, него читање које се остварује у непосредном сусрету читаоца са текстом. То је искуство које поката-кад имамо када слушамо поезију коју смо раније само читали, или обрнуто, када читамо текст песме која нам је до тада била позната само на основу интерпретација (тако се каже за гласно извођење поезије пред публиком или за рецитовање). Дешава се не само да нам песма коју сада читамо „звучи” некако другачије од оне коју смо једном чули, што са своје стране

²⁶ У препеву се ово питање не може поставити, јер је преводилац већ решио дилему и определио се за дословно читање, без треће запете.

²⁷ H. G. Gadamer, *Poesie und Interpunktion*, GW, 9, 285.

²⁸ Исто, 285—288.

поткрепљује херменеутичко схватање да је свака интерпретација другачија, него, понекад, и да песма која је одлично „звучала” када ју је пред нама изводио неко други, сам аутор или увежбан рецитатор, одједном избледи и постане готово банална када је изводимо сами себи и ћутке, да њен звук одједном почиње да празно „звечи”. Када се сусретнемо са таквом појавом, онда можемо да будемо сигурни да са нечим нешто озбиљно није у реду — или са нашом способношћу да читамо поезију, или са поезијом коју читамо. Дешава се, наравно, и обрнуто, да нам нека на први поглед бледа и неуверљива песма наједном заблиста када је слушамо својим унутрашњим ухом. Упозорење које добијамо од Гадамера у вези са поезијом и интерпункцијом слично је оном које нам даје, такође у вези са Рилкеом: реч је о томе да су у првим издањима *Девинске елегије* биле штампане дужим стиховима; у каснијим издањима, преломи стихова били су чешћи, а стихови самим тим краћи. Али особени тон песама је остао исти; у модерној лирици, стиховна организација песме не мора бити обавезујуће мерило.²⁹

У огледу *Мийшојоиейски йреокреї у Рилкеовим „Девинским елегијама”*, Гадамер настоји да пронађе херменеутички кључ за разумевање овог сложеног, већини читалаца прилично тамног и тешко разумљивог песничког дела. *Девинске елегије* су се често, због фигуре анђела као песничког адресата у њима, тумачиле у оквиру теолошки вођених представа. Гадамер, насупрот томе, захтева да онај ко хоће да задобије рефлексивну раван на којој почивају ове елегије, „мора најпре да се ослободи свих теолошких и псеудорелигиозних предубеђења која верују да се овде преко анђела једним дискретним заобилазним путем говори о богу”.³⁰ Рилкеовог анђела Гадамер, насупрот томе, схвата као „највишу могућност човековог срца, која је овде призована као анђео ... једно осећање које се не растаче, него стоји у себи, то код Рилкеа значи ’анђео’, јер такво осећање превазилази човека”.³¹ Гадамерова интерпретација фигуре анђела, изузетно значајне за разумевање Рилкеовог песништва, упадљиво се разликује и од Хајдегеровог тумачења, за кога је анђео „биће које управља нечувеним средиштем најширег круга и које том средишту допушта да се појави. ... То име опет је једна основна реч Рилкеове поезије. Као ’оно отворено’, ’по-

²⁹ H. G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, *GW*, 9, 395. Овај одломак се првобитно налазио у огледу „Утихњују ли песници?”, али за издање у *Сабраним делима* Гадамер га је преместио у студију *Ко сам ја и ко си ти?*.

³⁰ H. G. Gadamer, *Mythopoeitische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, *GW*, 9, 291.

³¹ Исто, 292—293.

влачење’ (’примање’), ’раздвајање’, ’природа’, она је основна реч зато што оно-што-је-у-њој-казано мисли целину бивству-јућег из перспективе бивствовања.” И још: „Рилкеов Анђео, упркос свој разлици у садржају, јесте метафизички идентично биће с ликом Ничеовог Заратустре.”³² Хајдегер се у свом тумачењу позива на једно Рилкеово писмо, у којем овај анђела назива бићем које гарантује да ће се у невидљивом спознати реалност вишег реда, што се свакако може читати и у теолошком и у онтолошком кључу; за Гадамера, самотумачење аутора није пресудно, и он се опредељује за тумачење које му се указује као вероватно на основу целовитог склопа текста и сопственог дијалогског читања ове целине.

Песнички поступак који стоји у позадини померања значења оствареног у Рилкеовим *Девинским елегијама*, Гадамер назива „митопоиетичким преокретом”. То је начин на који је могуће плодносно коришћење мита данас, у доба свеопштег демитологизовања. Смисао тог преокрета је следећи: „Свет сопственог срца нам се у песничком казивању супротставља као митски свет, што значи свет делатних бића. Оно што превазилази ширину човековог осећања, указује се као анђео, потресеност смрћу младог човека као млади мртавац, тужалка која испуњава човеково срце и која прати мртве, као биће којег прати млади мртавац, укратко, читава искуствена димензија човековог срца је оно што је поетски ослобођено у делатности слободног персоналног тубића. Рилкеа води самозабрав митске свести.”³³ Тако Рилкеу полази за руком да у једној савремености која је готово лишена мита, искуствени свет човековог срца „преведе” универзалном персонификацијом и тако да га уздигне у једну митско-стваралачку (и дословно: митопоиетску) димензију. Оно што је ту постало предмет песничког преокрета, није неки стварни мит који нам је дошао из ризница предања, него оно што се као непоетско наизглед опире обухватању песничком речју. Сада тумач мора и сам да начини један преокрет — он мора да оно што је песничким начином речено поново врати у појмове свога тумачења. Гадамер на самом крају огледа упозорава да пронађени херменеутички кључ не отвара свака врата у разумевању Рилкеових елегија, и да би била рђава схоластика свуда примењивати начело митопоиетског преокрета. Оно што је увек потребно, и што тумач мора да научи да чини, јесте „поново задобити текст као смислен и речит”.³⁴

³² М. Хајдегер, *Шумски њушеви*, Београд 2000, 246.

³³ Н. G. Gadamer, *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, *GW*, 9, 295.

³⁴ Исто, 304.

Поновно задобијање је формула коју Гадамер користи и у интерпретацијама поезије Хилде Домин. Додуше, ту је сада реч о поновном задобијању језика, о повратку језику. За њега, Хилде Домин је „песникиња повратка”. Тај повратак је у слушају ове песникиње вишеструк. Свој похвални говор изречен на свечаности поводом уручења Дростине награде Доминовој, Гадамер је управо тако насловио.³⁵ Наслов је утемељен и у песникињиној биографији. Хилде Домин је напустила Немачку за време националсоцијалистичког режима, и вратила се после егзила дугог неколико деценија. Њен повратак — ту се директна веза тумачења са биографским подацима прекида — није значио само повратак у домовину, него још и нешто много више од тога. Повратак у језик. Али свака поезија је, поентира Гадамер, такав повратак у језик. „За песника је”, каже Гадамер у једном другом огледу о овој песникињи, „песма увек нешто налик на повратак, из мноштва и туђине језичких токова који нас купају, у тишину и починак.”³⁶ Егзил, живот у једном страном језику и стварни или сањани повратак, карактеристична су судбина нашег времена. Зато се и може рећи да је повратак песми уједно и повратак у језик оних који песму читају.

Али, међу песницима чијем делу се Гадамер интерпретативно обраћао има и један песник на којег се идеја о повратку језику не може тако једноставно применити, песник који читавим својим делом, па и својом спољашњом егзистенцијом, одаје снажан и застрашујући утисак неприпадања, страности коју не може да залечи никакав повратак. Јер такве егзистенције немају где да се врате. Идеја уточишта, починка (*Einkehr*), за њих је већ унапред илузорна. Песник о којем је реч је Паул Целан, а његова поезија је представљала најкрупнији интерпретативни изазов пред којим се налазила филозофска херменеутика.

Без сумње најтежа, али и херменеутички најдалекосежнија Гадамерова интерпретација неког песничког дела налази се у студији *Ко сам ја и ко си ти?* из 1973. године (ревидирано издање из 1986). У питању је коментар циклуса песама *Крисџал даха* Паула Целана. Песник немачког језика а јеврејског порекла Паул Целан убичајено се схвата као крајње херметичан песник. Та херметичност извире, са једне стране, из веома сложене симболике коју Целан активира у својим песмама, а која има дубоке корене у немачкој и светској књижевности, митологији, јеврејској религијској и теолошкој мисли, различи-

³⁵ H. G. Gadamer, *Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr*, GW, 9, 323—328.

³⁶ H. G. Gadamer, *Die Höhe erreichen*, GW, 9, 331.

тим специјалним знањима која је Целан поседовао, као и у песнику и његовом читаоцу временски блиским историјским догађајима. Али, са друге, суштински много важније стране, херметичност Целанове лирике извире из снажне редукције свега редувантног у песничком исказу. Тај исказ покаткад личи само на траг неког првобитног исказа. Примећено је да Целанов немачки није једноставно његов матерњи језик, него у исти мах и језик Другог. Његов немачки није, могли бисмо тако да се изразимо, природан, већ судбински језик. Рођен у Черновцима у Буковини као Паул Анчел (презиме Целан је анаграм који је сам песник сковао), у бившој аустријској провинцији која је током двадесетог века наизменично припадала час овој, час оној држави, да би се на крају, уморна и исцрпљена, повукла из историје, Целан је једва преживео страву концентрационих логора, у којима је изгубио родитеље и сву породицу. После рата и уништења, он није више нигде припадао, а у исти мах је очајнички тражио неко Ти коме би се обратио. Немачки је отуда за њега морао бити и језик смрти, у екстремном смислу речи други језик. (Помислимо ту само на Целанов можда и најпознатији стих: „Смрт је мајстор из Немачке”; реч „Немачка” он неће више употребити ни у једној другој песми; реч „смрт” хоће.)

Да између Целана као песника немачког језика и самог немачког језика постоји веома сложен однос, тачка је око које се тумачи без остатка саглашавају, само што за тај однос проналазе различите формуле. Амерички песник и теоретичар књижевности Чарлс Бернстејн оцењује Целана као представника „анти-репрезентативне поезије”.³⁷ Целанове песме, по Бернстејну, нису толико написане на немачком, колико на том језику „делују”. Џорџ Стајнер чак говори о томе да Целанове песме изгледају као да су преведене на немачки, и да је језик у њима толико измештен, толико разломљен, идиосинкратичан, да постаје некакав „мета-немачки”, очишћен од свих наслага случајног и пригодног, све историјско-политичке прљавштине, и тек тако темељно очишћен бива погодан за глас једног Јеврејина после холокауста.³⁸ Шта онда разумевамо када разумевамо Целанову поезију?

У Целановој поезији постоје и такви текстови који на први поглед не представљају посебно велику тешкоћу за читање и разумевање, текстови у којима нема, или је сасвим мало уо-

³⁷ Ch. Bernstein, *Celan's folds and veils; Textual Practice* 18 (2004), 201.

³⁸ G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*; Oxford 1998, 409 (нав. према: I. Fairley, *Inunhabited: Paul Celan and the ground of translation; Critical Quarterly* 45, 2003, 66–75).

бичајених песникових игара са језиком и смислом. Таква на први поглед изгледа да је и песма *Тоднауберџ*, која сведочи о једном песниковом сусрету са филозофом Мартином Хајдегером, и управо из тог разлога је била чест предмет интерпретација. Да је она тврд орах, показује се тек при помнијем читању. Одговарајући на примедбе о херметичности своје поезије, Целан је једном приликом рекао да је неразумљивост само привидна — и да се тај привид развејава ако се песма чита и чита, увек изнова и изнова. Ову песму је Гадамер тумачио у огледу *У сенкама нихилизма*.³⁹

Наслов песме *Тоднауберџ* је топоним. То је име села у Шварцвалду на чијем ободу је Мартин Хајдегер 1922. подигао брвнару. Није то викендица у савременом смислу речи, већ колиба намењена мишљењу — нека врста уточишта у које се филозоф склањао од јавног живота. 25. јула 1966, дан пошто је на Универзитету у Фрајбургу јавно читао поезију пред више од хиљаду слушалаца (међу којима је био и Хајдегер), Целан посећује филозофа у његовој колиби. То је био њихов први сусрет — можда би требало рећи први сусрет у уобичајеном смислу речи. Узајамно интересовање за дело постојало је од раније. Целан у свом говору приликом примања Књижевне награде града Бремена алудира на Хајдегерову филозофију, обојица га је посебне наклоности према песнику Хелдерлину, Хајдегер је читао Целана, везу између њих гради на особен начин и Мартин Бубер... Песников мотив ипак остаје загонетан.⁴⁰ Шта доводи јеврејског песника у посету филозофу чије везе са националсоцијализмом су превазилазиле оквире куког кокетирања? Шта очекује да ће од њега чути? Каква га нада носи? *Нада* — то је кључна реч ове песме, и једна од кључних речи целокупне Целанове поезије. Песников *Меридијан-џовор*, дат на свечаности уручења Бихнерове награде, у средиште поставља два појма, два проблема. Један је (стварна или тобожња) затамњеност значења у поезији, а други, статус наде у данашњем свету. „Једна од нада песништва је одувек била ... да говори и о туђој ствари.”⁴¹ У том напору да досегне Другог, његово становиште и његово право (а то је, приметимо, исто оно што Гадамер сматра основном херменеутичком врлином), песма може — чак има „снажну склоност” — да „занеми”, да постане мукла.

³⁹ H. G. Gadamer, *Im Schatten des Nihilismus*, GW, 9, 367—382.

⁴⁰ Гадамер скреће пажњу на чињеницу да код Целана нису ретке песме које су везане за неку ситуацију; питање је, међутим, да ли те песме смемо да сведемо на ситуацију из које говоре. Уп. H. G. Gadamer, *Im Schatten des Nihilismus*, GW, 9, 378.

⁴¹ П. Целан, *Меридијан; Поезија* 12 (1998), 37.

Али вратимо се наслову песме. Целан је највероватније рачунао са значењским пољем тог топонима. Тоднауберг: Планина Смрти, Смртна гора. Смрт је мајстор из Немачке. Можемо ли нечим да се супротставимо смрти? Чини нам се да то питање даје правац у коме се може разумети прва од осам строфа песме, строфа која има свега три стиха. У првом стиху се именују две лековите биљке које расту на високим планинама, два цвета, арника (*Arnica montana*) и видац (*Euphrasia officinalis*). Немачко име за овај други цвет је „Augentrost”. Утеха ока. Метафоричност немачког имена иде у другачијем смеру него наша реч „видац”, која циља на лечење — видање.

Следећа два стиха говоре о гутљају из зденца на чијем врху се налази „Sternwürfel”. „Würfel” је реч која означава коцку, пре свега ону за игру. Звездана коцка: на тој коцки налази се, нацртана или урезана, звезда, очигледно украс, вероватно неки елемент локалног фолклора. Али песма овде отвара једну необичну могућност тумачења. Арника је цвет интензивно жуте боје, која мора да је блистала оног летњег дана када Целан стиже у посету филозофу. Цветови мора да су блистали као звезде, жуте звезде. Давидове звезде. Коцка, геометријско тело са шест страница, сматра Бернстејн, асоцира на шестокраку звезду. Тешко је замислити Хајдегера како живи у колиби пред којом се налази бунар украшен Давидовом звездом; пре ће бити да је украс био у лику антропоморфне, петокраке звезде. Али песме, како знамо још од Аристотела, не говоре у првом реду о ономе што јесте, него о ономе што је могуће. Увек је чудесно како песничка реч може да од сасвим обичних предмета начини загонетку.

Следећа строфа садржи свега два стиха и три кратке речи (на нашем језику две): „in der / Hütte”. „У колиби”. Трећа строфа је најобимнија (десет стихова), и у њој се налази кључна реч песме: реч „нада” (*Hoffnung*). Хајдегеров обичај је био да затражи од посетилаца да се упишу у једну књигу, за успомену. То је требало да учини и Целан. Ото Пегелер у својој студији о Целану наводи да је песник уписао следеће речи: „*Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen. Am 25. Juli 1967 / Paul Celan.*” То би отприлике одговарало садржају строфе, у којој је реч о уписаном ретку у књизи, ретку о „нади, данас”, нади о мисличевој речи (или нади у мисличеву реч) која долази. Реч из срца, или реч која стиже у срце. Гадамерово тумачење овог места гласи: „Песник своје стихове пише о тој тајној нади која испуњава срце.”⁴² О каквој нади је заиста реч?

⁴² Н. G. Gadamer, *Im Schatten des Nihilismus*, GW, 9, 377. Додајмо још једно питање: *чије* срце испуњава нада? Песниково? Тумачево? Читаочево?

Чему се Целан надао? Да та нада у исти мах није била лише-на тамнијих тонова, видимо из стихова одвојених цртама: „у књизи / — чија имена си примила / пре мога? —” при чему не би требало схватити да се песник простодушно и скромно устручавао размишљајући о великанима речи који су се пре њега уписали у мислиочеву књигу, него пре помишљајући на ликове из Хајдегерове нацистичке прошлости, који су такође могли бити његови гости и такође оставити своје трагове у књизи. Изједначавање жртава и целата, то је оно од чега је Целан вероватно могао да страхује, а не од предубоке мудро-сти које би надјачале његов „редак”. Од тога је могао да стра-хује, свакако, али чему се онда надао? Па, ономе што у песми заправо и стоји: да ће од мислиоца „доћи реч”. Реч која би покушала да објасни, ако већ не може да оправда. Али ту реч Целан, по свему судећи, није чуо. Његова нада је остала неу-слишена.

Остатак песме слика продужени епилог посете. Песник и филозоф шетају шумском утрином, и стихови их пореде са усамљеним цветовима планинске орхидеје. Они се, у ствари, заиста не сусрећу као два саговорника, већ ходају један уз друго-г. Њихов сусрет није постао херменеутички дијалог. Пуко Ти није се преобразио у Ти које слуша и у исти мах се обра-ћа, Ти које има право на реч. На какву реч? Касније се, током вожње доле у град, у колима чула грубост, осорна реч. Ко ју је изговорио? Песник или филозоф? Сазнајемо да је ту још неко, човек који вози и слуша, слуша, између осталог, о напола проходној стази „од облица”, „у високој бари”. Стазе од обли-ца се заиста постављају на планинским косама са јаким под-земним водама. Ко је икада забасао у плитке баре на високој планини, зна како их је тешко прегазити, зато се и постављају те дрвене стазе. Разговор са Хајдегером је за Целана могао би-ти као ход кроз „високу бару”. Али то није све. Напола про-ходна стаза, па још од облица, без даљег асоцира на наслов важног Хајдегеровог дела — *Шумске стазе*, дела такође напола проходног. Дела које је настајало током тридесетих и четрдесе-тих година (1935—1946), година које човечанство никада не сме да заборави, и које су Целана морале пећи као жива рана за коју нема лека — видања нити утехе. Међу текстовима који се налазе у тој књизи је и важна студија *Порекло уметничког дела*, као и спис *Чему ђесници?*. Текстови који су морали бити познати једном модерном песнику немачког језика какав је Целан.

На самом крају, у два засебна стиха, стоје две усамљене, загонетне речи: „Влаге, / много”. Влаге? У високој бари? У разговору? Или, можда, у разводњеној нади? Гадамеру његов

став према Хајдегеру не допушта да повуче такав песимистички закључак. Он зато акценат премешта на стихове који стоје нешто раније у песми: „Влажни путеви на бари чине се донекле проходним помоћу облица. Овде је једна полупроходна стаза, што значи да је не можемо проћи, него се морамо окренути. Она је као ’шумски пут’. То је алузија на то да Хајдегер није захтевао и није могао да каже ’реч која долази’, да има ’наду, данас’ — он је на путу на који се осмелио превалио само пар корака. То је смео пут. Свако ко ступи на њега ступа у баруштине и прети му да ће огрезнути у влази. То је опис смелог мисаоног пута тог мислиоца — а са друге стране ситуација у којој сви ми као људи данас више или мање свесно стојимо и нашем мишљењу је неопходно да крене тим смелим путем.”⁴³ Гадамер, додуше, допушта да та смелост Целану није морала бити уверљива: „Може бити да мрачни песник приликом те посете није спознао никакав преокрет ка нади и светлу.”⁴⁴

И поново чујемо ту реч. Преокрет. У *Меридијан-џовору* Целан својим искиданим, често напола довршеним реченицама, наговештава: песништво може да значи „преокрет даха”.⁴⁵ Можда ће се, наставља Целан, „...Медузина глава скупити баш овде, можда ће баш овде заказати аутомати — на тај јединствени кратак тренутак? Можда ће овде, скупа са Ја — заједно са овде и на *шај начин* ослобођеним, зачуђеним Ја — можда ће овде бити ослобођено и нешто друго. Можда је песма оно што јесте управо из тога...”⁴⁶ *Преокрећ даха (Atemwende)* је и наслов Целанове књиге песама из 1967. године, чији први циклус, од укупно шест, *Кристјал даха*, интерпретира Гадамер. Наслов тог циклуса Гадамер разуме као „нечујни, безгласни прелазак и преокрет од издисаја ка удисају”,⁴⁷ онај тренутак када дах није више у издисају, али још није ни у удисају — једна лепа поетска варијација на августиновски мотив загонетке коју за свакога од нас представља време. Значење израза „преокрет даха” може се додатно нијансирати. Могуће је да је његово значење управо у самом преображају који се одвија између удисаја и издисаја; ако је тако, онда је то једно право херменеутичко значење. Неухватљиви преображај пре којег још не разумемо, а после којег већ разумемо неку мисао или једноставно неку реч. Гадамеру је овај израз морао бити посебно на

⁴³ H. G. Gadamer, *Im Schatten des Nihilismus*, GW, 9, 377.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ П. Целан, *Меридијан; Поезија* 12 (1998), 37.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ H. G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, GW, 9, 448.

срцу, јер он је још у *Истини и методи* препознао место херменеутике у оном „између”.⁴⁸ Целанова поезија на тај начин остварује, без претходне намере, неке од Гадамерових филозофских идеала.

Циклус *Кристјал даха* Гадамер тумачи полазећи од увида да Целанова поезија поставља једно од важних питања саме филозофске херменеутике: коме је неки говор упућен? Ко упућује говор? Ко сам Ја и ко си Ти? Било би исувише једноставно када би се ово Ја и Ти брзо разрешили у конкретне адресате. Да ли је то љубавна поезија?⁴⁹ Да ли је то поезија највише љубави — оне према богу? (Овде, чини нам се, тумач који би желео да разреши однос Ја—Ти у Целановом циклусу и његовој поезији уопште, морао би непрестано, као коректив, да буде свестан тога да ову поезију пише песник јеврејског порекла, а не песник-хришћанин, у чијем погледу на свет неприкосновено место поседује поуздање у божју љубав и љубав према богу. Заиста, Ти многих песама овог циклуса се најбоље може разумети као Ти трансценденције; али да ли је то заиста хришћански бог љубави?) У завршним (дословно: завршним) реченицама свога *Самојредстављања*, на једном у херменеутичком смислу изузетно повлашћеном месту, Гадамер ово питање још једном поставља, и заоштрава. У песништву се одвија једна посебна врста комуникације, штавише, песништво као језик у извођењу *јесће* једна посебна врста комуникације. Неминовно се поставља питање — између којих актера се она одвија? „Са читаоцем? Са којим читаоцем? Овде дијалектика питања и одговора, која увек лежи у основи херменеутичког процеса и извире из основне схеме оног дијалошког, задобија посебну модификацију. Прихватање и интерпретација песништва изгледа да импликују дијалошки однос посебне врсте. ... Верујем да сам се ствари приближио у два наврата, једном својим студијама о Хегелу, у којима сам улогу језичког пратио у његовој повезаности са логичким, и затим из модерног херметичког песништва, које сам учинио предметом у коментару *Кристјала*

⁴⁸ H. G. Gadamer, *WM, GW*, 1, 300. „...између туђости и присности, које за нас има предање, између историјски мишљене, дистанциране предметности, и припадности некој традицији. У *шом* Између је *истинско место херменеутике*.”

⁴⁹ Овако је, по свему судећи, овај однос разумела Труда Стамаћ, која је преводила овај циклус песама на хрватски. То јасно видимо по преводу претпоследње песме циклуса, која се од осталих издваја по томе што је у њој очувана уобичајена реченичка организација говора, а сами стихови — њих свега четири — стављени су у заграде. Она последњи стих песме преводи као „Ти — сва збиљска. Ја — ко тлапња саздан”; нама се чини да би превод Ја и Ти у истом роду боље одговарао отвореном смислу читавог циклуса: „Ти — сав, сав стваран. Ја — сав варка”.

даха Паула Целана. Однос филозофије и поезије стоји у средишту тих истраживања. Размишљање о томе служи ми, и свима нама може да послужи, да се стално подсећамо на то да Платон није био платоничар и да филозофија није схоластика.”⁵⁰ До каквих је то увида дошао Гадамер у својој интерпретацији циклуса песама Паула Целана, када их сматра толико значајним, и када им, у ретроспекцији, приписује тако изузетно место у сопственом филозофском опусу? Овде не намеравамо да до у детаље реконструишемо Гадамерово тумачење тамне и тешко разумљиве Целанове лирике, дате у студији *Ко сам ја и ко си ти?*, јер је и само то тумачење тешко проходно и поставља читаоцу захтеве које можда и није могуће да испуни, него ћемо настојати само да уочимо и издвојимо оне тачке у том тумачењу, које би могле да допринесу, са једне стране, да боље сагледамо принципе Гадамеровог читања песништва и његовог значаја у целини теоријске грађевине филозофске херменеутике, и које би, са друге стране, могле да се покажу плодним као полазиште за интерпретативне приступе песничким делима. При томе, морамо да водимо рачуна да сам Гадамер својим интерпретацијама песништва, конкретно, интерпретацијама Целановог циклуса *Кристал даха* приписује посебан значај, да сматра, како смо малочас скренули на то пажњу, да оне спадају међу важније доприносе филозофске херменеутике савременом мишљењу.

Гадамер је, у три „додатка” својим тумачењима Целанових стихова, наговестио у ком правцу би требало да тражимо ове доприносе. Ти „додаци” носе наслове *Право чииаоца*, *Шта чииалац мора да зна?* и *Херменеутичка методa*. Њихов акценат није на спровођењу самог интерпретативног поступка, колико на чиниоцима који тај поступак одређују и ограничавају. Основни проблем ових „додатака” могао би се сажети у питање могућности да читалац досегне смисаоно јединство песничког текста, и питање у којој мери му у томе могу помоћи посебна знања и информације. Та питања добијају на тежини када се нађемо пред делом песника какав је био Целан: poeta doctus, чија поезија често одликава богатство и ширину његових знања. Исто тако, Целан је песник чије искуство се напаја из извора који су углавном удаљени његовом читаоцу — и који су били удаљени и Гадамеру, иако је овај барем био свестан те удаљености.⁵¹ Колико су та знања заиста неопходна да би се

⁵⁰ H. G. Gadamer, *Selbstdarstellung Hans-Georg Gadamer*, GW, 2, 508.

⁵¹ Тако Гадамер нпр. признаје да му недостају знања о јеврејској мистици, хасиди и источноевропским народним обичајима, који су за Целана „чинили саморазумљив темељ на основу којег је говорио”, H. G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, GW, 9, 428.

разумела нека песма? Како да изађемо на крај са супротном опасношћу, да у свом тумачењу можда употребљавамо знања која сам песник није поседовао? Гадамер се у суочавању са овим проблемима опредељује за приступ који бисмо могли да назовемо иманентистичким: песма није „учени криптограм намењен ученима”,⁵² и ако је песнику пошло за руком да уобличи језичке творевине које, како Гадамер често каже, „стоје у себи”, онда би у начелу требало да буде могуће да се те творевине разумеју из себе самих, независно од песникових специјалних знања.

На примеру Целанове песме *Цвети*, у којој је реч о односу оца и сина, могло би се као почетно знање о околностима песме узети знање о томе да је Целан и сам отац и да има малог сина; али било би то као задржавање на само једној, осим тога и веома површној равни, када у песми не бисмо видели и нешто друго, један универзални однос. Песма, једном окончана, постављена је у сопствено постојање и одвојена је од свога творца. Веровати да песмом песник казује само нешто о себи лично, значило би потценити и песму и песника. Са друге стране, информације те врсте могу да буду корисне, у најмању руку као корективи који нас чувају од потпуно промашених интерпретација. Али песма се мора разумети и независно од тих информација — иначе је нисмо заиста разумели. „Сваки читалац у оно што је призвано језичким гестом може да уђе као у нешто што је понуђено,” каже Гадамер. „Оно што сваки читалац може да опази на песми, он мора да испуни на основу сопственог искуства. То тек значи разумети једну песму.”⁵³ Постоји и могућност да песму не разумемо, или је разумемо погрешно. Неуспех не треба да нас заплаши или одврати од тога да положимо рачун о свом разумевању, јер једино тако из њега неко други може да има добитак. Тај добитак се не састоји у томе да се једностраност нашег покушаја разумевања поништи неким другим, успешнијим и бољим покушајем, „колико у томе да се простор резонанције текста у целини прошири и обогати”.⁵⁴

У вези са тим су и знања која се не тичу спољашњих околности настанка песме, познавања биографских података, или сличних информација о песнику, него знања која се у ужем смислу односе на сам текст — на пример, информације о ранијим верзијама текста, ако постоје. Уобичајено се мисли да познавање ранијих, или једноставно других верзија неког

⁵² H. G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, GW, 9, 429.

⁵³ Исто, 433.

⁵⁴ Исто, 441.

књижевног текста олакшава схватање његове генезе, а тиме и оног јединства смисла које је аутор настојао да оствари. Гадамерово мишљење о овом питању је сасвим консеквентно његовом полазишту: и у случају ослањања на претходне верзије неког текста, читалац неминовно полази од свог претходног поимања текста, а ваљаност његовог разумевања мора се поново потврдити на коначном тексту. Вођење текста кроз његове различите верзије до коначног лика, представља, осим тога, неку врсту ауторске самоинтерпретације. Због чега нека верзија још није, а због чега нека друга јесте задовољавајућа? Када је песма „готова”? Може ли песник да греша у том погледу? — Одлука о томе када је нека песма завршена, разуме се, песникова је одлука. Али она, једном донета, нема више ништа са јединством смисла песме саме. Када читамо песму, ми не читамо песникову одлуку да је заврши; питање „шта је писац хтео да каже” је погрешно, површно дидактичко питање. „Песме постоје. Као читаоци који покушавају да разумеју, ... гледаћемо да употпунимо 'половично' разумевање на коме за сваког читаоца почива привлачна снага песама.”⁵⁵ Сасвим је могућ и случај да песник сам себе не разуме тачно, да постоје димензије значења са којима није свесно рачунао; али онда је могућ и случај да његово самотумачење исто тако не буде тачно. Када тумачи своје дело, аутор је само један међу тумачима који сви, како добро зна филозофска херменеутика, тумаче другачије.

За Гадамера не представља противречност ако се различите могуће интерпретације, уколико су сагласне са коначним језичким ликом песме, оставе да важе напоредо једна уз другу — и ако се, у другом случају, једна интерпретација оцењује прецизнијом и стога сматра „тачнијом”.⁵⁶ Ради се у ствари о приближавању у смеру ка „тачном” — јер, према филозофској херменеутици, не постоје тачне и погрешне, него само више или мање расветљавајуће или немогуће интерпретације. Гинтер Фигал у овом схватању тумачења наглашава „повесну слободу” интерпретатора: овај је „у границама текста, слободан како ће га читати и како ће артикулисати своје читалачко искуство”.⁵⁷ Али шта треба да значи то „у границама текста”? Гинтер Фигал, следећи у томе Гадамера, мисли да могућности тумачења отвара или затвара сам текст, а не самовоља аутора или тумача. Али то није све; однос између текста и његовог тумачења је један повесни однос, њега одређује повест делова-

⁵⁵ Исто, 435.

⁵⁶ Исто, 440.

⁵⁷ G. Figal, *Der Sinn des Verstehens*, Stuttgart 1996, 18.

ња. Не само текст, него и околности под којима се текст чита, одређују могућност или немогућност неког тумачења. То, другим речима, значи, да није свака интерпретација у сваком повесном тренутку подједнако могућа, иако би сам текст могао да допушта начелно много више — скоро бесконачно много интерпретација.⁵⁸ Постоје схватања по којима ваљаност неког тумачења зависи само од његове унутрашње кохерентности, а да је чак и однос према тексту који се тумачи у другом плану. Готово као да је текст само повод за слободну стваралачку игру интерпретације, и да „ишчезава” пошто је обавио своју улогу. Поменућемо да један сличан став заступа Пол де Ман у својој оцени Хајдегеровог тумачења Хелдерлина. Пошто утврди да је Хајдегера интерпретација била често филолошки некоректна, Де Ман ипак прихвата ту интерпретацију као легитимну, јер у њој Хајдегер говори „у име унутрашње логике властитог коментара”.⁵⁹ „Неоспорно је,” наставља он, „да егзегета кадар да изведе кохерентну и одговорну интерпретацију има право, штавише и дужност да донесе одлуку у складу са закључцима своје интерпретације; то је и један од циљева сваке егзегезе. У том случају, све зависи од стварне вредности интерпретације.”⁶⁰ Ова слобода, по нашем мишљењу, има ограничено важење, на оне случајеве који допуштају да логика самог тумачења однесе превагу над несигурном логиком текста — на случајеве када је текст нејасан, непотпун или споран. Проблематичност оваквог тумачења у случају када је текст утврђен, није само у његовој филолошкој некоректности, већ и у томе што му недостаје критеријум који би омогућио процену „стварне вредности интерпретације”.

Филозофска херменеутика, за разлику од Де Манове деконструктивистички инспирисане теорије књижевности, има начина да у исто време допусти интерпретативну слободу и право различитих интерпретација истог текста, али и да ту слободу и право на различитост не раствори у произвољност. Њено главно средство је, како смо већ рекли, појам повести деловања. Тумачење се не одвија у неком „комуникацијском етеру”,⁶¹ него увек под повесно одређеним околностима. Мо-

⁵⁸ Исто, 15. Интерпретација која се боље уклапа у традицију тумачења неког текста вероватније је у праву од оне која се тој традицији супротставља; али само супротстављање традицији тумачења још не импликује да је тумачење погрешно или немогуће.

⁵⁹ Пол де Ман, *Хајдегерове егзегезе Хелдерлина, Лейойис Машице српске*, 462 (1998), 648.

⁶⁰ Исто, 649.

⁶¹ Уп. Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Београд 2003, 139: овај „комуникацијски етер” је пука аналитичка апстракција, наспрот којој треба узети у обзир стварну ситуацију разумевања.

гло би се помислити да је филозофска херменеутика, због своје тезе по којој се, ако се уопште разумева, увек разумева другачије, по којој не постоји беспредрасудно разумевање, због своје опасне близине перспективизму, условљене идејом о радикалној повесности сваког разумевајућег односа, осуђена да прихвати не само могућност бесконачно много тумачења неког текста, него и принципијелну равноправност сваког таквог тумачења. У ствари, прву могућност филозофска херменеутика ће прихватити само под условом да се мисли на бесконачност у смислу отворености једног повесног односа, у истом смислу у коме она сама говори о бесконачности разговора, о томе да се никада не затвара димензија споразумевања. А да свако постигнуто тумачење не може бити подједнако у праву, видимо већ на основу тога што свако од њих остварује различити степен стапања хоризоната текста и хоризонта тумача; тумачење није произвољно, и то што не постоји интерпретација која поседује коначну ваљаност, не импликује да све интерпретације поседују подједнаку ваљаност: „Свака ће бити само приближавање и неће бити оно што може да буде, ако не заузме своје место у повести деловања и тиме уђе у збивање деловања дела (*Wirkungsgeschehen des Werkes*).”⁶² Шта онда читалац мора да зна, шта тумач мора да зна?

Гадамеров одговор не даје никакву готову формулу, никакво упутство које би они који настоје да интерпретативно приступају књижевним делима могли да употребе као оруђе. Овде-онде, Гадамер се у својим тумачењима позива на традиционалне херменеутичке каноне, на пример на канон разумевања дела на основу његове припадности некој широј целини, или на канон по којем у тумачењу треба поћи од завршних делова текста песме (што су варијанте херменеутичког круга), али не нуди сопствену листу правила, нити даје обећање да би придржавајући се правила неки тумач могао да очекује гарантовани успех. Напротив, он тумача упућује самом делу, јер ништа осим херменеутичке праксе му не може обезбедити успех. Неко дело, нпр. неку песму, треба читати, изнова и изнова, док не почне да се јавља разумевање. „Ко има отворено ухо и ко ни очи не затвара и не пушта мисао да спава, тај ће увек више или мање да докучи неки песнички исказ, чак и ако не зна како се исказ у појединостима изграђује. Онај ко тумачи мора свакако да се потруди да продре у појединости и да посредује своје учено разумевање са представама читаоца.”⁶³ То нам није од превелике помоћи када наше тумачење доспе у ћорсокак;

⁶² H. G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, GW, 9, 443.

⁶³ Исто, 444.

али зашто да очекујемо да ће однос према нечему што је тако тешко, као што је песнички исказ, посебно онај у једној модерној песми, моћи да буде лагодан и подложен унапред прописаним рецептима? На питање — шта тумач мора да зна, Гадамер одговара једном скоро таутолошком реченицом: „мора да зна колико му је потребно и колико може да обезбеди”.⁶⁴ Он мора, осим тога, „да зна толико колико у свом читању песме, у свом слушању песме заиста може и мора да поднесе. Само онолико колико његово песничко ухо издржава а да не оглуви. То ће често бити мало — али ће још увек остати више него да је превише.”⁶⁵ Интерпретација је „тачна” само ако помаже да сама на крају ишчезне и да ступи у једно ново искуство песме. Не треба да мислимо да је велики губитак то што до таквих стапања хоризоната ретко долази. Она су утолико вреднија. На питање „Ко сам Ја и ко си Ти?”, Гадамер није једнозначно одговорио. Очекивати да је то морало да се догоди, значило би не разумети ни песму, ни њено тумачење.

⁶⁴ Исто, 450.

⁶⁵ Исто.

МИРО ВУКСАНОВИЋ

РОМАН С ПРАВИМ МЛАДЕЖОМ

Милорад Павић је опет на свом путу. Са свог пута, дабо-ме, није ни слазио. Само је понекад, у корисним паузама, писао драме и интервјуе на неколико језика. Павић је, дакле, пре свега писац који иде за својим романима. То је пут који га је одабрао. И то је пут којим српска књижевност одлази у даљину. На челу је *Хазарски речник*, објављен пре двадесет и пет година.

Нови роман Павићев, нелинеарни и љубавни, како је поднасловно одређен, завршен 2008, као да има два шинобуса, мала и чудесна. Један је мушки, писцу вршњак, а један женски, млад. Шинобуси иду уском и широком пругом истовремено. Утркују се. Кратко се задржавају у станицама. Сваки полазак оглашавају нарочитом сиреном. Дозивају путнике који одсвакуд пристижу. Шинобусе су саставили сликар и вајарка. Да се протресају реченице. Мајстор је стално у њима. Духовит и довитљив. Вреба, додаје, одмах све намешта. Има проверен алат и незашиљену (наследну) оловку.

Међутим, шине на прузи нису паралелне, мада тако у читању изгледа ономе ко не уме с реткостима у књижевности и ко је навикао да чита оно што је већ слушао. Пред читаоцима, какве заслужује писац романа боје чаја, шине се с времена на време увијају, укрштају и разилазе. Без тачно одређеног реда, али загонетарски, павићевски, озбиљно и шеретски одједном. То делује лагано, али га је тешко достићи. Дотле може само писац који је реч поставио на шиљак своје оригиналности. Нема их много с Павићем на таквој вршкој чуки српске литературе.

Леви шинобус је кренуо на пут (свој, сликарски) пре осамдесетак година. Приказивач његових слика, човек с дугачким именом и сићушним презименом, Александар Муха, каже да

му је право име Филип и да је по презимену Рубор. Павића је дуго заговарало зашто је сликару име дато по некадашњем македонском цару, а презиме Рубор остало од српског Грубор. Писац налази и неког Грубача, стражара код својих реченица. Одвишан је. Нико им није потребан. Одавно се Павићеве реченице пазе саме. И спретно се промећу у друге језике. По стотинак пута тако, а остају исте у својој уметности.

Десни шинобус је млађи и лепши. Женског рода. То је Ферета Су. Кћер јој носи опште име Земље — Геа. Ферета је дошла из сумаглице. Једина се жртвовала да сликару зауставља болести и године. И њено презиме је нечији одломак, азијски или српски. То још није утврђено. Она је са четрдесетак година, у роману *Вештачки младеж*. Израђује скулптуре о којима Александар Муха пише као о сликама. Забунила га је ноћ или нешто друго. Сваки Павићев лик иде у ретко виђено. Зато су осорни и привлачни у исти мах.

Али, ко носи вештачки младеж?

Како је такав младеж стигао у наслов?

Је ли кључан или узгредан?

Питања су упорна. Ко их воли, нису му досадна.

Пролазе између лепих и тачних записа. Такав је онај да је освета најжешћа према добротинитељима. То Павић зна. Зато су му, можда, романи различити. Мењају облик. Заваарају трагаче. Као да беже један од другог, а оно: није тако. Иду на исто сигурно место.

У ову књигу дошла су романа три. Један млади, тек написани, *Вештачки младеж* и два мања, ранија. За њих писац каже да су нелинеарни. Као и сва његова књижевност. Један наслов смо рекли, онај с корица — *Вештачки младеж*. Иза њега су *Дамаскин* и *Стаклени џуж*. („Не драма но роман”, рекао ми је Павић у разговору с позивним бројем 063.)

Ферета Су има вештачки младеж који није, најпре, хтео у осмех, али јој је лепо пристајао. Потом је младеж прешао на слику, са сликом на изложбу, одатле у читање. На крају је Ферета без младежа срела Ферету с вештачким младежом крај усне и одмах су се договориле кога ће да заведу. Зато јесте вештачки младеж основна реч за нову књигу Милорада Павића.

Кад сам већ рекао основна реч, требало би да одвојим из *Вештачког младежа* и остале такве речи, с малим сликама око њих, наговештајно, за семе, тек толико, по сећању:

стан покраден до последње игле;

галеријски замак код Женева;

запис на коњском ћебету;

пљосната оловка за цртање;

ноћно тапкање по дворанама музејским;

Швајцарска и спаваће кошуље;
италијанско језеро Мађоре (ако му је име добро прочита-
но); називи изложби слика и скулптура;
смењивање приказа са два пола;
место Борхесове смрти где су морали да га преводe, а
слике Филипове и Феретине не морају;
ожиљак као склопљено око;
љубавно писмо које се поскитало;
однекудно девичанство;
замена у порађању;
унук Михајло;
упутство за чишћење лула, разних, па и оних чији су каи-
ши дуги...

После првог читања и овог спонтаног записа, погледао сам напомене на маргинама. Највише их је од једног придева и једног ускличника: чисто, домишљато, хуморно, сналажљи-
во, виспрено, изненадно, подмлађивачки... У свакој напомени се као Ферета с младежом у Ферети без младежа види игра су-
ђаје. Она у *Дамаскину* воли име Јован и даје причу о зидари-
ма. Њих је осам стотина. Сваки под именом Јован. Иду, ди-
жу цркве и звонике у књизи која уме да нам узима време тако
да јој, добровољно, време дајемо, а шимшир око ње одбија да
расте.

Младеж је у роману украс руке која пише и која не уме да се умори. Младеж је, доиста, прави. Наслов је још једна Пави-
ћева варка.

Пред крај, из *Штаклено̄ љужа*, испод другог раскршћа, читам:

„само у причама могу постојати два различита краја, у животу не”.

И, с истог места, објашњење које испуњава жеље:

„Свака ствар да би се једном чула мора се трипут казати.”

Ако, при том, реч није упаљач с детонатором који експло-
дира на треће кресање. Зато прича Милорада Павића има пла-
мен.

Додашак

Књига о којој смо данас говорили, која је и честитка пи-
сцу за 80 година живота, може да се чита, слуша и гледа. То
значи: можете да узимате роман по роман, има их три, и да их
читате по реду који сами одаберете. Ако хоћете да читате с
екрана, узмете компакт-диск који је смештен испод задње ко-
рице и на њему ћете наћи текст књиге. То није све. На комп-
пакт-диску је и филм о Павићу, телевизијски, а снимили су га

Грци. На филму су Београд и Нови Сад такви да се нећете покајати ако због гледања одложите шетњу.

У руци имам све то и још један додатак, електронски, на јемственику. То је мала спољна меморија која чува и књигу и филм о писцу. Пет је оваквих примерака, библиографских — за издавача и Библиотеку Матице српске, Народну библиотеку и Библиотеку САНУ. Први припада Павићу.

Са задовољством истичем да је компакт-диск са текстом и филмом даровала Штампарија „Будућност” из Новог Сада и предајем господину Павићу прву српску књигу која има филм о свом аутору и viseћи електронски додатак.*

* Реч на промоцији књиге Милорада Павића *Вештачки младеж*, у Матици српској, 14. априла 2009. године.

СЛАВКО ГОРДИЋ

ЧУДЕСНО У ЗАКРИЉУ СТВАРНОГ

Писац огромне стваралачке енергије и инвенције, чије дело има у свету невиђену медијску и критичко-интерпретативну рецепцију коју тек ваља самерити и расветлити, Милорад Павић нас — у осамдесетој години свога живота а тачно четврт столећа након појаве *Хазарског речника* — пресреће новом својом књигом. То је роман *Вещијачки младеж*, здружен у целину са још два од раније нам знана кратка нелинеарна романа (*Дамаскин* и *Сћаклени ђуж*). Дело је пропраћено поговором као својеврсним путоказом („Читалац као репродуктивни уметник“), који нас охрабрује да сами бирамо „стазу читања“ и у књигу учитамо „сопствену љубавну причу“.

Аутопоетички пишчев коментар, у којем је књижевност замишљена као репродуктивна уметност, читаоци као репродуктивни уметници, издавач као диригент, а сам писац као неко ко „никада неће моћи да чује како читаоци изводе његова дела“, можда ипак представља својеврсну замку. Сви, поодавно, знамо да оно што стваралац накнадно каже о своме делу — свеједно да ли је посреди објашњење Поовог *Гаврана*, *Суматре* Милоша Црњанског или укупне поетичке алгебре Данила Киша — ваља схватити и као нову загонетку, па и варку, која није лишена извесне ироније. Знамо, такође, да се кључеви и браве у књижевној критици повремено мењају — тако да евентуална поетичка самосвест и искреност ауторова, као и читаочево херменеутичко умеће, ништа не озаконјују засвагда. То, у нашем случају, значи да се магија раније и нове прозе Милорада Павића не исцрпљује у смелој оригиналности једног поетичко-жанровског патента, ситуираног, у овом часу, од стране самог писца и неких његових тумача у такозвану „ergodic“ литературу, временски и поетички новију од постмодерне.

Чаровитост ове прозе, по нашем утиску, има бројније и дубље корене од оних које разазнајемо као концепт нелинеарне приче, изукрштаних позиција писца, дела и публике, супротстављених родних перспектива и темпоралних инстанци садашњег и будућег, догођеног и могућног. Ни неисцрпна Павићева инвенција — свеједно да ли у његовој причи и причању умемо правити учене разлике између чудног и чудесног, чудесног и фантастичног — ни његова, сад већ слојевито наталожена и меланхолијом затамњена мудрост не могу се дефинитивно и поуздано „рубрицирати” ни као поетика ни као поглед на свет, свеједно да ли од уметности тражимо истину или од истине уметност, како би се, у парафрази, могла означити линија разграничења главних јунака *Вештачког младежа*.

Свет и говор Павићев се увек преливају преко рубова сваке и свачије интерпретације. Тако се и у новом његовом роману не дају разлучити сан и јава, мит и стварност, давнашње и данашње, фантастика и документарност, случајне и неизбежне сличности са реалним збивањима и личностима нашег и ауторовог времена. Једном су епизодном јунаку ове приче, Павлу Грубачу, у једном часу „сећања постала старија од њега”, док главни актери (сликар Филип Рубор и супруга му сликарка Ферета Су) као да имају бар по две будућности и две смрти. А што се, пак, садашњег часа тиче, ту и тад, ако смемо истргнути из контекста једну реченицу, „уосталом, нико себе не препознаје”.

Очаравајућа непредвидљивост Павићевог приповедања укључује у његовој најновијој књизи и неке, можда неочекиване, *миметичке* сигнале збиље! Аутор с репутацијом мага ониричке и фантастичке уметности речи, уме да нас у *Вештачком младежу* изненади просевима стварности, толико живе — и наше и укупне, светскоисторијске, и оовремене и оне свевремене, закономерно обзнањиване такозваним враћањем истог и већ виђеног — да неретко остајемо без даха, препознати и разоткривени, или пак изненадно даровани видовитим разазнавањем оног што смо тек магловито наслућивали! Таква су, поред толиких других, она прозрења о „закону брзог губљења сврхе”, тј. о технологији наше цивилизације која „једе саму себе”, или она, такође глобалног карактера, о медијима који не служе већ господаре, одлучујући о нама, нашем идентитету, постојању и непостојању, животу и смрти, независно од истине, или бар оног што држимо за истину. Таква су и она, нажалост више наша неголи свеопшта и нужна, осведочења о свевласти мржње, зависти и освете, увек најжешће кад је усмерена на добротинитеља. Таква су, најпосле, и небројена епифанична просветљења Павићевих јунака о „нелинеарним” природама и ме-

ђуодносима уметности, полности, љубави, материнства, младости, зрелости (као двоструке младости), старења и болести.

Неизбежно меланхоличан, Павићев романескни говор бива у *Вещијачком младежу* и даље чудесан, надахнут и надахњујући. И кад сведочи о болу и зебњи, наш писац склапа и расклапа с маштовитим, ослобађајућим умећем нове светове. И том и таквом зебњом на расклапање — да употребимо једну синтагму Воје Чолановића, нараштајно и поетички блиског Милораду Павићу — и том, дакле, колико сетном толико и игривом, па отуд и радосном приповедном слагалицом наш писац употпуњује и, можда, заокружује свој фиктивни универзум. Непоновљив и непропадљив. Јер, „што год је он дотакао није пропало“.

Ове би речи, којима Павић дочарава свога Филипа Рубора, читалац могао адресовати и на самог писца, Милорада Павића, укидајући тако ону раздаљину о којој, не без тестаментарне сете, говори наратор *Вещијачког младежа*: „... Шапућем из мрака своју причу некеме кога не познајем и нећу никада видети.“*

* Реч на промоцији књиге Милорада Павића *Вещијачки младеж*, у Матици српској, 14. априла 2009. године.

ДРАГАН СИМЕУНОВИЋ

СМЕЛИ ПЛАНИНАР

Павићева књига *Друго тело* спада у оне ретке бајковите текстове у којима толико уживате док их читате да још пре краја почињете да жалите што ће се читање ускоро завршити, па чим завршите почињете одмах испочетка како ваш ужитак не би престао.

Она без икакве сумње јесте, и ако је чаробњак Милорад Павић нечим другим не надмаши, остаће и убудуће за већину читалаца његово најпривлачније дело.

Разлог томе је ретки спој — атрактивности теме, смелости приступа великој теолошкој мистерији постојања другог тела као загонечи која се тиче свих нас (па зато књигу и читамо са додатном пажњом), и Павићевог већ одавно доказаног велемајсторског умећа литерарног ткања. Овде и сада треба гласно рећи — ако је *Хазарски речник* био најбоља Павићева књига у 20. веку, онда је *Друго тело* његова најбоља књига у 21. веку.

Ову књигу је најбоље читати у зору, рано ујутро када се преплићу ноћ и дан, сан и јава, како би се доласком дана и читањем, поуздано, као што дан односи ноћ, одстранила свака дуалност из нас, јер погрешна је наша унутрашња борба за одлагање краја садашњег тела. Право решење је друго тело. Оно што стари то су душа и тело. Дух не стари и може да потроши материју још једног, и ко зна још колико тела, а да остане вечно млад.

Фасцинантна тема умирања и оживљавања и око ње склупчане судбине главних јунака од Захарије Орфелина до самог писца и његове лепше половине, затим раскошна и до детаља, да употребимо прави израз — павићевски перфектуирана сценографија догађања којима је испуњена ова књига, као и испољена вештина склапања пророчанства помоћу свете воде, чаробног стиха и каменог прстена, па сав тај занос трагања за

решењем тајне над тајнама, мизансценски ритам ђаволског трилера који све време оспорава наше наде да бисмо могли поново живети и поново бити вољени, здрави и срећни као некад, и још много тога што неминовно плени читалачку пажњу, у највећој мери доприносе оцени ове Павићеве књиге као његовог најлепшег и најузбудљивијег дела.

Добро је што је писац био храбар па направио диван колико и зачудан преплет теолошког и љубавног романа са укусом мистерије, јер само таква једна књига-амалгам може да сплете и расплете мистерије љубави и неба, да би на крају својим открићем заправо понудила нову мистерију — ако већ постоји друго тело, шта чека њега? Шта после другог тела. Шта је вечност и шта је вечно? Милорад Павић нас овом књигом подучава да је вечна садашњост колико и пролазност љубави и да је отуда вечно човеково трагање за срећом.

Остајући увек у границама хришћанског промишљања и поред обилно унете езотерије, он смело отвара до краја неке старе и неке нове двери људске упитаности пред вечним загонеткама попут оне — има ли живота после смрти, има ли за нас другог тела које нам је, додуше тек као могућност, обећао сам Исус Христос, а које је, како нас учи Библија, имао он сам. Будући да је саздана на вери и нади, ова књига је не само добро осмишљена литература него и замишљени путоказ како доћи до сопственог другог тела.

Павићева истраживачка луцидност и храброст се на том задатку преплићу тачно у оној мери у којој он успева да исклеше решења која као магичне коцкице убеђено и убедљиво подастире пред читаоца базирајући их на споју аутентичног хришћанског става по том питању и езотеричних приступа истом, како старијег тако и новијег датума.

Прастара мистерија око које се у свом роману креће Павић добија своје животно обличје и форму љубавног заплета у форми изненадних и прелепих емотивних додира, али и грешних варничења неколико особа, тачније наоко неповезаних а заправо усудом чврсто спојених људских судбина у неколико времена и места, од Венеције 18. века до аутобиографског учешћа писца у нашем времену.

Интригантни Захарија Орфелин и мрачни Гаврил Стефановић Венцловић и њихове путене љубави, колико и на крају и на почетку ове приче и сам писац и његова љубав, налазе срећу у трагању и саможртвовању за оне које воле и који воле њих.

Неко ће се питати да ли је писац био потребан у овом роману и као његов главни лик. Јесте, пре свега зато што он оличава све нас садашње, али и зато што управо тај потез од-

ражава карактер творца романа као ни у једном другом његовом делу. Јер, Милорад Павић одиста не би био онај хваљени и смели планинар када и сам не би учествовао у том јединственем походу на највиши врх, врх који нуди откриће најзбудљивијег од свих видика, поглед на сопствено друго тело, на своје друго телесно Ја.

Ако уопште имамо могућности да комуницирамо са другим телом да ли су друго тело заправо Павићеве књиге, или је пак Захарија Орфелин први Павић, да ли је Милорад Павић Орфелиново друго телесно битисање, а његове књиге крај једне епохе. Или можда тек почетак нове? Је ли вечност од Бога, а време од ђавола? Шта је између сећања на старо и наде у ново тело? Верујемо ли сви у вечни живот већ тиме што мислимо да не можемо умрети?

Сва ова и друга питања која се отварају по читању књиге *Друго тело* нас својим одговорима воде ка компензовању патњи и душе и тела. А од љубави нема ни јаче ни боље супстанце која човека чини срећним.

Отуда је испуњеност главних ликова љубављу док се трага за другим телом својеврсна боја ове књиге која је тонира од прве до последње странице. Стога је и логично што је порука писца свима нама овде и сада: Будите срећни што год више можете. То је оно право Ја које и нама и другима треба.

Јер, како нас учи колико нас и упозорава Милорад Павић — ако љубав ставиш на последње место, после свих других обавеза, она ће тамо и остати. Срећа очито не уме да се бори зато што она није од овога света и од овог живота који је борба сама.*

* Реч о роману Милорада Павића *Друго тело* изговорена на промоцији 11. марта 2008. у Народном позоришту у Београду.

МИОДРАГ СТОЈАНОВИЋ

ХОМЕРСКИ ВИДИЦИ МИЛОРАДА ПАВИЋА

У непрекинутим токовима свеколиког прожимања српског и грчко-византијског културног и књижевног наслеђа, корифејно се уздижу Растко Немањић,¹ Доситеј Обрадовић,² Јован Дучић,³ Иво Андрић,⁴ Милош Црњански,⁵ Борислав Пекић,⁶ уз које данас, на размеђу векова и сусрету миленијума, стамено пристаје наш *последњи Византијац* Милорад Павић. У пишчевом тематски разуђеном и жанровски разгранатом књижевном стваралаштву осећа се дубоки утицај Византије и древне Хеладе. Као писац, он се калио на поривима хомерских видика, које вишеструко илуструје својим одговором на питање: *Шта је за вас Хомер?*

„Моја визија. Увек настојим да се понашам као стари рапсод. Рапсоди, па и Хомер, сваки пут су певали другу песму. Полазили су одакле су хтели, а завршавали су увек тамо где су сматрали да настаје нешто посебно. Обрађали су се, другим

¹ *Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање*. Београд 1979.

² Миодраг Стојановић, *Доситеј и антика*, СКЗ, Књижевна мисао 2, Београд 1971.

³ Слободан Витановић, *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса*. Књижевни огледи и поетика, Београд 1994.

⁴ Миодраг Стојановић, *Иво Андрић у грчкој књижевности*. Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980, Београд 1981, 901—916.

⁵ У октобарском броју листа Καθημερινή објављен је обиман приказ Димитрија Костопулоса под насловом *Свети књижа Срба* (Το άγιο βιβλίο των Σέρβων). Реч је о грчком преводу романа М. Црњанског *Сеобе* са проширеним насловом *Οι Σέρβοι: το χρονικό της μεγάλης μετανάστευσης*, Εκδόσεις „Νέα σύνορα“, 1993, у преводу Дине Сидери. Упор. *Црњански на грчком, Меридијани*, 7—9, 1993, 113.

⁶ Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Просвета, Београд 1991.

речима, слушаоцима а не читаоцима. Ја се трудим да нешто научим из ове Хомерове лекције. За мене је то најстарија лекција коју знам у историји књижевности.”⁷

За нашег писца, Хомер је „први метамодернист”, а Хеллада колевка усменог песништва. „Неписано приповедање које сматрамо постмодерним — примећује Павић — постојало је у хомерским текстовима и пре него што су били записани. Исто се односи и на Литургију која није писани текст.”⁸

У многим освртима, објашњавајући свој феномен као писца, Павић је најчешће говорио да је „ученик двеју различитих школа усменог предања. На мене су утицали — каже писац — најзначајнији представници усмене речи (Хризостом, Григорије Богослов и Василије Велики) и њихови потомци, као што је један од најзначајнијих беседника барока XVIII века, Гаврил Стефановић Венцловић. Од Хризостома и Венцловића сам научио како се прави једна усмена реченица, која је усмерена на слушање...”⁹ Друга велика у свету позната школа јесте српска усмена књижевност, усмено предање српских рапсода, које модерна америчка наука (Parry и Lord) упоређује с Хомером. Ови српски рапсоди који су певали стихове и обезбедили присуство у српској култури, други су моји инспиратори. За разлику од романтичара (Гетеа, Хердера, Пушкина), ја припадам култури Византије која обухвата и српску културу. У томе је тајна, ако постоји, тајна „феномена Павић”¹⁰, гласио је одговор Гаги Росић у првом пишчевом интервјуу за грчког читаоца.

На слично питање: „Шта за вас лично и за ваше дело значи Грчка са својим богатим духовним и културним предањем?” Павић је одговорио:

„Српска култура стварана је у оквирима византијске грчке културе... Најпре, у време византијског препорода у VIII веку (који је подстакао познати филозоф Фотије), словенска и упра-

⁷ Τα νέα, 14. април 1994; упор. М. Стојановић, *Милорад Павић српски писац 21. века у Атини, Мериџани*, Београд 1994, бр. 3—4, 17. — Зозо Лидорика, управници Међународног културног центра у Атини и Милораду Павићу дугујемо неизмерну захвалност на свесрдном уступању релевантне грађе коју смо и том приликом као и сада добили на увид. Не мању захвалност упућујемо и свом колеги и пријатељу Јоанису А. Пападрианосу, професору из Солуна као и колегиници Ирени Богдановић, докторанду из Атине, на подацима утканим у овај текст.

⁸ Μανώλης Πιπλής, *Φτιάξτε δρόμους...*, Ορίζοντες, 1. 06. 2005.

⁹ *Исџо*. — „Књижну структуру реченице нисам научио читајући. Начин како градиш реченицу научио сам из црквених химни, које су прављене за слушање... Још и данас, наглас читам реченице које пишем. Ако одзвањају када их читаш, онда су добре”.

¹⁰ Γκάγκα Ρόσιτς, *Από τη λογοτεχνία της σύγχρονης Γιουγκοσλαβίας*, Διαβάζω, αρ. 270, 18. 09. 1991, 43; М. Стојановић, *Први грчки интервју Милорада Павића*. У штампи: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор.

во српска писменост учвршћена је на делима Ђирила и Методија, који су били Грци из Солуна. Затим у XI и XII веку, када је српска култура ојачала у оквирима новог византијског препорода, повезаног са духовним деловањем филозофа Михаила Псела. Управо то, заједно са оним што је у почетку на мене утицало, имало је пресудну улогу у историји мојега народа и мене лично. Осећам се потомком ове дивне културе источног хришћанства или православља. Уједно с тим, и Света Гора — свето место свих народа који су прихватили византијску културу, као и мој српски народ. Напоследку, треба се подсетити да је стара хеленска традиција обележила српски класицизам на крају XVIII века, којим сам се бавио као теоретичар књижевности.”¹¹

У том контексту додатно су илустративни одједи пишевих дела у грчкој књижевности и култури, изражени у текстовима и написима по часописима, у освртима на пишева гостовања, насловљеним као: *Повраћаак Хомеру*,¹² *Хелада је најзначајнији њријател Србије*,¹³ *Писац који слави Византију*,¹⁴ *Последњи византијски писац*,¹⁵ *Балкан има много да њружи човечанству*.¹⁶ Слични написи објављивани су у низу грчких гласила, од оних водећих до мање познатих, у којима се писало о Павићевом боравку у Грчкој, о његовим посетама, предавањима, интервјуима, изјавама и промоцијама његових дела.¹⁷

Српски писац будућности и њочеци грчке рецеиције

Павићево својерсно писање, његове оригиналне теме и опор, заједљив хумор елементи су који су одушевљавали кри-

¹¹ Исто, 45.

¹² Τα νέα, 13. април 1994.

¹³ Σημαντικότερος φίλος της Σερβίας είναι Ελλάδα. Περιοδικό 7. 12. 1991, 291, σελ. 46—48.

¹⁴ Νίκη, 8. април 1994.

¹⁵ Μεσημβρινή, 28. 01. 1994, 16.

¹⁶ Αυγή, 1/04, 12/04, 15/04/1994.

¹⁷ *Писац 21. века долази у Ашину* (Εθνος, 31/03; Εστία, 31/03; Ελεύθερη ώρα, 31/03; Κέρδος, 7/04; Μεσημβρινή, 12/04); *Српски „амбасадор“ књижевности у Ашину* (Ημερήσια, 5/04); *Писац „Хазара“ у Ашину* (Επεन्दύτης, 10/04); *Павићево виђење савремене књижевности* (Καθημερινή, 7/04, 14/04, 23/04), где је реч о томе како је наш писац, као гост емисије „Ноћни посетилац“ на Првом каналу грчке телевизије, говорио о рату у бившој Југославији, о византијској култури, о својим прецима. — Поменимо још нека од бројних грчких гласила у то време: Ελεύθερος 4/04; Ριζοσπάστης 5/04, 12/04; Απογευματινή 7/04, 12/04; Αυριανή 10/04, 12/04; Ελεύθερος τύπος 9/04, 25/04; Θεσσαλονίκη 9/04; Ελευθερία Λάρισας 3/13; Athens news 8/04, 10/04, 15/04.

тичаре због чега се сврстава у ред најзначајнијих представника новије српске књижевности.

Павић је већ био објавио пет књига: *Гвоздена завеса*, *Коњи Светиоџ Марка*, *Руски хрић*, *Изврнућа рукавица* и *Анахоретћ у Њујорку*, када је *Хазарски речник* покренуо тријумфално путовање у свет. Од тренутка када су се јавили први преводи *Речника* може се говорити о „феномену Павић”, а после потпуног упознавања читалаца са овим делом у светским размерама, као и после појаве његовог другог ремек-дела, романа *Предео сликан чајем*, с правом се већ говори о српском писцу будућности.

Хазари чине један „строго” поетски речник, док је *Предео* песничка проза, једна игра речима у форми укрштенице. Ову задивљујућу преплетеност форме и садржине у својим делима писац објашњава данас постојећом кризом у читању.

„Дуго смо читали на исти начин, користећи књигу као једну монодраму ... Ја покушавам да спасим роман, мењајући начин читања. Постоје различити начини коришћења књиге који се никада нису прилагодили у књижевности, у причи или у роману. То да применим форму речника био је велики изазов за мене. Зашто да не напишем један роман-речник? И написао сам га. Највећи напор био је да напишем свако поглавље тако како би могло да се чита пре или после било ког другог поглавља исте књиге; имам право да кажем да се ослободила једна велика књижевна и емотивна енергија. Више од 4.000.000 људи у свету прихватило је *Хазарски речник*, а тај пут данас следи и *Предео сликан чајем* који може да се чита као једна укрштеница. Иста поглавља можете да читате хоризонтално (на један класичан начин, као сваки други роман) или вертикално. На овај начин, у вертикалном низу, у првом плану имате портрете главних јунака, док у хоризонталном низу, у првом плану имате структуру и расплет романа. Трећи мој роман има још две странице с насловима на оба краја књиге и један заједнички завршетак у средини. Читалац може сам да одлучи одакле ће почети да чита књигу. Укратко, желео сам да књига личи на кућу или скулптуру, која се може посматрати било са које стране.”¹⁸

У односу на остале (европске) земље,¹⁹ Павићева проза релативно касно стиже на југ Балкана. Први контакт са грчком читалачком публиком писац остварује најзначајнијим романом

¹⁸ Διαβάζω, αρ. 270, 18. 09. 1991, σελ. 44.

¹⁹ О рецепцији Павићевих дела у Француској, Немачкој, Италији..., види *Лейоис Мајице срјске*, св. 4, 2006, стр. 581 и даље.

Хазарски речник у преводу Леониде Хаџипродромидиса.²⁰ Ово ремек-дело о судбини малог народа који је нестао појавило се у Србији 1984, а седам година касније стиже и у грчке књиже-ре, у издању реномиране атинске издавачке куће „Херодот”. То прво грчко издање из 1991. године јесте мушка верзија (ανδρικό αντίτυπο); ново издање из 2003. је андрогино. Текст у оба грчка превода није двоколонски штампан, како је у оригиналном српском издању, што је основна одлика лексикона.

Овим бестселер романом Павић постаје познат у Грчкој као писац који уводи интерактивно читање и даје слободу читаоцу да се сам одлучи за токове приповедања, тако да прорачуни нуде 2,5 милиона читалачких комбинација.²¹ Сам наста-нак романа-лексикона писац је описао као компаративно про-учавање извора који су постојали о Хазарима. Књижевни узо-ри су му српски и грчки црквени оци. Док пише, реченице из-говара наглас и потпуно им верује тек када ослушне како од-звањају као звона.²² Пишчев књижевни језик је нека врста ко-смогоније: „Нешто попут Светог Писма, покушај да се поново створи свет.”²³

У књижевним рубрикама, по угледним дневним гласили-ма и часописима, Павић се представља још и као „балкански Борхес”,²⁴ а његов постмодерни сензибилитет објашњава се као модерна форма романа писаног попут лексикона, укрште-нице, клепсидре или пак у виду књиге за тарот. *Хазарски реч-ник* утире пут грчким преводима и осталих дела нашег најпо-знатијег живог писца. Тако се после романа *Предео сликан ча-јем*,²⁵ у едицији „Страна књижевност” угледне издавачке куће „Естиа”, јављају наслови следећих Павићевих књига: *Унуџра-шња сџирана веџира или роман о Хери и Леандру*,²⁶ *Последња љу-*

²⁰ *То λεξικό των Χαζάρων*. Ηρόδοτος 1991; 2003. Преводилац је неко вре-ме боравио у Србији; превео је роман *Kad su cvećale šikve* Б. Михајловића (Отан άνθιζαν τα κολοκύθια ' Ντράγκοσλαβ Μιχαίλοβιτς, μετάφραση Λεονίδης Χατζηπροδρομίδης. — Αθήνα, Παρασκήνιο 1988), а пре тога два дела Б. Шћепановића, *Усџа ђуна земље* (Στώμα γεμάτο χρώμα, Εκδόσεις „Οδυσσεάς”, Αθήνα, 1977) и *Смрт џосџодина Голуже* (Ο θάνατος του κυρίου Γκόλουζα, Εκδόσεις „Οδυσσεάς” Αθήνα, 1979).

²¹ Пасамиχάλη Елπίδα, *То e-book θα σώσει τα δάση*, Елеύθερος τύπος, 26. 02. 2007.

²² Πιμπλής Μανώλης, *Φτιάξτε δρόμους... για να βρούμε την Ευρώπη*, ΝΕΑ, 1. 06. 2005.

²³ Исто.

²⁴ Α. Βιστωνίτης, *Ο „Μπόρχες των Βαλκανίων” στο Μέγαρο*, Το βήμα, 27. 02. 2007.

²⁵ Μ. Πάβιτς, *Τοπίο ζωγραφισμένο με τσάι*, Εκδόσεις „Ηρόδοτος”, μετά-φραση Γκάγκα Ρόσιτς, Αθήνα 1996.

²⁶ Μ. Πάβιτς, *Η εσωτερική πλευρά του ανέμου ή αγάπη και ο θάνατός της Ηρώς και του Λεάνδρου*. Μετάφραση Γκάγκα Ρόσιτς, Εκδόσεις „Еστίа”, 1994,

бав у Цариграду — љиручник за ѓаїање,²⁷ драма Заувек и дан више — ѓозориѓни јеловник.²⁸

Издавач Танасис Кастањотис уврстио је неколико Павићевих књига у едиѓију „Балкански Хоризонти“: *Шешир од рибеље коже*,²⁹ *Сѓаклени ѓуж*,³⁰ као и ново андрогино издање *Хазарскоѓ речника*.³¹

* * *

Културно упознавање Србије са Грчком успостављено *Хазарским речником* почетком деведесетих, поред издавачких подухвата везаних за превод целокупног књижевног стваралаштва М. Павића, пратила су пригодна дешавања којима је присуствовао и сам аутор. Од 11. до 14. априла 1994, главни Павићев промотер за Грчку, *International Relations for Culture*,³² представио је атинској публици писца „византијског мита” и „византијске ренесансе”, а у биоскопу „Атикон”, у среду 13. априла, одржана је и пројекѓија филма *Визанѓијско ѓлаво*.

Пре филмске пројекѓије, награда „Тесла” Министарства културе Републике Србије додељена је нашем писцу и грчкој уметници Мелини Меркури, постхумно. „Личности које се боре за личну слободу и за право да испуне свој сан”, то су примаоѓи ове награде, наглашено је тим поводом.³³ — „За мене и целу моју генерацију Мелина Меркури била је и сама филм и

61. — Преводилац у интервјуу с писцем наводи драгоцени податак да је имала част и задовољство да ово дело преведе са рукописа, као „први светски превод” (πρώτη παγκόσμια). Διαβάζω, αρ. 270, 18. 09. 1991, σελ. 45. У прилогу Гага Росић доноси одломак о томе како се читалац Витача Милут заљубљује у јунакињу романа. — Упор. М. Павић, *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд 1993, 354—357.

²⁷ Μ. Πάβιτις, *Τελευταία αγάπη στην Κωνσταντινούπολη*. Μετάφραση Γκάγκα Ρόσιτις, Εκδόσεις Εστία, 1997, 208.

²⁸ *Για πάντα και μια μέρα παραπάνω*. Θεατρικό μενού βασισμένο σε σκηνές από τα μυθιστορήματα Λεξικό των Χαζάρων, Τόπιο ζωγραφισμένο με τσάι και Η εσωτερική πλευρά του ανέμου. Μετάφραση Γκάγκα Ρόσιτις, Αθήνα 1998. Драматуршка компилација сцена из романа *Хазарски речник*, *Предео сликан чајем* и *Унушрашња сѓрана веѓира*.

²⁹ Μ. Πάβιτις, *Καλέλο από δέρμα ψαριού*. Μετάφραση από τα σέρβικα Ζώγια Μαυροειδή. Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999, 73.

³⁰ Μ. Πάβιτις, *Το γνάπινο σαλιγκάρι*. Δηγήματα από το Internet. Μετάφραση από τα σέρβικα Ζώγια Μαυροειδή. Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999, 134.

³¹ Μ. Πάβιτις, *Το λεξικό των Χαζάρων*. Ανδρόγυνη εκδοχή. Μετάφραση Λεωνίδας Χατζηπροδρομίδης. Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003, 386; у овој едиѓији превода објављени су још и Андрићева *На Дрини ѓуѓирија*, *Време власѓи* Д. Ђосића, *Шешир ѓрофесора Косѓе Вујића* М. Витезовића, *Хлеб и сѓрах* М. Савића, *Убисѓво с ѓредумишљајем* С. Селенића, *Судбина и коменѓари* Р. Петковића.

³² Од 1994. год. ова реномирана непрофитабилна организација, којом руководи Зозо А. Лидорики, заступа и промовише Павићева дела у Грчкој и на Кипру.

³³ *Наѓрада „Тесла” двома*, Νίκη, 14. 04. 1994.

лепота”, рекао је Павић примајући ову награду. Још је подсетио на сарадњу Мелине Меркури са познатим београдским позориштем „Атеље 212”; о свему томе писала су бројна грчка гласила.³⁴

* * *

У књижари „Естиа”, 14. априла у подне, писац је потписао своје књиге у грчком преводу, а увече је на Пандиоуниверзитету одржао предавање *Византијски мит и његов утицај на културу Европе*. — *Нови берлински зид*. Текст је у гласилима, различитим поводом, објављиван по деловима: *Ми Византинци, Православна култура...*

Нешто раније, крајем јануара исте године, појавио се текст насловљен са *Српски кандидат за Нобела*.³⁵ Повод је био грчки превод романа *Унуџрашња сџрана веџра*, у преводу Гаге Росић. Истим поводом писац је дао интервју новинарки Анастасији Ламбриа, објављен под насловом *Последњи византијски њисац*.³⁶

Према програму Павићеве посете Атине, предвиђена конференција за штампу одржана је 11. априла. Том приликом писац је нагласио важно место које Грчка има у његовим књигама. Присетио се раније посете (1973) Солуну, Халкидици и Светој Гори и указао да се тиме бави у првих сто страница свога романа *Предео сликан чајем*. Дело говори о два поретка монашког живота — они који живе у „општежитију” (*киновији*) и они други, повучени, који живе као самотњаци (*идиоритмици*). И док готово сви писци припадају „општежителницима”, наш писац за себе налази места међу појединцима, идиоритмицима.

О књижевним токовима и будућности романа, о томе да многи говоре како роман полако умире, Павић мисли другачије: „Покушао сам, наиме, да увидим да ли је крив роман или пак начин на који се чита. Романи, по мени, не треба да се читају једносмерно, него као *Предео сликан чајем*. Чита се као укрштеница, хоризонтално и вертикално, са два почетка и крајем у средини, као и *Унуџрашња сџрана веџра*.”³⁷

У роману *Унуџрашња сџрана веџра* преплићу се мистицизам Византије и богатство балканских митова и предања. Узор и подстицај писцу била је стихована љубавна историја грама-

³⁴ Србија не заборавља Мелину, *Αυριανή*, 14. 04. 1994; *Признање Мелини*, *Εθνος*, 14. 04. 1994; *Химна Мелини*, *Τα νέα*, 14. 04. 1994; *Καθημερινή*, 14. 04. 1994; *Μεσημβρινή*, 14. 04. 1994.

³⁵ *Μεσημβρινή*, 28. 01. 1994.

³⁶ Исто.

³⁷ *Το παρόν*, 17. 04. 1994.

тичара Мусеја од пре 1000 година — *О Хери и Леандру*.³⁸ Леандар је пливајући пресецао огромне таласе да би стигао до вољене Хере, све докле га њен брат, упаливши једну светиљку на пучини, није привукао дубље, а онда је угасио светло и оставио га да потоне. „Павић о томе прави две приче које се својим крајем срећу у средини књиге, чинећи тако целину романа”, примећује Е. Аранисис у свом осврту *Ловци времена*.³⁹

* * *

У оквиру програма дешавања „Солун културна престоница Европе 1997” две вечери су посвећене Павићевом књижевном стваралаштву. Наглашено је и то да је домишљати писац два пута био номиниован за Нобелову награду, 1992. и 1993, али је то било немогуће због ембарга према Србији у то време. У посебној књизи објављена су три пишчева интервјуа које је у периоду од 1. до 3. априла 1994. у Београду водио атински угледни новинар Атанасис Лалас.⁴⁰

Општа слика која је створена о Павићевом стваралаштву је да пише ексцентрично, теме су му оригиналне, хумор подсмешљив, а танана иронија води нас у сањарска трагања и на метафизичка путовања. Он размишља на начин којим ми сањамо. Хеленски елемент се значајно појављује и влада у његовим књигама, а под тим се подразумева митологија старих Грка, али и православље. Цео *Мали ноћни роман*, као и велики део романа *Предео сликан чајем* развијају радњу на Светој Гори и у њеној околини. Павић често подвлачи да се српска култура и традиција родила у окриљу византијске културе и њене ренесансе. Грчки језик га враћа у та давна времена тако да не оспорава речи нобеловца Сефериса „да је говор најтрајнија историјска творевина”,⁴¹ која потхрањује снове. — Упитан шта мисли о сновима у својој отаџбини *деведесетих* — да ли наставаљају да потхрањују машту, да помажу у ослобађању од страха од недавних ратова..., писац је одговорио сибилски: „Снови су вечни, немају краја, потхрањују уметничко стваралаштво у Србији ... То видите у мојем случају, почињем да продајем снове преко својих књига.”⁴²

Низ дешавања у Павићеву част одржано је и у Атини, крајем фебруара 2007. Писац је потписивао своје књиге у грч-

³⁸ Miron Flašar, *Die Legende von Hero und Leandros im Roman „Die innere Seite des Windes” (1991) von Milorad Pavić*. Philhellenische Studien, Bd. 4, 93—130.

³⁹ Ελευθεροτυπία, 13. 04. 1994; Ελευθερία, 24. 04. 1994.

⁴⁰ Λάλας Θανάσης: *Μίλοραντ Πάβιτς*. Θεσσαλονίκη, 1997.

⁴¹ Ρουβιάλης Βασίλης: *Τα όνειρα δεν έχουν τελείωμο*, Ελευθεροτυπία, 1. 06. 2005.

⁴² Исто.

ком преводу у књижари „Јанос”. У српској амбасади одржан је пријем, а главни догађај збио се у центру „Мегарон музике”, 26. фебруара. Колико је Павић у Грчкој познат и радо читан писац показује велики број посетилаца који су сат времена пре предавања „последњег Византијца” стрпљиво чекали испред модерног здања, где наступају најпознатије светске филхармоније, оперски певачи и балети. У оквиру предавања у атинском културном центру „Мегарон плус”, под насловом *Моје најдраже сџранице*,⁴³ Павић се срео са својом читалачком публиком. Уводну реч дао је новинар Илијас Маглини, а одломке из пишчевих *омиљених сџраница* читала је глумица Мања Пападимитриу.

У препуном културном центру Павић се публици обратио речима: „Био сам најпознатији писац најомраженије нације на Земљи, српске.” У осврту те вечери ставио је акценат на зид који културно раздваја Источну и Западу Европу. Опредељујући се за студиозно бављење богатом византијском традицијом, српски романописац средњовековну хронику преображава кроз оригинални магични реализам у просторе ониричког дешавања, поново уводећи у прозу елемент изненађења и чуда.⁴⁴ Његова дела су један чаробни свет у коме се „поезија, која је основни постулат заједничке свести, оваплоћује у прозу да би дала слику света пуног екстазе и снова”.⁴⁵ Уводећи у књижевност нелинеарно читање, сам писац тврди да тај постмодерни елемент није никаква новина већ да постоји од давнина и да је то у складу са интернет традицијом која у наше време већ ствара књиге нове генерације, што говори да *писац не треба да буде ѓамеџнији од својих књига*.⁴⁶

Приче са Инџернеџа

Павићеве приче са Интернета ушле су у књигу *Сџаклени ѓуж* (1998), да би се већ наредне године појавиле у грчком преводу.⁴⁷ Писац је своју белешку на српском знатно разудио у предговор за грчко издање (Πρόλογος του συγγραφέα για την

⁴³ Στο Megaron Plus ο Μίλοραντ Πάβιτς, *Οι αγαπημένες σελίδες*, Ελευθερία — Λάρισα, 24. 02. 2007.

⁴⁴ Βιστωνίτης Α.: *Ο Μπόρχες των Βαλκανίων στο Μέγαρο*, Το Βήμα, 27. 2. 2007.

⁴⁵ Βιστωνίτης Ανάστασης, *Ο συγγραφέας δεν πρέπει να είναι πιο έξυπνος από τα βιβλία του*, Το Βήμα, 25. 2. 2007.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Μίλοραντ Πάβιτς, *Το γυαλίνο σαλγκάρι*. Διηγήματα από το Интернет. Μετάφραση από τα σέρβικα Ζόγια Μαυροειδη. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999.

ελληνική έκδοση). Управо стога за нашег читаоца преводимо и готово у целини преносимо пишев текст.

„Овај предговор за грчко издање мојих прича *Стаклени љуж*, у издању Кастањотиса, писан је у необичним околностима. После рата у Југославији и непреспаваних ноћи у току вишемесечног бомбардовања НАТО-а, после промоције моје књиге *Шешир од рибељне коже*, у Атини, нашао сам се на Хидри као гост господ. Косте Анастопулоса у гостољубивој кући господ. Димитрија Влаходимитрија и његове супруге Елени, окружен пажњом мојих грчких пријатеља, г-ђе Зозо Лидорики, управнице Међународног културног центра, и господина Танасиса Риге. Ове редове пишем у насељу острва Камини, које се налази изнад језерцета. Камини је препун цркава, млинова и магарећих стаза изграђених за четири а не за две ноге. На Хидри нема аутомобила, биљке одају неки опојни мирис, скачу скакавци велики као врапци, а лимун за чај можеш да ухватиш са прозора. Гледам ово лепо острво под тешком сенком рата у Југославији, под застрашујућом сенком 21. века који је почео најпре бомбардовањем Београда 24. марта 1999.

Ето, дакле, где и како је написан овај предговор за грчке читаоце ове моје књиге.

Стаклени љуж има поднаслов *Приче са Интернета*, јер сам их написао за Интернет и неке од њих су се тамо и појавиле пре него у књизи.

Дамаскин — Прича за комјутер и шешир завршена је о православном Божићу 1998. Појавила се на Интернету марта месеца исте године, а у штампаној форми објављена је у часопису *Писмо*. Крајем 1998. ушла је у збирку прича *Стаклени љуж*, да би је исте године објавио један амерички часопис који се појавио на Интернету.

Електронска верзија приповетке *Стаклени љуж*, по којој књига и носи наслов, написана је у мају 1998, на Интернету се појавила јула месеца исте године а потом и у истоименој књизи.

Издање књиге *Стаклени љуж*, у едицији Кастањотиса, разликује се од оригиналног српског издања, јер је обухватило и до сада необјављени прозни текст *Бог бајке*. Овај текст је написан у току бомбардовања 1999. и говори о томе како сам ја то доживео као понављање англоамеричког бомбардовања Београда, на Васкрс 1944. Текст се објављује у грчком преводу пре објављивања оригинала што и није било могуће да се догоди због рата.

Приче са Интернета имају „нелинеарно приповедање”, што значи да су интерактивне. Грчки читалац се можда сећа да овој врсти књижевне узајамности припадају моји романи: *Хазарски речник*, роман-лексикон у 100.000 речи, *Предео сликан чајем*, роман у форми укрштенице, *Унутрашња страна ветра*, роман-клепсидра, и *Последња љубав у Цариграду*, приручник за гатање. Сви су они последњих година преведени на грчки језик. Њихова карактеристика је што писац дели своју улогу са читаоцем, дајући му могућност да допуни дело. У овим романима, као и у

књизи прича са Интернета *Сџаклени љуж*, читалац може да одабере свој пут читања, може да обликује своју мапу кретања кроз причу. Стога ови текстови имају више од једног почетка (један почетак се предлаже читатељкама а други читаоцима), због чега имају укрштања и своја унутрашња мимоилажења. И напоследку, читалац и сам бира крај приче према својем нахођењу. Уосталом, ко жели може да чита збирку *Сџаклени љуж* по до сада уобичајеном начину, као и сваку другу књигу.

Грчки читалац ће уочити како су имена неких јунака управо грчка. Схватиће такође да један од јунака у причи *Боџ бајке* јесте чувени грчки писац са почетка хришћанске епохе, Ареопагит. Његова дела неки воде и под именом „Псеудоареопагит”. Када се све узме у обзир, могло би се рећи да је Грчка друга отаџбина ових приповедака (као уосталом и многих других мојих књига). Са преводом књиге *Сџаклени љуж* на грчки језик, у едицији *Кастањотиса*, ове приче као да се враћају у своју отаџбину. И ја, на тај начин изражавам своју благодарност Грцима за њихову љубав испољену према страдалничком српском народу, према мојему народу.”

* * *

У електронском часопису *Поема* јавља се текст *Роман као држава* (Το μυθιστορία ως κράτος), који је на грчки превела Исмини Радуловић. Између осталог превела је и ове пишчеве речи: „Белетристичко дело је ритам који се с протоком времена превођењем све више и више удаљава од свог аутора. У то удаљавање спадају и нетачности превода, и недовољно разумевање изворног текста, као и додатна читаочева читавања у текст која чине велики виртуални део светске књижевности. Њену варијабилу. Међутим, само лоша дела не могу да издрже неуспеле преводе, не могу да поднесу и да преживе промену ритма, преношење из једног језика у други, из једног столећа у друго. На неки начин, роман ако преживи и ’рашчује се’, стално изневерава свог писца и језик на коме је створен.”

У истом часопису је и Исминин интервју на грчком са М. Павићем и Рашом Ливадом, тада уредником књижевног часописа *Писмо*.

* * *

Занимљиви су бројни наслови објављени у дневним атинским листовима поводом Павићевог последњег боравка у Грчкој. Читалац се уводи у текст атрактивним реченицама попут: *Екσειρημένηι са случајним*,⁴⁸ *e-book ће сџасиџи шуме*,⁴⁹ *Хероји*

⁴⁸ Εθνός, 26. 02. 2007.

⁴⁹ Ελεύθερος τύπος, 26. 02. 2007.

су само они који *зледају најред*,⁵⁰ *Одбијање раџа*, *џрисиџанак на живоџ*.⁵¹

У годинама на почетку деведесетих прошлога столећа, када су се пишчеве књиге „посрећиле на свим континентима”, његова отаџбина се налазила у ужасном ратном стању. У тим условима тешко је било писати и радовати се. Међутим, много више разлога за радост могао је имати грчки читалац, „јер грчки преводи мојих књига — поносно вели писац — за мене значе више од других превода тих истих књига. То је једно враћање ових дела на материнско предање”, будући да у Грчкој сматрају да сам писац који „сједињује мистику Византије са енергијом Балкана, његових предања и митова”.

Књижевно вече у Аџини

Као што је у прегледу писања грчке штампе наведено, у Аџини је 12. 04. 1994. године одржано књижевно вече Милорада Павића на којем су учествовали грчки писци Такис Теодоропулос и Павлос Матесис, као и књижевни критичар Јасмина Михајловић и преводилац пишчевих дела на грчки језик Гага Росић. Повод је био грчки превод романа *Унуџрашња сџрана веџра* објављен исте године у издавачкој кући „Еџиа”. Промоцију су организовали Завод за заштиту културне баштине у Аџини и грчки издавач. На свечаности се Павић осврнуо на тему *Почетак и крај романа*, док је грчки књижевник Такис Теодоропулос⁵² дао уводно излагање *Одбрана романа* које овде доносимо у изводу.

„Надам се да ће овај сусрет са Милорадом Павићем бити почетак једног духовног дијалога између два до високе мере блиска духовна братства... Дошло је време да Грчка усмери поглед ка свом континенталном делу Балкана, као што је и за овај континентални део тренутак да се отвори према својим медитеранским обалама. Књижевно стваралаштво попут дела Милорада Павића је за нас доказ да овим можемо бити само на великом добитку... Утисак који је на мене оставио Хазарски речник, овај мистични роман, потврђен је након читања романа *Предео сликан чајем* и *Унуџрашња сџрана веџра*.

Први, најважнији закључак који се намеће након читања ове три књиге јесте да оне, свака на свој начин, и узимајући у

⁵⁰ Проџст, 24/25. 02. 2007.

⁵¹ Елеуџеротупџа, 28. 02. 2007.

⁵² Писац је рођен у Аџини 1954. У Паризу је студирао филологију, антропологију и позориште. Објавио је више романа од којих је три на српски језик превела Гага Росић (*Ноћ у Аркаџији*, *Неразумљиви џредео*, *Нарџисов џад*).

обзир њихове посебности, личе једна на другу по томе што дају одговор на питање: постоји ли данас роман? ... Милорад Павић нас обавезује да гласамо у корист романа.

Роман постоји. Можда је његова форма до те мере измењена да готово није више препознатљива, али је реч о истом чину. И данас постоји могућност приповедања једне приче од усамљености ка усамљености. Не заборавимо да је роман не само једини „производ” сачињен у усамљености, него и да се 'конзумира' у условима потпуне усамљености.

...Мисао, силогизам смрти кроз време приче, једно већ распадно време које проналази свој наставак дотичући временске токове, усмено предање, време које поново задобија своју веру у чуду способности видљивих ствари да се преображавају. Ето у чему је жива твар дела Милорада Павића и шта је то што утиче на нас Грке да се осећамо тако блиским његовим на први поглед противуречним причама...

Предање, сва предања нису садржај ни повод носталгији. Она су повод сеобама погледа и духа у један простор који црпи изворе перспективе и могућности покрета, односно живота, у историјским резервама, у огромним неким наслагама које попут огромних монолита представљају отисак сваком значењу, свакој мисли и покрету. Сматрам да дело Милорада Павића, својом великодушном величанственошћу, одводи овај покрет до његовог крајњег исходишта.”

* * *

Трећи наставак Лаласовог интервјуа,⁵³ под заједничким насловом *Пишем романе*, обухвата четири тематске целине: *Обраћам се слушаоцима*, *Бележница лейоше*, *Хероина се заљубљује у читаоца* и *Не верујем војницима*.

Бележница лейоше написан је који се односи на малу, зелену свешчицу коју је писац из џепа показао, уз осмех, додајући: „Ово је мој нови роман... Тако почиње један роман. Овде бележим што сматрам да је вредно труда... Не пишем... Само скицирам. Чувам све што верујем да је корисно... Ова зелена свешчица јесте ембрион једнога будућег романа... Да бисте схватили како пишем један роман, треба да узимајући ову зелену свешчицу осетите дух новог романа! А тај дух романа јесте оно, у ранијем разговору сликовито приказано узајамно посеђивање душе и разума, по систему рада лифта, горе-доле?”

Хероина се заљубљује у читаоца у једном роману, са осмехом примећује писац, додајући: „А шта ће читалац?... Одговориће на љубав.”

⁵³ Τα νέα, 14. 04. 1994.

У 2007. години објављено је *Друžo шело*, љубавни роман у две приче,⁵⁴ које су директно инспирисане Грчком.⁵⁵ Превод је са енглеског урадила Софија Авгериану, а објавила „Естиа”, уз напомену да је роман посвећен Јасмини Михајловић (Στη Γι-ασμίνα Μιχαήλοβιτς). У међувремену је објављена *Анθιολογιја раних Павићевих приповедака*.⁵⁶

Сам писац наглашава и то да су му *Хазарски речник* и *Друžo шело* два најдража романа које је написао, први у XX а други у XXI веку. Први истражује, од 1952. године, мушку, женску и андрогину истину живота; други роман трага за истином после смрти, јер нам је Христ обећао то *друžo шело* на оном свету. Отуда грчка критика овај роман види као *шајну вечности*⁵⁷ и као *еџистенцијалну комедију*.⁵⁸ Могло би се рећи, сматра писац, да је *Друžo шело* на неки начин друго тело *Хазарског речника*. Обе књиге смешта у исти жанр, у црквени роман. Приповедање нас води кроз време од XVIII до XX века.

У својим освртима и оценама грчки критичари нису сурдржани. Готово свако дело српског романописца они поздрављају као нови подвиг српског романа. Реакције су често пуне усхићења Павићевом поетиком и „традицијом књиге — приче у причи”, умножавањем парадокса и метафоре. Излазећи из оквира романескног жанра писац се препушта машти, авантури логике сна и „ониричког стила”. — За разлику од критичара западноевропских који Павићево дело стављају у контекст своје културне сфере, грчки аутори више поштују пишчево опредељење за византијску цивилизацију наслеђену од античке Хеладе. Отуда додатно опредељење грчке књижевне и културне јавности да Павићево стваралаштво са изузетним интересовањем и у континуитету прати готово две деценије.

⁵⁴ Μ. Παβιτς, *Δεύτερο σώμα*. Μετάφραση από τα αγγλικά Σοφία Αυγερ-ινού. Βιβλιοπωλειον „Εστίας”, Αθήνα 2007.

⁵⁵ Ρουμπόβλα Δημήτρα, *Πειραματισμοί με το τυχαίο...* Εθνος, 26. 02. 2007.

⁵⁶ *Прича о љрави* у преводу Зоје Мавриди, која је уврштена у антологију, објављена је најпре у часопису *То βήμα*, 27. 02. 2007, Α 21.

⁵⁷ Μ. Πιμπλής, *То мυσικό της Αωνιότητας*, Τα νέα, 19. 01. 2008.

⁵⁸ Β. Χατζηβασιλείου, *Υπαρξιακά Κωμωδία*, Ελευθεροθπία, 19. 02. 2008.

МИЛОРАД ПАВИЋ У ЈАПАНУ

Српска књижевност први пут је представљена у Јапану објављивањем српских народних прича. Најпре је 1906. године Иваја Сазанами, истраживач народне књижевности и зачетник жанра дечје књижевности у Јапану, у склопу едиције „Бајке света” („*Sekai otogibanashi*”) као 81. од укупно 100 томова ове серије приредио збирку јужнословенских бајки.¹ Потом је 1920. објављена књига *Српске бајке (Serubiya otogibanashi)*,² а 1929. збирка *Српски миџови и леџенде (Serubiya no shinwa densetsu)*.³ Уредник *Српских бајки*, Реиџо Иде написао је у предговору да су српске народне приче већ доста превођене на јапански, те да му је због тога било тешко да пронађе нове, непреведене. Он је, такође, констатовао да су српске народне приповетке већ прилично познате у свету. Прво у свету, онда у Јапану. И дела Милорада Павића на исти начин су стигла код нас.

Јапан је први пут дошао у додир са светом Милорада Павића преко енглеског језика, што на неки начин и указује на ауторову светску славу. Не само да су два превода Павића на јапански урађена са енглеског, него је и први извештај о његовом стваралаштву у Јапану настао из пера Мотојукија Шибате (Motoyuki Shibata), једног од најпознатијих професора и преводилаца енглеске књижевности. Шибата, који је у необичној, критичкој рубрици „Информације о новим књигама у Америци и Паризу” у часопису *Marie Claire Japon* публици представљао стране књиге које нису преведене на јапански језик, обја-

¹ *Sekai otogibanashi: Minami Surabu no bi (Бајке светја: јужнословенске бајке)*, приредио Sazanami Iwaya, Tokyo, Nakubunkan, 1906.

² *Serubiya otogibanashi (Српске бајке)*, приредио Reicho Ide, Tokyo, Tokyo Asakusa shuppansha, 1920.

³ *Serubiya shinwa densetsu (Српски миџови и леџенде)*, приредио Takeo Matsumura, Tokyo, Kindaisha, 1929.

вио је први приказ дела Милорада Павића 1991, две године пре првог јапанског превода, и то под дугим насловом: „Павићев роман који је тешко сажети: преплитање супротности као што су мушкарац—жена или отац—син, у које је уткана и судбина модерне Југославије”.⁴

Овај приказ није био посвећен роману *Хазарски речник*, првој и светски познатој Павићевој књизи, већ о његовом другом делу *Предео сликан чајем*. Хронолошки, Шибатин приказ се појавио након објављивања енглеског превода те књиге 1991. Шибата је, међутим, добро разумео значај и вредност првог Павићевог дела, па је свој приказ почео описом *Хазарског речника*:

Најинтересантнији роман који сам прочитао у последњих годину-две је књига Милорада Павића, професора Универзитета у Београду, *Хазарски речник* (енглески превод 1988). У оригиналу написана на српскохрватском језику, ова књига у фасцинантној форми троделног речника говори о историји народа који је ишчезао пре више стотина година при том се ослањајући на полемику научника о значењу сна некадашњег владара тог народа. Реч је о низу чудесних и фантастичних прича у којима аутор вешто користи атрактивне мотиве као што су сан, огледало, алтер его или ђаво. Поврх тога овај роман има две верзије, мушку и женску, које се садржински разликују само по једном пасусу, што је изненађујуће. Има се утисак да је аутор заиста написао књигу о каквој је Борхес само сањао.

Друго Павићево дело, *Предео сликан чајем*, чији се енглески превод тек појавио, јесте кад је у питању изненађење, можда за нијансу скромније од претходне књиге. Но ова оцена важи само у поређењу са другим делима истог аутора — сама књига је високог стваралачког нивоа, односно, спортски речено, мада није *хомран* у којем је лопта избачена из (бејзбол) стадиона, јесте *хомран* у којем је лопта досегла врх трибине...

...Надам се да ће се ускоро појавити преводи ових књига на јапански.⁵

У складу са Шибатиним надама, први превод Павића у Јапану појавио се убрзо, 1993. године, а објавила га је издавачка кућа из Токија Согенша (Tokyo Sogensha). То је био, укупно, двадесет пети превод те књиге у свету. Јукио Кудо (Yukio

⁴ Motoyuki Shibata, „Youyaku shidurai Pabicchi no shosetsu: otoko-onna, chichi-musuko to itta nikoutairitsu wo samazamana katachi de orikomitsutsu, saraniha kindai uuugo no meiu mokaramenagara kataru shosetsu” („Павићев роман који је тешко сажети: књига саздана преплитањем супротности као што су мушкарац—жена и отац—син, у коју је уткана и судбина модерне Југославије”), Tokyo, *Marie Claire Japon*, април 1991, 407.

⁵ Motoyuki Shibata, исто.

Kudo), који се специјализовао за словенску књижевности и који је нарочито познат по преводу *Сабраних дела Бруна Шульца*, превео је *Хазарски речник* са енглеског и француског, користећи се при том, по његовим речима, „хрватском” и немачком верзијом. То да превод није био урађен са оригинала, с обзиром на мали број стручњака за српскохрватски језик у Јапану, није било чудна појава. Неколико других најбољих романа српске књижевности такође нису били преведени са српског: *На Дрини ћурија* Иве Андрића, на пример, преведена је са немачког (*Dorina no hashi*, превео Kewi Matsutani, Токуо, Kobunsha, 1972), дела Миодрaга Булатовића *Црвени џејшао лејши њрема небу* са енглеског (*Akai ondori*, превео Kenkichi Kamijima, Токуо, Nakusuissha, 1966), а *Херој на маџарцу* са немачког (*Roba ni notta eiushi*, превео Kazuo Ookubo, Токуо, Kobunsha, 1966). Преводилац Кудо, заљубљен у *Хазарски речник*, хтео је да своје одушевљење Павићевом књигом што пре подели са јапанским читаоцима па се одлучио да је сам преведе. У поговору он је написао: „Не могу да вам опишем како је чаробна ова књига. Сигуран сам да ће читаоци то осетити исто као и ја. То вам обећавам”.⁶

Као што је Кудо и обећао, критичари и читаоци у Јапану су били очарани *Хазарским речником*. Чим се роман појавио у књижарама широм Јапана, прикази о њему почели су да излазе један за другим. Међу ауторима је био и Мицујоши Нумано (Mitsuyoshi Numano), вероватно најпознатији јапански књижевни критичар и професор. Он је у часопису *Шукан џендаи* (*Shukan gendai*) написао:

„Књига *Хазарски речник*, наслова који наводи на помисао да није реч о роману, написана од стране српског писца Милорада Павића за чије се име не зна у Јапану — ово ће вас можда натерати на помисао да се уздржите од читања, али, заправо, реч је о сјајној књизи. Поштено говорећи, ја у последњих десет година нисам прочитао тако чудесан роман. И заиста, књига оваквог квалитета појави се једном у десет година. Интересантно је да се такво дело појавило са „периферије” Европе. Разлог зашто је преведено на језике западних земаља и тамо прихваћено са великим ентузијазмом је управо то што је на посусталу и онемоћалу књижевност Западне Европе имало ефекат попут инјекције адреналина...

Пошто је књига написана у форми „речника” и нема конзистентан заплет, читаоци ће се вероватно осећати као да су за-

⁶ Yukio Kudo, „Atogaki: Kaisetsu ni kaete” („Поговор: уместо објашњења”), Milorad Pavić, *Haazaru jiten* (*Хазарски речник*), превео с енглеског Yukio Kudo, Токуо, Токуо Sogensha, 1993, 368.

лутали у лавиринту пријатног али и страшног сна у којем сцене брзо смењују једна другу, а то је, по свој прилици, управо и била намера аутора. Но, није потребна даља расправа, довољно је просто дивити се свакој од поетских фантазија расутих по читавом „речнику”. Ако узмемо да читава књига представља један сан, онда је то сан из кога не желим да се пробудим.⁷

Међу бројним другим приказима у новинама и часописима можемо поменути онај ауторке Ацуко Суга (Atsuko Suga), чувене списатељице и преводиоца италијанске књижевности, која у листу *Маинићи шимбун* (*Mainichi Shinbun*) пише:

Постоји књига која у мени, када је читам, изазива једну врсту хемијске реакције, те проузрокује fina померања и девијације у мом начину размишљања и гледања на ствари које трају сатима и данима, или можда много дуже. *Хазарски речник* у себи садржи неки такав отров који љубитељима романа омогућава да се опију колико год желе...

Ова књига написана у небичној форми „речника” може се читати као фантастична прича али и као и теорија романа претресена из различитих углова а, као што је и сам аутор написао, интересантна је и ако се чита тако што је сами компоњујете као укрштене речи или Рубикову коцку.⁸

Када се погледају прикази *Хазарског речника* у Јапану, могу се уочити два главна разлога зашто је та књига очарала јапанске читаоце. Они су с једне стране обратили пажњу на необичну форму и, с друге, указали на тему ишчезлог народа.

Као што се види у горе наведеним приказима, форма „речника” омогућава читаоцима да уживају јер им даје прилику да сами саставе причу по свом нахођењу, без одређеног почетка и краја, повезујући одреднице као неку врсту хипертекста. Поред овога, форма има још један, важнији смисао. Она је, наиме, омогућила интегрисање ове књиге у светску књижевност путем превода.

Према речима преводиоца Кудоа, постојала су два избора у вези са формом ове књиге на јапанском језику. Један је био писање водоравно, са лева на десно, са одредницама поређаним по угледу на „хрватску верзију”, а други је писање вертикално, одозго на доле, са одредницама поређаним по реду ја-

⁷ Mitsuyoshi Numano, „Horobosaretaminzoku no rekishi wo daizai ni yutakana kisou to guui de gendai wo utsu” („Данашњица устрељена богатом фантазијом и алегоријом која за тему има историју ишчезлог народа”), Токуо, *Shukan gendai*, 12. јун 1993, 114.

⁸ Atsuko Suga, „Hazaaru jiten” („Хазарски речник”), *Mainichi Shinbun*, 17. мај 1993.

панске азбуке. Уопштено говорећи, традиционална форма писања текста у јапанском језику је вертикална, одозго на доле, али је Кудо извесно време разматрао идеју да превод пише водоравно, зато што је то форма која се у Јапану користи у стручним текстовима, а нарочито у есејима или речницима и енциклопедијама о западњачкој култури. Узимајући, по својој прилици, ауторову жељу у обзир, Кудо се коначно одлучио за вертикалну форму, односно форму у којој слова подсећају, по речима аутора Павића, „на кишу која пада”.⁹

Сваки превод *Хазарског речника* има своју оригиналну форму, која се разликује од других по начину писања и редоследу одредница. То је једна од чари ове књиге. Као што професор универзитета Колумбија Давид Дамрош (David Damrosch) каже у својој књизи *What is World Literature* (Princeton University Press, 2003), *Хазарски речник* је постао део светске књижевности зато што је у њу интегрисан путем превода.

За разлику од форме, која је опчинила цео свет, тема ишчезлог народа, Хазара, нарочито је привукла пажњу јапанских читалаца који воле историјске романе. У лавиринту фикције и чињеница, они су настојали да се приближе истини. Захваљујући тој оријентацији у Јапану је после *Хазарског речника* објављен превод књиге *Хазари* (1996),¹⁰ руског археолога С. А. Плетњеве. Преводилац ове књиге на јапански, Шун Широта, након што је прочитао Павићев роман изразио је мишљење да је Јапану потребна поуздана, општа књига о Хазарима. Издавачка кућа Шинџоша (Shinchosha) прихватила је мишљење овог ревносног преводиоца и штампала књигу руског археолога. Тако је *Хазарски речник* у Јапану допринео развоју не само теорије романа већ и студија о историји Хазара.

Грозница за делима Милорада Павића није престајала. Годину дана након појављивања *Хазарског речника*, поменути професор Нумано објавио је своју преписку са Павићем у часопису *Бунџеи* и тако представио аутора *Хазарског речника* јапанским читаоцима. Нумано се дописивао са још 19 писаца у свету и касније то искористио за књигу под насловом *Писмо за Уџојију — двадесет џласова светске књижевности* (*Yutoria eho tegami*, Токуо, Kawade shobo shinsha, 1997). Нумано је приредио још једну књигу: *Збирка стварањних њрича из Источног Евроје* (*Touou kaidan shu*) у јануару 1995. Та књига од српске

⁹ Kayoko Yamasaki, „Kishu, Pabicchi — serubiya no kisou to jojou” („Киш, Павић — Српска фантазија и лирика”), *Sekai no bungaku*, Shukan Asahi hyakka 77, јул. 2001, 203.

¹⁰ S. A. Pletneva, *Hazaaru — Nazo no teikoku* (*Хазар — тајанствена империја*), превео Shun Shiota, Tokyo, Shinchosha, 1996.

књижевности садржи одломке *Хазарског речника* као и приповетку *Жена од слонове кости* Иве Андрића и *Огледало нејознајтог* Данила Киша. Још важније, у њој се налазе и одломци *Рукописа нађеног у Сарагоси*¹¹ Јана Потоцког који је послужио као једна од основних мотива за *Унутрашњу страну вејра*, трећи роман Милорада Павића. Пошто је Нумано већ тада знао да ће јапански превод тог романа бити ускоро објављен, можемо претпоставити да је тиме хтео да јапанске читаоце припреми и позове да га прочитају.

У оваквој атмосфери ишчекивања новог романа Милорада Павића, у фебруару 1995, односно само две године након првог превода његових књига, појавио се и превод *Унутрашње стране вејра* од истог издавача. Ђунко Аоки (Junko Aoki), преводилац енглеског језика, као ученица Кудоа, узела је на себе задатак да преведе ову Павићеву књигу. Оно што је на њу у највећој мери скренуло пажњу јапанских читалаца је изузетно необична форма, јер је књига потпуно иста на обе стране, односно има потпуно идентичне корице. Јапански писац, Тацуаки Ишигуро (Tatsuaki Ishiguro) пише о збуњености коју је осетио кад је чуо за то:

„Молим вас да напишете критику романа који се може читати са обе стране.”

„Са обе стране? Шта то значи?”

„Другим речима, та се књига може читати и ако је окренете наопачке.”

„Молим!?!?”

Такав захтев сам примио и сад пишем приказ ове књиге, али ни сад након што сам је прочитао не знам како да је представим публици. Кад књигу отворите на уобичајен начин, ту почиње прича. Када је окренете и погледате полеђину — она је иста као и предња корица, а и одатле почиње друга прича. Кратко речено, две приче почињу са предње, односно задње стране књиге (при том се не зна која је предња а која задња, јер су потпуно идентичне) и срећу се у средини где се налази плави папир који их дели.¹²

Разлог што су Ишигуроа замолили да напише приказ Павићеве књиге, је тај што је он, слично Павићу, написао књигу која

¹¹ Jan Potocki, „Saragosa shukou — dai 53 nichī” („Педесет трећи дан Рукописа нађеног у Сарагоси”), превео Yukio Kudo, *Toujou kaidan shu* (*Збирка стварањих прича из Источне Европе*), приредио Mitsuyoshi Numano, Tokyo Kawade shobo shinsha, 1995, 11–26.

¹² Tatsuaki Ishiguro, „Nihonsha to gaisha no chigai — Kaze no uragawa” („Разлика између јапанских и страних кола — Унутрашња страна вејра”), *Tocho shinbun*, 20. мај 1995, 4.

има две насловне стране.¹³ У тој књизи са једне стране аутор почиње пишући вертикално, а са друге стране водоравно. Ишигуро наставља приказ Павићеве књиге на следећи начин:

Кад би јапански писац објавио овакав роман у данашњем Јапану, ја као писац који воли да пише водоравно, могу да замислим каква би била реакција. Неко би сигурно критиковао како „нема потребе” за тако нечим. У Јапану, чим се нешто напише водоравно постави се проблем „потребе”, односно има много људи који не могу да разумеју жељу за игром. Ми не пишемо романе просто из „потребе” — то је нешто што озбиљни људи не разумеју.¹⁴

У овој критици Ишигуро се жали на конзервативизам јапанских интелектуалаца, а не помиње садржај Павићовог романа. То може да се протумачи тиме да је форма романа или сувише упадљива, или да Ишигуро није у довољној мери схватио садржај романа или да му, пак, он није био интересантан. *Унуштрашња страна ветра* састоји се од приче о зидару Леандру који ради у 17. веку у Србији и приче о студенткињи хемије Хери која живи у 20. веку у Београду и Прагу, заснованим на грчком миту о Хери и Леандру. За јапанске читаоце који немају пуно знања о том грчком миту као ни о историји Срба, можда је донекле тешко да од срца уживају у том роману. Ово можемо видети по још једном примеру, приказу у листу *Маунићи шимбун* у којем Такеши Сетогава (Takeshi Setogawa), књижевни критичар, каже:

Могуће је да је до овог неразумевања дошло у прелазу са српског, преко енглеског, на јапански. Или је можда реч о двосмислености језичког израза. Можда, и сам аутор пише без довољно разумевања. Не, радије, и вероватније од свега је да је проблем у недостатку разумевања на страни читаоца.

¹³ Та књига нема наслова и започиње реченицом „Другог маја 3. године ере Хеисеи др Нобухико Мјођи који је нагло умро од синдрома стечене имунолошке дефицијенције...” (Ова реченица је из практичних разлога од стране издавача усвојена као наслов и исписана на корици књиге). Ишигуро је захваљујући овом роману номинован за „Награду Акутагава” која је најпознатија књижевна награда у Јапану. Кензабуро Ое, добитник Нобелове награде за књижевност, оценио је тај роман као инвентивно дело које је променило јапанску књижевност. Ishiguro Tatsuaki, *Heisei 3 nen 5 gatsu 2 ka, koutensei men'eki fuzen shokogun nite kyusei saretu Myoji Nobuhiko hakase, narabini (Друго маја 3. године ере Хеисеи др. Нобухико Мјођи који је нагло умро од синдрома стечене имунолошке дефицијенције...)*, Токуо, Fukutake shoten, 1994.

¹⁴ Tatsuaki Ishiguro, „Nihonsha to gaisha no chigai — *Kaze no uragawa*” („Разлика између јапанских и страних кола — *Унуштрашња страна ветра*”), *Tosho shinbun*, 20. мај 1995, 4.

Постоји само једна ствар коју сам добро схватио. То је чињеница да је овај роман преокренуо чин читања путем ових књижевних изума.¹⁵

Као и Ишигуро, Сетобава је схватио важност форме у Павићевој роману, али не и његов садржај. Поред тога може се рећи да је Сетобава овим речима на скроман начин исказао незадовољство преводом, са обзиром да се у јапанским критикама иначе ретко помињу недостаци превода. Књижевне критике у листу *Маинићи шимбун* најутицајније су у Јапану и чини се је да је Сетобавин приказ био од преломног значаја, јер после *Унутрашње стране ветра*, нико није покушао да преведе неко Павићево дело индиректно са језика који није српски. Превођење Павићевих дела и иначе је довољно тежак задатак чак и када се то чини директно са српског, јер аутор користи много архаичних, необичних и оригиналних израза. Може се рећи да Сетобавин коментар одражава и тренутно стање у јапанском преводилаштву, односно тренд да се стриктно поштује језички израз оригинала.

У време када је у Јапану отпочело превођење књижевности са страних језика, у ери Меиђи (друга половина 19. века), Јапанци нису имали пуно знања о западним културама. Услед тога, у рецепцији стране културе и у превођењу је постојала тенденција да се страни текстови „јапанизирају”, односно тумаче, а не прецизно преводe. Након Другог светског рата, међутим, превладао је принцип активног представљања западних култура уз уважавање њихових особености, што подразумева и стриктно поштовање оригиналног текста. Треба и рећи да је у последњих неколико деценија све већи број стручњака за српски језик, те да постепено расте и број превода са српског оригинала. Тако су, на пример, Казуо Танака и Шигео Курихара (Shigeo Kurihara) превели више Андрићевих дела а Кајоко Јамасаки (Kayoko Yamasaki) књигу *Рани јади* Данила Киша (Токуо Согенша, 1995). Успешни напори ових стручњака оставили су јак утисак на јапанске читаоце и критичаре, па стога није необично да су они очекивали превод Павићевог дела са оригинала.¹⁶

Од објављивања *Унутрашње стране ветра* 1995, у Јапану није било превода Павића. Ипак, јапански читаоци њега нису

¹⁵ Takeshi Setogawa, „*Kaze no uragawa*” („*Унутрашња страна ветра*”), *Mainichi shinbun*, 20. март 1995, 11.

¹⁶ Нумано је, такође, у свом приказу *Унутрашње стране ветра* изразио жељу да прочита нова Павићева дела преведена на јапански директно са српског оригинала. Mitsuyoshi Numano, „*Kaze no uragawa*” („*Унутрашња страна ветра*”), Токуо, *Subaru*, мај 1995, 325.

заборавили. Кајоко Јамасаки написала је 2001. чланак који нам је дао кратку али тачну интерпретацију стваралаштва Данила Киша и Милорада Павића са многим врло занимљивим епизодама.¹⁷ И данас на Интернету можемо видети много људи како са нестрпљењем очекују нове преводе Павићевих дела. На задовољство јапанских читалаца, издавачка кућа Шораиша најавила је на службеном сајту¹⁸ да ће *Последња љубав у Цариграду*, четврти роман Милорада Павића, бити преведен 2009. на јапански језик са српског, као једна од књига у едицији „Имагинација у Источној Европи” („Тоиоу но соузоуругоку”).¹⁹ Преводилац ће бити Кеико Митани, једна од истакнутих професора српског језика у Јапану, која осим познавања језика поседује и знање о делима Павића, чије је приповетке већ превела и објавила на свом Интернет сајту. Отуд ћемо ускоро поново бити у прилици да уживамо у свету Милорада Павића, што ишчекујемо с радошћу.

¹⁷ Kayoko Yamasaki, „Kishu, Pabicchi — serubiya no kisou to jojou” („Киш, Павић — Српска фантазија и лирика”), *Sekai no bungaku*, Shukan Asahi hyakka 77, јул. 2001, 203.

¹⁸ <http://shoraisha.com/modules/tinyd2/index.php?id=1>

¹⁹ Ова серија већ има 2 тома. Danilo Kiš, *Sunadokei (Пешчаник)*, превела Ајако Оку, Куото, Shoraisha, 2007; Bohumil Hrabal, *Amarinimo sawagashii kodo-ki (Пребучна самоћа)*, превео Tatsuo Ishikawa, Куото, Shoraisha, 2007.

РАДОСАВ ПУШИЋ

ЈЕЗИК КАО СМИСАО И БЕСМИСАО ПУТА: ДЕЛО МИЛОРАДА ПАВИЋА У НР КИНИ

Данило Киш је у *Часу анатомије* (1981) написао речи са којима вреди започети овај мали приказ: „Све што се писцу догађа, зло и добро, део је његове књижевне судбине (а он друге и нема). Све на свету постоји да би се написала једна књига.”¹

Није велика новост ако кажемо да су основни принципи старокинеске филозофије уграђени у темељна одређења онога што Кинези називају *уметношћу креације* и *уметношћу имитације*. Без обзира да ли говорили о сликарству, музици, архитектури, књижевности итд., уметничка дела у Кини су цењена онолико колико су била у стању да у свет изнесу креативни принцип васионе. На основу тога, креативно уметничко дело, па тако и књижевно дело као део те приче, није ту да окрепи душу, да забави, да пружи утеху (то је улога уметности имитације), већ да *баци светло* на искон бића, да покаже и изрази оно битно за човека и свет. Упутити критику неке да је „плагирао”, „имитирао”, „преписао”, у најмању руку је значило оптужити га да се лажно представио као уметник (писац), да је „ухваћен на делу” у својој „криминалној” работи, да је изневерио основне постулате креативног чина и основне принципе свог уметничког бића. То је, бар када је о Кини реч, била највећа могућа увреда за уметника.

Књига Милорада Павића *Хазарски речник* се први пут појавила у преводу на кинески језик 1994. године, у другом броју часописа *Waiguo wenyi* (*Часопис за стране књижевности и умет-*

¹ Данило Киш, *Час анатомије*, Београд 1981, 11.

ности). Осим малог броја успутних коментара људи из „струке”, није изазвала већу пажњу кинеске читалачке публике. Тако је било све до 1996. године, до појаве књиге *Речник Мађиаоа*, познатог кинеског писца Хан Шаогунга.² А онда су се, готово филмском брзином, смењивали догађаји, који су по дубини и снази утицаја далеко превазишли полемику која је убрзо уследила. Да парафразирамо познатог књижевног критичара Чен Сихеа, те 1996. године није толико пажње привукла ни смрт познатог драмског писца Цао Јуа, ни годишње заседање Скупштине књижевника НР Кине, колико појава романа Хан Шаогунга *Речник Мађиаоа* и полемика коју је он изазвао.³

Све је започело када је Чанг Живу,⁴ ванредни професор Пекиншког Универзитета, крајем 1996. године у тексту *Сиромаштво духа*, написао да књига Хан Шаогунга и по форми и по садржини веома подсећа на Павићеву књигу *Хазарски речник*, и да ју је „у потпуности” имитирала. Десетак дана касније, у једном другом листу освануо је текст где се за *Речник Мађиаоа* каже да је жалостан пример крађе туђих идеја. После неколико дана још један критичар је у оштром тону написао да је хваљени роман Хан Шаогунга ништа друго до текст преписан из друге књиге. Било је и оних новинара који су ценили да је све то организовао сам Хан Шаогунг, да би рекламирао нови роман.

Није далеко од истине тврдња Чен Сихеа, који каже да је сумња у оригиналност кинеске књижевности присутна веома дуго у кинеском културном животу. Она се може пратити од тренутка званичног окончања Културне револуције до данашњих дана, али свој пуни израз добија тек после 1985. године.

Да би ојачао своју тезу о плагијату Хан Шаогунга, Чанг Живу јануара 1997. године у новинама *Wenyi bao* објављује текст насловљен са *Ја чврсто верујем — Речник Мађиаоа је имитирао*

² Књига се први пут појавила у часопису *Xiaoshuo jie* (*Свет романа*), 1996. године, да би у августу исте године издавачка кућа *Zuoja chuban she* објавила роман. Крајем 1997. године већ је штампано њено друго издање. Познати писци и књижевни критичари из целе Кине (Тајван, Хонг-Конг, Макао) 2000. године су правили избор 100 најзначајнијих књижевних остварења у Кини. Књига *Речник Мађиаоа* је ушла у тај избор. Видети у: Liao Shuwu, *Han Shaogong yawiu ziliao* (*Материјали за истраживање дела писца Хан Шаогунга*), Tiawin Renmin chuban she, 2008, 1—759; He Yanhong и Yang Xia, *Jianchi yu dikang Han Shaogong* (*За и против: Хан Шаогунг*), Shanghai Renmin chuban she, 2005, 208, 209.

³ Chen Sihe, *Dangdai zuojia pinglun*, No 2, 1997.

⁴ Нека врста сукоба између Чанг Живуа и Хан Шаогунга зачела се још из периода првих текстова о правцу „тражења корена” (осамдесетих година прошлог века). Тада је Чанг оптуживао Хана за носталгично окретање кинеској старини, што, по његовом мишљењу, не само да не доприноси модернизацији кинеског друштва, већ јој се и супротставља.

Хазарски речник. Он недвосмислено пориче тврдњу „неких” критичара да је *Речник Мађиаоа* „јединствен роман” и да као такав представља „нову форму кинеског романа”. У жељи да покаже да је реч о имитативном делу, он наводи следеће аргументе:

1) Форма романа.

И *Хазарски речник* и *Речник Мађиаоа* користе форму речника.

2) Начин изражавања.

Хазарски речник је из саме структуре речника описивао и изводио ликове; речи су те које су изнедриле ликове, кроз њих се обелодањује готово све везано за Хазаре. Иако је у *Речнику Мађиаоа* више речи у структурној форми речника него у *Хазарском речнику* (има 150 речи), сличан је начин њиховог „отелотворења”, јер су се и оне преко ликова и прича довеле до романа; свака реч у себи носи неки лик. Све то указује да *Речник Мађиаоа* по основној структури веома подећа на *Хазарски речник*.

3) Амбијент целине.

Из разговора Хан Шаогунга и Ли Шаођуна, који је објављен у седмом броју часописа *Xiaoshuo xuankan* из 1996. године, јасно се каже да је најјачи утисак који на читаоца оставља *Речник Мађиаоа*: „амбијент, загонетка, мешање времена и простора, чудесно”; у другом броју часописа *Waiguo wenyi* из 1997. године, о *Хазарском речнику* стоји: „мешају се време и простор, мешају се људи и демони, преплиће се истина и машта, нешто изгледа као да јесте а није, нешто изгледа као измишљено а није и све је то прилично загонетно”. Чак су и сличне речи употребљене за опис ове две књиге.

4) Садржај романа.

Хазарски речник описује једну древну, ишчезлу цивилизацију и њене тајанствене утицаје кроз историју и садашње време. Док *Речник Мађиаоа* описује претке народа Мађиаоа „народ Луо”... У *Хазарском речнику* „с историјске позорнице Хазари су нестали заједно са својом државом”, док у *Речнику Мађиаоа* „народ Луо” је био принуђен да „промени презимена, тако да су остали без свог порекла”...

5) Поглед на језик.

У *Хазарском речнику* је јасно истакнута идеја да су језик и мишљење у нескладу и да је немогуће комуницирати само језиком. И у *Речнику Мађиаоа* се јасно огледа овај став. Оба „речника-романа” имају потпуно исти поглед на језик, и ово недвосмислено упућује на природу имитације....

6) Поглед на време.

У *Хазарском речнику* се истиче да „за Хазаре време тече од краја ка почетку”, док се у *Речнику Мађиаоа* каже да је „твој пре-
дак можда твој унук, а твој унук можда твој предак; ако је тако,
каква је разлика између прошлости и будућности? Или има ли
смисла правити ову разлику? Ово је по свему показаном, ими-
тација...

7) Посебна језичка објашњења.

8) Начин смењивања и одигравања прича.⁵

Занимљиво је да Чанг Живу отворено каже да нема ништа против имитације, али да има против тога да се очигледна имитација назове креацијом. Уз то додаје да најмање из два разлога *Речник Мађиаоа* није успешно дело. Први разлог је површно улажење у суштину кинеског духа, а други је непромишљено и крајње поједностављено и карикатурално приказивање кинеске модерности. Из свега наведеног Чанг Живу цени да су креирани ликови у *Речнику Мађиаоа* далеко испод нивоа описаних ликова у *Хазарском речнику*.

Познати кинески књижевник Ши Тиешенг је петог јануара 1997. године са књижевним критичарем Хе Чијунуом покренуо иницијативу да се напише писмо и пошаље Удружењу књижевника НР Кине, са захтевом да се оптужбе против Хан Шаоунга, које су изашле из круга књижевне критике, провере тако што ће се основати Комисија која ће испитати цео случај и проверити да ли је Хан Шаоунг заиста „украо”, „преписао”, „потпуно имитирао” *Хазарски речник*. Писмо су потписали: Ши Тиешенг, Хе Чијун, Чу Ценгћи, Ђианг Цилунг, Фангфанг, Ли Жуеи, Ђианг Јун, Хе Ливеи, Чи Циђиен, Ју Хуа, Ниаоже Ерту (писац са Тибета).⁶

Чен Сихе је отворено рекао оно што су други ћутали: „У овом светлу се сам роман *Речник Мађиаоа* узима само као повод за генералну критику кинеског књижевног тренутка. Узимајући у обзир критичареве речи да је: *пред лицем српског књижевника Павића, кинески књижевник Хан Шаоџунг без икакве сумње илађијатор. За жаљење је да џосјодин Хан Шаоџунг, који себе често назива 'идеалистом' и 'узвишеним', ни у предговору иривређивача ни у поговору за књижу Речник Мађиаоа ни једном речју није поменуо уишицај Павића; прва реченица критике није послужила само као увод за исмевање Хан Шаоџунговог 'узвишеног идеализма', већ је то и својеврсна 'оптужба' изречена*

⁵ Liao Shuwu, *Han Shaogong yawiu ziliao*, 584—590.

⁶ He Yanhang и Yang Xia, *Jianchi yu dikang Han Shaogong*, 209, 210.

на рачун кинеске књижевности уопште, да њена вредносна матрица почива на: лажима, обманама и *крађи* идеја.”⁷

Реакција је била бурна. Прво је познати књижевни критичар Нан Фан у другом броју часописа *Hua Cheng* (1997) дао интегрални превод Павићевог *Хазарског речника*, уз примерену компаративну анализу.⁸ Отворено је бранио Хан Шаогунга од непримерених напада. А Хан Шаогунг је почетком 1997. године поднео кривичне пријаве против Чанг Јивуа и групе његових истомишљеника, због клевете и повреде части. Нан Фан је изразио сумњу у добронамерност поменутих критика, доводећи у питање: морални интегритет, компетентност, стручност, принципијелност и професионалну етику критичара. Упутио је позив Чанг Јивуу да изнесе доказе за све што је рекао, уз опаску да зна да има пуно људи који сумњају у добре намере критике коју упућује Чанг Јиву. У складу са изреченим, поставио је и неколико питања: питање личног моралног интегритета, питање компетентности, питање приступа самој књижевној критици и питање професионалне етике критичара.

Веи Јунгченг, у свом тексту посвећеном овим питањима, цени да све што постане део „јавног добра” може бити критиковано. Затим, да је тешко говорити о једнообразном прихватању било ког мишљења, па и мишљења критике. Неко га воли, неко не, неко га прихвата, неко не. Међутим, господин Веи даље каже да ако речи критике повреде нечија основна људска права, онда је тим чином критика саму себе укинула. То није више разложна критика, већ напад на интегритет једне личности. „Фер коментар” носи своју унутарњу законитост, он је на неки начин повезан са истином. „Фер коментар” мора бити у вези и са општим интересом; мора да буде утемељен, мора да има доказе (није нужно да они буду објективни) и мора да има добре намере. Када неко некога оптужи за: имитацију, плагијат, крађу, а нема утемељене претпоставке и добре полазне намере, он је нарушио основне принципе критике. Тако вођена „критика” губи сваку везу са уметничким делом и постаје критика не дела већ писца (креатора дела) и његове личности. Хан Шаогунг је оптужен да је неморална особа, склона преварама, обманама и крађи. А уколико је то тачно, он онда угрожава примарне принципе стваралачких слобода и права, те као такав, подлеже судској процедури. Морална осу-

⁷ Chen Sihe, *Светски фактори у модерној кинеској књижевности*, Модерни књижевници кроз критику, No 2, 1997.

⁸ Hua Cheng, No 2, 1997, 156–206 (превод *Хазарског речника*); 207–208 (осврт на полемику).

да ту није довољна. Хан Шаогунг је зато тражио задовољење на суду.

Било је и мишљења да суд ту нема шта да тражи. Како се он може мешати у питања књижевности, стваралачких слобода и полемика? Како суд може да процени да ли је нешто лепо или не, да ли је нешто уметничко дело или не, да ли је нешто плагијат или не? Међутим, пошто смо већ напоменули да је већина ценила да се изашло из оквира уметничког дела, да се ступило у подручје личних слобода и части, суд се прогласио надлежним за овај случај.

Марта 1999. године, Виши суд провинције Хаинан је пресудио у корист писца књиге *Речник Мађиаоа*, Хан Шаогунга. После детаљних анализа, установљено је да је књига *Речник Мађиаоа* потпуно различите садржине од Павићеве књиге *Хазарски речник*, те да су критике биле неутемељене и да су почивале на произвољним и неваљаним доказима. Затим је наложено да поменути критичари, као и новине које су објављивале те критике, због повреде части и имена Хан Шаогунга, морају да му, у виду новчане надокнаде, пруже одговарајуће задовољење.⁹

Када се књига Милорада Павића у интегралној верзији појавила у кинеским књижарама (1998),¹⁰ за већину људи у Кини „сукоб око *Речника Мађиаоа*” већ је био заборављен и ван интересовања. Ђун Де у тексту *Постмодернистички Хазарски речник* (2006) оправдано поставља питање зашто је о њему у Кини тако мало речено. Кина је имала повећано интересовање за Маркесову књигу *Сто година самоће*, за Екову *Име руже*, и у тим периодима много је људи писало о њима. Парадоксално је да се у светлу озбиљних полемика које су вођене на тему односа *Речника Мађиаоа* и *Хазарског речника* тако мало говорило о књижевној вредности Павићевог дела. Оправдано је питати да ли се у Кини *Хазарски речник* уопште вредновао као уметничка креација која завређује пажњу? Додуше у жеку полемике, готово су пословично понављане критике да је Павић у *Хазарском речнику* демонстрирао завидну књижевну технику, да је врло вешто водио причу и да по свему припада постмодернистичком тренду европске књижевности.

⁹ He Yanhang и Yang Xia, *Jianchi yu dikang Han Shaogong*, 1–260.

¹⁰ Превод има 307 страна, урађен је са француског језика и потписала су га три преводиоца: Nan Shan, Dai Cong, Shi Zhenchuan. Појавио се у Шангају 1998. године као део библиотеке *Савремена свейска књижевност*, а објављен је у издавачкој кући *Shanghai yi wen chuban she*.

Упркос свему,¹¹ мисао да се не може потпуно одбацити идеја да је Хан Шаогунг био под неким утицајем *Хазарског речника* (Сен Сиhe, 1997) није целовита у откривању могућих извора утицаја, јер тако посматрано, он много више дугује Кундери¹² или Витгенштајну.¹³ Бити под одређеним утицајима не значи изгубити сопствену креативност и самосвојни израз. Утицајима не можемо избећи, не можемо одолети, и у њима свака креативност тражи подстицаје. Целокупна кинеска књижевност XX века (и не само кинеска) добар је пример за ту врсту плодних подстицаја.

Иако су све поделе и класификације по оси разних „изама” за мене крајње проблематичне, устаљено је мишљење да роман *Речник Мађишоа* са својим промишљањем историје, културе и модерности Кине, припада постмодернистичком кругу. Друго је питање, колико је кинески постмодернизам различит од америчког или европског. Иако сваки од њих има једну заједничку нит — нестабилност и неухватљивост значења (Douwe Fokkema), они ипак ничу на различитом друштвеноисторијском и књижевноисторијском наслеђу. Чињеница да је модернизам релативно касно откривен у Кини (обично се цени после 1978; Ванг Менг, Чанг Ђие, Ванг Ањи итд. поставили су темеље кинеском модернизму). Прелаз од модернизма ка постмодернизму у Кини је био период између 1980. и 1990. године. Постмодернизам је у Кини највише инспирисао Маркес, а делимично и традиционална кинеска књижевност. Он се среће у делима: Мо Јена, Ју Хуа и Хан Шаогунга.

¹¹ Хан Шаогунг је у разговору са новинаром новина *Wenhui bao* истакао да он ни пре ни током писања своје књиге није читао *Хазарски речник*. Видети у: He Yanhong и Yang Xia, *Jianchi yu dikang Han Shaogong*, 208, 209, 2005.

¹² Хан Шаогунг је од 1983. године почео да учи енглески језик на Факултету *Шифан* провинције Хунан. Током 1985. године на Катедри за енглески језик иде на интезивни курс енглеског. У то време чита и почиње да преводи: Вилијама Сомерсета Мома, Дорис Лесинг, Рајмонда Карвера. Недуго затим са старијом сестром Хан Ганг, професором енглеског језика, почиње превод Кундерине књиге *Нејодношљива лакоћа постојања*, коју је објавила издавачка кућа *Zuoqia chuban she*. Он је најзаслужнији за увођење Кундериног дела у кинески културни простор. Хан Шаогунг је са енглеског превео и чувеног португалског песника Фернанда Песоу (*Књига немира*), који је слављен као један од утемељивача модерне. Тај превод се појавио током 1999. године у Шангају. Видети у: He Yanhong и Yang Xia, *Jianchi yu dikang Han Shaogong*, 134, 135, 141.

¹³ У интервјуу који је дао 1987. године он наводи: Ајнштајна, Лајбница, Нилса Бора, Иљу Романовича Рогожина, Хајдегера, као научнике и филозофе који су примили јаке утицаје источне културе. Он ће другом приликом рећи да је у периоду 1980—1990. године студирао како древно кинеску мисао (чан будизам и даоизам) тако и западне мислиоце који су се бавили темама које су за њега биле занимљиве. Liao Shuwu, *Han Shaogong yawiu ziliao*, 76—82, 154—164.

Ако сада из аспекта књижевноисторијског дискурса, непристрасно, сагледамо шта се све збивало на релацији Хан Шаогунг — Милорад Павић, *Речник Мађиаоа — Хазарски речник*, очигледно је да се тешко ови књижевници и њихово дело могу довести у везу какву су прижељкивали критичар Чанг Јиву и његови истомишљеници. Писање већег дела кинеске штампе било је сензационалистичко, што ће рећи непромишљено и без правог основа. Јер да није било тих написа, вероватно од „афере” и судског процеса не би било ништа. Суд је у парници која је трајала две године истерао на чистину и показао на примерима да „имитације”, „плагијата”, „крађе” у роману *Речник Мађиаоа* није било.

Ево мале збирке занимљивих размишљања Хан Шаогунга, које је он у разговорима са новинарима свих ових година носио у медијима. Можда ће нам то помоћи да боље разумемо природу његовог дела, као и однос према *Хазарском речнику*.¹⁴

„Кина не може поновити Западни пут, али ће на свом развојном путу сигурно усвојити бројне ствари са Запада. Чак и да хоће, ниједна неразвијена нација, земља трећег света, не може поновити Западни пут; чак и да та земља постане моћна, то се никада неће десити...

Мора се пронаћи сопствени пут, а то свакако није имитирање Запада...

Начин како спознајемо и осећамо, директно одређује нашу естетску матрицу; али ово поимање је примило много утицаја од: западних филозофија, резултата научних истраживања, резултата есетских истраживања, а опет оно носи у себи особеност источне културе. Романи које пишем описују моје завичајне пределе и људе; то им даје боју. Ја више обраћам пажњу на лични креативни чин. Питање креативне снаге човека је за писца најважније питање...

Док сам био на радној акцији поред реке Милуо, приметио сам да локално становништво има своје обичаје, а нарочито ме је привукао дијалекат места. На пример, они су „устати” (zhanli) или „подићи се” (qili) називали „сабрати се, окупити

¹⁴ Сви наводи из разговора са Хан Шаогунгом су преузети из књиге: Liao Shuwu, *Han Shaogong yawu ziliao* (*Материјали за истраживање дела писца Хан Шаогунга*), Tiawin Renmin chuban she, 1—759.

се” (јј)... Мислим да је велики број младих писаца у оно време имао слична искуства... (2001)

А на питање како је могуће да је дошло до полемике око *Речника Мађиаоа*, он је одговорио:

„То се десило зато што се уместо правих аргумената научне расправе, као аргумент употребио *човек*, то је настало из лоших побуда. Ово је случај у коме се безнадежно изгубила струка, ту је дошло до самоубиства стручности. Уколико се целокупна књижевна критика и књижевна теорија претвори у ово, штету не трпи појединац, већ су губитници сви. Ценим да ако нисмо у стању да имамо критику на високом нивоу, значи да ће наша мисао постати обична и пометена, а то не води добру. Све је ово показало да смо имали мало од оног духа и културе, које је нужно да поседујемо. Ово је потврда да смо одвојени од темеља мултиполарне културе, да смо далеко од зрелог културног друштва! Толико смо далеко од тога, да је потребно још дуго да идемо у том правцу.” (1997)

И на крају, да наведемо мисао која је вероватно водила Хан Шаоунга у тражењу новог књижевног израза: „Ја од осамдесетих година прошлог века нисам задовољан формом савремених романа, мислим да су подлегли клишеима, да нису слободни у изразу... много емоција и мисли, велики број феномена, не могу да уђу у њих. Ја сам објединио у једно елементе романа и оне елементе који то нису. Тако сам писао роман који не изгледа као роман. Видим да то раде и други кинески писци. И они на тај 'други' начин исто пишу роман, јер за писање романа нема најбољег начина. Есеји су погоднији од романа јер дају више информација. Искрено говорећи, када прочитам роман, још сам 'гладан', прочитам неколико десетина страна и осећам да ми је мозак 'гладан', гладан информација...”

Веза између језика и стварности је једна занимљива игра, али је и једна прелепа игра. ... Озбиљно говорећи, било који стварни догађај, чим се употреби језик да га опише, напуштен је. Где се налази оно што је реално, стварно? Можеш да му се приближиш, али никада да дођеш до њега. Па ако је тако, ми не можемо да имамо „реалност”, ми имамо само *израз* те реалности. Или да кажемо овако, свака врста *израза* реалности, јесте реалност коју можемо да имамо.” (2004)

Речима Данила Киша сам отворио, а ред је и да затворим, овај невелики приказ: „Прозори су поново у мраку, завесе су

спуштене, пси су умукли, а по трговима ветар преврће стару новинску хартију — последње сведочанство те валпургијске ноћи, тог вештичијег (књижевног) карневала.”¹⁵

¹⁵ Данило Киш, *Час анатомије*, 9.

САВА БАБИЋ

РАША ЛИВАДА И ЊЕГОВО ПИСМО

1.

Управо је објављена библиографија једног значајног сегмента из дела Раше Ливаде (1948—2007). Цео један број часописа *Писмо* (Београд 2007, год. XXIII, бр. 91, 128 стр.) обухватио је библиографију првих деведесет бројева оснивача и уредника Раше Ливаде. Нови уредник Божидар Зец, дугогодишњи сарадник часописа, сматрао је да треба да намири дуг пре но што настави уређивање часописа. Двадесет три године часописа за светску књижевност представља подухват који с разлогом треба ценити у нашој култури где је одувек мало дуготрајних подухвата.

За 23 године, показује то азбучник имена, Ливада је имао неколико сарадника које је фреквентно објављивао. По азбучном реду, више од двадесет јединица припадају следећим преводиоцима: Давид Албахари, Бранко Анђић, Сава Бабић, Петар Вујичић, Божидар Зец, Коља Мићевић, Зорислав Паунковић, Бисерка Рајчић. Нисам ни био свестан да сам толико објављивао у овом часопису, а накнадно је још веће изненађење што од 24 моје јединице 13 припада Бели Хамвашу. Мени се одувек чинило да ми је премало објављивања, увек сам преводио, „напамет”, без уговора с издавачима, и на лагеру имао, као и тренутно, по педесетак преведених књига, слободних за објављивање само ако се јави неки уредник. Ако се понешто у међувремену и објави, списак се не смањује, додајем књиге које сам управо превео. Сада, накнадно, видим колико мојих прилога је одабрао Ливада, као и то да је готово од самог почетка мога преводјења Хамваша имао слуха за тога мислиоца и истрајно га узимао од мене и објављивао.

2.

Наше познанство потиче још од оне године када је објавио збирку песама *Појрскан знојем казальки* (1969). Вероватно нас је упознао Петар Вујичић који је, иако велики радник, волео да окупља људе. Раша Ливада био је не само песник, него и преводилац; значајно је обогатио нашу поезију не само оригиналном поезијом, него и преводима поезије, нарочито антологијом *Модерно светско ђесништво* (1983). Њему је било блиско превођење, као и сваки озбиљан стваралачки рад.

Наша сарадња је изгледала једноставно. Он би се сваке године пред летње одморе јавио и дошао до мене. Ја бих му показао списак необјављених преведених књига, о неким насловима рекао по неколико реченица. Он је имао поверења у мој суд и избор, јер сам ја преводио само оно што сам сматрао значајним, не само за себе него и за српску културу. Све под претпоставком: ако је за мене нешто вредно и потребно ми је, вероватно ће бити потребно и мојим читаоцима Србима. Раша је долазио с већ упола припремљеним бројем часописа и често би одмах рекао да има довољно песама, треба му проза, новеле или романи, или драме; или већ какву је ситуацију имао. На основу онога што бих му ја казао о појединим делима, он се одлучивао и тражио да му електронском поштом пошаљем превод. Увек ме изненађивао спремношћу да објави цело, понекада и обимно дело, збирку песама или новела, роман или драму. То његово „набадање” прстом никада није било промашај. Тако је објављивао и целе књиге Беле Хамваша, истина мањег обима. Једном се изричито интересовао да ли Хамваш има есеја везаних за Византију, издвојио сам их и он је више од тридесет страна и објавио (1999), као што је претходне године објавио и цело *Хришћанство* (други део капиталног дела *Scientia sacra*). Током свих ових година објавио је и следеће Хамвашеве књиге: *Тајни записник* (1991), *Сјојину књижа* (1994), *Пућ ђредака и ђућ богова* (2000), *Велика ризница ђредака* (2005).

Само је једном дошло до промене, до одустајања од објављивања. Узео је драмску поему Имреа Мадача *Човекова ђрагедија*, а када је извршен прелом, видео је да је дело ипак преобимно, јавио се и уместо Мадача узео друго дело.

О преводу никада нисмо разговарали, само практично о делима која је он бирао с мога списка. Тврдио је да смо Петар Вујичић и ја два изузетка: обојица имамо лагер који се не може исцрпсти; он је преводе из Вујичићеве оставштине објављивао дуго и после преводиоачеве смрти.

Као што је долазио да одабере превод, тако се јављао и доносио готов број. Деведесетих година је уместо читалачког граничника уз текст мога превода била уденута девизна новча-

ница. Тада нисмо говорили о следећим бројевима и новим преводима за часопис; он ништа није наручивао, само је преузимао од онога што сам ја већ имао зготовљено.

3.

Једино на што никада није пристао били су текстови о писцима које је објављивао. Само је тражио кратку белешку од неколико редака и, евентуално, фотографију. Никада нисам успео да одгонетнем зашто му не треба страница-две о писцу и делу које и он цени и зато објављује. Као да није имао поверења у критичке опаске преводиоца и његова тумачења.

Једини уступак који је неколико пута учинио био је уз преводе Коље Мићевића. Истина, то су били песници старијих времена о којима се код нас мало зна, али су те странице имале чаробност преводиоца Мићевића.

Још једном је начинио уступак: у једном броју је на унутрашњим корицама објавио две фотографије Беле Хамваша, што је прави изузетак.

Али се с њим могло бескрајно разговарати о књижевности. Једном ми је рекао, не знам како је дошао до тога, како *Злочин и казна* Достојевског није реалистичко дело, већ сан самог Раскољникова: шта ће се догодити ако он убије бабу. То ми се толико допало као могућност да ме није остављало на миру. После тога сам поново читао роман, све тражећи онај мали знак који би потврдио ту претпоставку. У преводу га нисам нашао, иако је идеја и даље остала привлачна.

4.

Његова поезија је носила знак загонетке и зачињавала је читаоца и аналитичара. Он није личио ни на једног нашег песника. Био је оно што се назива *poeta doctus*.

Хтео сам да пишем о његовој поезији, нарочито после збирке *Каранџин* (1977), али сам стално одлагао, чекајући неку згуду и подстицај када се не може а да се не напише. Нисам имао часопис где би се текст могао објавити, а то су ипак странице примењеног жанра, пишу се за некога, не за фиоку.

Када му је објављена збирка песама на мађарском (*Raša Livada versei*, Будапест 1984) у избору Маријете Вујичић и преводу песника Миклоша Вереша, мислио сам ето прилике. Јер ја иначе преко превода најконкретније анализирам дело. Када ја преводим, онда трагам за вредностима оригинала и за зглобовима на којима он почива. Али исто то налазим и када анализирам нечији превод и упоређујем га с оригиналом. Још подстицајнија прилика је била када је преводилац Вереш објавио своју песму посвећену Раши Ливади. Превео сам је, све

мислећи да ће бити прилике да упоређујем два песника, Ливаду с преводиоцем Верешем. Ево превода Верешеве песме.

СИНОВИ ОЧЕВА НАШИХ

Раши Ливади

Јер толико су нам дуго
Гледали кроз прсте
Да су прсти постали решетке

Р. Ливада

*Прст̄и у уст̄иа
Умест̄о дојке
Умест̄о цуцле
Умест̄о п̄аице
Ако ти о̀граничавају слободу
Они који те п̄рисиљавају
Да им верујеш*

*Па буди дакле слободан
Док ти тепају
Они људи
Који те п̄рисиљавају
Да другима не верујеш
Који ти о̀граничавају
Твоју слободу*

*Две руке
Пред очима
Преићићу се*

*Крозвидици
Решетку видици*

*Да зризеш
Да п̄рзаци
Да п̄урцијаш*

*Али боле:
Сойс̄твени п̄рс̄ти*

А само десетак година касније, песник и преводилац Вереш није могао да остане миран, написао је текст свом сабрату песнику Раши Ливади и објавио га.

УНУТРАШЊИ КАРАНТИН

Огањ очишћења. Tisztítóúz. То је био кључни наслов песме једног тридесетогодишњег српског песника. Тачније: *Чисти́ли-ши́те*. Пре више од десет година преводио сам (уз стручну помоћ Маријете Вујчић) песме Раше Ливаде. Он је био, могао бити занимљив мађарском читаоцу већ и по томе што је рођен у Сабатки (мада је он увек говорио Суботица, по праву свога срца), где се управо родио и наш чувени писац Деже Костолањи; школовао се у Сремским Карловцима, и у његовој поезији, то јест у поетичком мишљењу преплићу се историјске чињенице и специфична асоцијативна средства модерног песништва. Ливада се доцније настанио у Земуну — за нас је то више Зимоњ у близини Надорфехервара —, и ту је (попут Џојсовог српског Одисеја) шпартао градом и открио га. Не као новинар, него — ако смем овако да се изразим — готово натурал-надреалистички. Као касапин месо, тако је секао и транжирао историјску стварност, катака парчад пасујући једну у другу, понекад их пуштајући да склизну преко ваге. *Чисти́лиши́те*, значи *Огањ очишћења*, било је објашњење и за наслов његове збирке *Карантин* (код нас у преводу само *Песме Раше Ливаде*). Јер овако почиње:

*То ме свако њиша. И зачудићеш се:
Дуго је најлејше-и-највеће здање
У граду био: К А Р А Н Т И Н.*

А онда земунски песник овако говори о граду, о његовом народу и историји:

*И каква смо само мешавина били:
Словени... Грци... Германи...
Уџари... Јевреји... Лаџини... Ах,
Не знаш ти колико одора њромени
Глумац,
Док не остане ђо. И њишац:
Шта нас је одржало,
Која култура... обичаји...
Одговорићу ти:
Карантинна више нема (У-НАМА-ЈЕ)
Ал научио нас је да људе
делимо на здраве и убоге.
Осим штога, мржња која шраје,
(ОВДЕ ЈЕ ТРАЈАЛА)
Учини да човек заборава: Ко је
И шта је.*

Како су преводилац и издавач знали на што циља песник, књига је пошла на пут с надом да поезија може да учини нешто против мржње коју — можда — проузрокује затвореност карантина. Према признању самог песника — 1977. године — песме је писао зато „да овај град буде метафора света у којем живимо и у којем смо живели”. Нико није, међутим, слутио да из њега говори пророк о надолazeћим временима у песми *Кайије*:

*Јер кад се куће, градови, небо,
сруше:
Кайије остијају усјравне,*

*А ЛИВАДА КАЖЕ
Ма колико се вине,
ишицу ојрљи дим њеног гнезда.*

Због тога данас запрепашћено узимам у руке *Чистилиците*. Разрешива загонетка: мада је све то малко подаље од нас, историјски ипак у нама постоје предели са спољним и унутрашњим карантином? На телевизији видим да су понегде капије још усјравне, али се сводови руше, и богме дим гнезда прљи птице и тера у бекство. Ако не желе да изгину. Иако, чини ми се, нема посебно српских, хрватских, мађарских, босанских ластавица; брзо би се вратиле ако би имале где. Ако им гнезда нису порушиле гранате или нове газде. Песме тридесетогодишњег српског песника увек се окончавају — неком врстом заратустринског поигравања (својевремено је то било заиста занимљиво) — поуком од неколика стиха. „Ливада каже” — што сам ја овако превео: *Livada pedig így szól*. У завршној песми збирке, на пример, овако:

*Теже је саздаици срушене хромине,
него нову кућу.
И каже:
Помери ногу, лек је под цицелом.*

Још ћу покушати да му поверујем. Али знам да „чистилиците”, огањ очишћења Бог заиста није створио за овај свет. У оном душе пламињају и постају чисте, а овде горе тела, или их кидају мине. Прво је према религији, нека врста наде за онога ко у то верује. Али у шта да верују птице, мада се убрајају у разумна створења? То сада пита моја душа, пишући отворено писмо српском песнику из Земуна, бојажљиво, као да у мени клопара завршни стих песме *Рајно оштво*:

Он нема ништа, узми од њега.

*Јер се што одиграва на неколико стотина километара од нас:
сиромашнима се ипак још нешто може узети. Или њихов
завичај. Или животи.*

*

Раша је прочитао ово писмо и дуго се носио мишљу да реплицира. Не знам шта га је тачно подстакло, није о томе хтео да говори па не знам смер којим је хтео да пође. Он није волео да говори о ономе што управо ради како не би „убалавио” тему и тиме пребродило потребу да је уобличи. Времена су се брзо мењала, на крају је ипак одустао. Штета.

5.

Једна од најочљивијих новости у поезији Раше Ливаде била је она у *Карантину* када на крају песме, као нека врста логичког закључка следи оно „А Ливада каже:” Наравно, варка је да се у песми, у уметности уопште може применити логичко закључивање. Закључак заправо промашује песму, проширује је, обрће у неком смеру, уместо да завршава поентом, поставља сумње и отвара нова подручја.

Када сам дошао на идеју да низ текстова уобличим у књигу, којој сам дао наслов *Казавица с рејом*, имао сам на уму овај Ливадин додатак. Само што сам бирао постојеће или непостојеће мисли, познатих мислилаца или фингираних људи, придевао их обично на крај текста, било да се тиме текст продужује, било усмерава негде другде: читалац је увек наиван и прихвата као неминовно оно што му писац нуди. Једном сам у приказу књиге чак искористио Ливадино „А Ливада каже”.

А Фридрих Шуон на све то каже: „Све је предмет сумње осим саме сумње.”

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

БОРЂО СЛАДОЈЕ

ПРЕД ШАНТИЋЕМ

1.

Могао бих и ја, мирне душе и пуна срца, или онако по ђачкој навици да кажем како је Алекса Шантић велики српски пјесник чије стихове, попут Његошевих и Змајевих, наизуст знају и тзв. обични љубитељи поезије, али и пјесници, чак и они који не памте ниједну своју пјесму.

Али хајде да видимо шта је заиста остало од Шантића, да ли га уопште чујемо, осим у свечаним приликама, и шта нам значе његове пјесме о љубави, доброты, правди, о земљи и народу, о дому и домовини — о стварима које су готово прогнане из савремене поезије или се о њима пише са иронијским отклоном и „европејским каћиперством”, да не кажем с презиром.

Да ли је, дакле, Алекса Шантић анахрон пјесник? Ако анахронизам значи несагласје са духом нашег времена, онда би се на ово питање могло потврдно одговорити — Шантић је непоправљиво анахрон што је, чини ми се привилегована, готово аристократска позиција — то не бити у складу са злоухом нашег, али и његовог и сваког другог историјског времена. То се, разумљиво, не односи на Шантићев пјеснички поступак, на његове риме, катрене и терцине које су, узгред речено, узорне. Након горостасне гомиле текстова — без смисла, без значења и ритма — које су нам произвољно и агресивно подметали у замјену за стихове, неумјесно је колико и лице-мјерно ружити Шантићеву метрику — ма шта рекли стари професори и њихови арогантни насљедници.

Кад се занемаре општа мјеста и стилске конвенције једне епохе, понека неравнина и „изгоретина”, кад се разблаже локални и оријентални зачини, кад се врати Хајнеу Хајнеово, а Војиславу Змајево, остају као сунце чисти стихови којима је

овај пјесник дотакао струне народне душе, архетипско језгро и антрополошку суштину нашег човјека, баш као што је то Бора Станковић учинио својом прозном реченицом.

2.

Колико нас, примјера ради, данас дотичу пјесникови уздаси за знаним и незнаним комшиницама или његов тешки, позни верем за прохујалом младошћу и снагом и мрачни увиди у трошност и пропадљивост свега што живи? Ко воли и хоће то да саопшти, може, без зазора, посегнути за Шантићевим звучним стиховима од којих се неки увелико пјевају. А вајкадашњи сан поезије јесте да буде пјевана. Не само њежни и заљубљени, него и они циничнији и скептичнији могу се пронаћи у Шантићевој поезији, на примјер у оној пјесми која каже — „не вјеруј у моје стихове и риме”... Ево чак и код Шантића типичне модернистичке сумње у моћ и смисао поезије.

3.

Шантићеви стихови о народу и отаџбини ипак спадају у бољи дио његовог опуса. *Уљари, Рибари, Ковачи, Тежаци* и друге пјесме већ својим насловима упућују на тзв. социјалну поезију. Али, та је одредница само дјелимично тачна и тек школски примјењива, на шта с правом указују неки од савремених тумача Шантићевог дјела. Основно осјећање овдје није класна солидарност већ хришћанска самилост. Као варошко дијете Шантић није имао непосредног искуства са рударима и ратарима, а није се прославио ни у трговачким пословима, али се пјесме о њима уклапају у пјесникову визију народа — на једној страни као силе којој „Бог даје махове”, а на другој као заједнице убогих и нишчих, збратимљених у трпњи и патњи, у свакојаким искушењима и страдању библијског интензитета. Саучесништво у патњи „понижених и увријеђених”, али и у жртвовању побуњених, самилост и праштајуће разумијевање прерастају код Шантића у дубоку и непатворену љубав према народу и отаџбини, али се преливају и преко граница које учртавају српски језик и православље. Шантић припада оном соју брижних људи, како би Андрић рекао, који опште проблеме доживљавају као најличније. Његова отвореност за другог као ближњег неупоредива је у свеколикој српској поезији. Ко још може, а да му се безрезервно повјерује, рећи — „Мене све ране мога рода боле”... Испражњеном и компромитованом појму родољубља, сада и овдје, више одговарају резигнирани Шантићеви стихови — „Хладно је хладно — Отаџбино гдје си. ... А наше жртве, наше муке гдје су”... Овакве и сличне стихове можемо, са истом горчином, и данас за Шантићем понављати.

4.

Но прије и после свега, Шантић је пјесник расапа нашег патријархалног свијета — његове културе и морала, духа заједнице, куће и породице — у бјесомучном историјском процесу чији завршни ударци ни нас нису мимоишли. Алекса Шантић је велики управо као несустали бранилац тога свијета и његових кључних вриједности. Отуда је умни Перо Слијепчевић и могао рећи да је он посљедњи витез романтизма, а прозорљиви Црњански да му Шантић личи на осиротелог бега који није продао очеву кућу. А то је можда и једина, не смијем рећи и посљедња кућа у којој се окупљамо као своји са својима.

И док је савремено пјесништво засновано на сумњи у све и свашта, докле Шантић своје дјело гради на вјери у снагу језика и симболички смисао пјесничког чина. Жудња за ближњим, саучесништво са свима који пате и вјера у васкрсавајућу моћ ријечи чине Шантића религиозним пјесником највишег реда, каквих је у нашој поезији веома мало. Шантићева осјећајност и православна душевност најснажније су у *Прећипразничкој вечери* — његовој „пјесми над пјесмама”. Ту је религиозно осјећање аутентичније и дубље него у неким другим пјесмама у којима се, са благим поетичким предумишљајем, обрађују библијске теме и мотиви.

У самотничком разговору са својим књигама и пјесмама пјесник каже: „Мртве са живима вежу ваше нити” — и то је кључни стих, Шантићева поетичка шифра, жижа у којој се поезија сједињује са религијом. И метафизиком, разумије се. Ко год и данас саставља ријечи у стихове, мора знати у кога Ријеч би на почетку. Алекса Шантић је знао. Зато му, поред осталог, и вјерујемо.

Хвала Вам на овим јединственим реликвијама — штапу и шеширу — и на томе што сте моју поезију на овако свечан начин озвучили благим и узвишеним именом Алексе Шантића. За лирског пјесника који је уз то из Херцеговине, нема чвршћег ослонца од Шантићевог штапа, ни сигурнијег заклона од Алексиног шешира. Нити топлијег уточишта од његове поезије.*

* У Невесињу, 20. јуна 2009. године, примајући Шантићеву награду.

УНУТРАШЊИ ГРАД

Разговор са Драганом Јовановићем Даниловим

Драган Јовановић Данилов (1960) један је од наших најзначајнијих савремених песника. Његове збирке песама *Кућа Бахове музике*, *Хомер предграђа*, *Гнездо над ѿнором* и *Мемоари ѿска* уживају у савременом српском песништву статус *културних књига*. Добитник је готово свих наших најзначајнијих књижевних награда које се додељују за поезију. Из године у годину све је присутнији у страним часописима специјализованим за поезију и на међународним песничким фестивалима. Недавно, у оквиру фестивала „Гласови Медитерана” у француском граду Лодеву, приређене су његове две самосталне књижевне вечери на којима је представљен као аутентично откриће, а избор из његове поезије на француском језику поздрављен је од француске публике и критике. Радикална културолошка промена са инвазијом филма, видеа, перформанса, довела је до тога да поезија данас постане маргинална. Нема сумње да је роман доминантна форма и да је данас тешко једном песнику да задржи пажњу читалаца који су највећма изгубили чип за поезију. Драган Јовановић Данилов је један од ретких песника који изазива ширу пажњу критике и читалаца. Живи у Пожеги. Колекционар је слика. Отац Изабеле и Софије.

Данилов, Ви сте један од најплоднијих наших песника. До сада сте објавили шринаест књига песама. Како данас видиш Вац ритама писања и објављивања?

Није лако бити непрекидно експониран. Када завршим једну књигу песама осећам се захвалан, ослобођен, ганут, испрљен и треба ми дуг одмор. Јер, ја се дајем цео, потпуно. Језик је, то се никако не сме заборавити, дрога врло опасна, са тим не треба да се игра онај ко није припремљен. Ту се, као и у љубави, опијаш, улазиш у сласт, у велике дубине. Узбуђује ме сам чин писања док траје. Узбудљиво је кад песма задобија

облик. Свака нова књига јесте ново прогледавање, потврда о границама сопствене издржљивости.

Од самог почетка Вашеј њесничкој бављења, држали сте до своје издвојености и фанатичне њосвећености њисању...

Ја сам у основи одувек био осамљен. Мој однос са светом дефинисао бих као неку врсту мучне неприлагођености. То ми је, нарочито у младости, веома тешко падало. За време студија осећао сам дубоку одвратност према професорском духу, академизму и колективној инфекцији. Формалну школованост и данас презирем. Она за једног писца самог и самостално освештеног мало значи. Студирао сам на Правном и Филозофском факултету, на групи за историју уметности и оба их напустио. Већ тада сам знао да је за писца једино истинско образовање — самообразовање. Почео сам да пишем поезију из страха од свакодневнице коју нисам лако подносио живећи у чамотињи малог града. Јер, шта је заправо свакидашњица? То је страст која се охладилa. Зато сам посегнуо за поезијом великих древних песника у којој сам открио управо оно чега није било у свакодневници — дијалектику страсти, блискости и сродства са нечим моћним и топлинским. Сматрао сам да песник треба да се чува од детерминације социјалне групе, од света у који је, хтео не хтео уплетен. Да на неког ко је диференциран и издвојен, никакав закон не може бити применљив. Зато је моја девиза била: Нека се хиљаде застава вије, ни једна моја није.

Ви сте учитељско дете. Колико је таква друштвена позиција подгревала Ваш лични мит о књижевном свету?

Моји су родитељи као учитељи радили по забитим санџачким селима, а онда су се населили у селу Годовик близу Пожеге, где сам провео детињство. Наравно да је у нашој кући било нешто књига, али то што сам потекао из породице просветних радника није много подгревало мој лични мит о књижевном свету. Будући да сам у младости добро играо фудбал, а нарочито мали фудбал, мој отац ме здушно подржавао на том плану. Мало је недостајало да почетком осамдесетих година прошлог века одем у Америку, у Балтимор, на препоруку Србољуба Стаменковића, легенде малог фудбала у нас, да тамо професионално играм мали фудбал. Имао сам позив од тих људи тамо, али сам у то време већ читао озбиљне књиге, сликао сам, писао есеје о сликарима. Данас се интимно гордим тиме што сам остао овде. А затим, сваки избор је једини избор.

Нарочито држити до стања рањивости и емотивности?

Ране су најбољи начин да осетимо свет. Песма букне изненада, као болест. Дакле, у поезији све мора бити поткрепљено емоцијама. Све је у поезији тако немаскирано и рањиво. Зато је једна лирска песма сурова књижевна истина. Писање поезије, то је ледено бележење онога што је у својој бити ватра. Верујем да то што пишем долази из једне интуитивне спознаје религије, музике и светлости. Кажем верујем, јер је и мени самом то што пишем неосветљено и непознато. Поезија, по природи ствари, мора бити еротична, као музика. По мом поимању у поезији мора постојати барем благи призив нечег халуциногеног. Дакле истинска, жива поезија стоји насупрот свакој полној хладноћи. Поезију доживљавам као пансофију, свемудрост, религију, зато што у мени изазива осећање апсолутне зависности. Човеку није дато да проникне у мистерије праведности, благости, љубави, Бога, поезије. Оне нису видљиве. Познате су само људском срцу. Псалмист, присетимо се, спомиње „мисли срца” (тог места неписаног закона) што значи да је Бог дао људима срце да размишљају. Верујем да једна добра песма исцељује оног ко је чита. Шлајермахер у песничком делу види крајњу границу могућег. Ми можемо отићи још даље и рећи — кад напишемо истиниту, снажну песму, онда искорачујемо изван времена.

Један сте од рећких ђесника који ишу љубавну поезију. Из ње се види да имате ђоклонсивен однос према жени или лејоџи?

Мислим да сам у *Мемоарима ђеска* највише зближио поетску и животну стихију. Верујем да су у песмама из те збирке до сада највише приљубљени речи и биће. Мојим песмама желим да поново свратим пажњу на неке мале утопије — додир, топлину, приказ. Рецимо, у циклусу *Дланови* желео сам да изразим онај унутрашњи освит, душевно пролеће, млаз ведрине и озарења који у оном „тренутку срца који нема цену”, преплави тело и душу. Поема *Вино са вулканског острва* тек површно гледано дистонира од осталих песама у збирци. У питању је апологија женском телу. Одувек ме опседао како еротски додир плоти пренети у речи. За мене, лепота не постоји изван женског тела. *Вино са вулканског острва* је заправо, еротска елегија. У свему што је еротично видим неку врсту елегије. Било да је високо захтевна или потпуно неамбициозна, жена зрачи својим бићем и тако, готово неупадљиво утиче на историју, свет, биљке. Да не говорим о високој биолошкој мисији жене. Жена је, најпре, неко ко рађа живот. Она је мајка, се-

стра, љубавница, супруга, кћи, богиња, песникиња, вила, уметник. Жена уметник или песник јесте биће на квадрат достојно највећег поштовања. Познајем много жена. Неке од њих су виле а да то и не знају. Ја сам иначе мушки феминист, матријарх и матерофил, па стога имам право да презирем жене екстремне феминисткиње. Поред толико раскола и дисперзије у свету, чему још једна — између мушкарца и жене. Нажалост ми живимо у времену феминизираних мушкараца и мушкобањастих жена. Зато је данас мало правих жена, оних жена које у себи имају све што је живот. Жена је суштинска благодат живота и мој однос према жени је поклонствен у најбољем значењу те речи. Мој идеал је племенита, профињена жена која ће својом интелигенцијом, врлинама и високим захтевима исклесати нови лик мушкарца. Међутим, ово није доба у коме владају женске врлине и то се показало као трагично.

Зашто лепоћа узбуђује?

Најлепше одређење лепоте дао је Плотин. Он је рекао да је лепота „цветање бића”. А лепота узбуђује зато што је неухватљива и зато што смо од ње потпуно незаштићени.

Живимо у добу које је „неразговетније од снова”. Могу ли нам помоћи „древни учитељи”, стари пророци, сведоци будућности?

Да, али само уколико од њих узмемо ону дематеријализовану и тотемски очишћену кост и надградимо је својим дубоко личним дахом, оним што Грци зову пнеума. Јер ми нисмо створили овај свет, већ га само надограђујемо својим личним писмом. Дакле, држим до езотеричних утицаја и померања еволутивног кретања у поезији. Песник прима ватру и од другог песника сродног душевног састава, као што једно тело у љубави прима топлину од другог блиског тела. Но, пресудно моје наслеђе у поезији јесте оно невидљиво, несвесно, захуђено. То је оно врело које Тереза Авилска зове „унутрашњим градом”. Све тајне су дакле, записане у нама самима, у људском срцу и ту их треба тражити, а не ван нас.

Написали сте стих: „Сада више ништа не желим и зато сам смирен”, а добисте „Змајеву” и „Вишалову награду”. Да ли су ова признања помушила мир и тишину у којој сте живели и стварали?

По природи ствари, сваком човеку годе похвале, јер оне неумесно надимају наше самопоштовање и јачају нашу сме-

шну убеђеност да смо важни и да вечност свакако, мора рачунати са нама. Али, награде такође могу да грозно социјализују писце, чинећи од њих бајаги достојанствене личности. Но, како су само ништавне наше победе и како нас једино преосветштавају наши поразии! Уосталом, нису песници само ту да примају дарове, већ и да сами даривају. У праву сте, „Змајева” и „Виталова” награда су ме узбудиле и озариле, јер ја нисам скептик, ни надмен. Нарочито су ме обрадовале честитке песника, пријатеља и мени непознатих читалаца који су у песмама из *Гнезда над њонором*, очигледно, пронашли неки топао простор за себе. Мој мир, верујте ми на реч, више је помутио овај разговор зато што све мање осећам порив да говорим о својој поезији. То препуштам људима који имају једно осветштено виђење поезије. Они су малобројни, али их има. Временом сам схватио да је то што пишем за мене неосветљено и непознато. Дакле, ја пристајем да говорим само до оне тачке када долазим на један клизав терен који не подлеже никаквом објашњавању.

Своје гнездо сће свили у Пожеђи, родном граду. Али, оно је несигурно, над њонором?

У многим доменима људског живота двадесети век се показао као век деструкције. Рационална и технолошка мисао потиснули су магијску мисао. Данас се заборавило да је уметност алхемијска делатност и да је песма психолошки простор бића. Сви ми данас живимо у неким својим малим, приватним гнездима, која висе над понором. Једноставно, немам одисејски комплекс луталаштва. Волим да сам увек на једном месту, концентрисан на свој рад. У песми *Соба ношена крилима* постоји стих „највише сам путник тамо где се не помера с места”. Временом сам научио да уживам у посвећености дому, писању и породици. Овде имам велику приватну библиотеку и лепу колекцију цртежа и слика. Желим да моје кћери одрастају у природној средини, окружене књигама и сликама. Моја путовања нису туристичка — она су подређена одређеној сврси — преводима мојих књига у другим земљама и песничким фестивалима вани, на које ме позивају. Лепо је једном приликом рекао Миљенко Станчић, мом срцу близак сликар који се никада није мицао из свог дубоко стварног али и митског Вараждина: „Провинција је моја мера”. Могу и сам да пуним срцем потпишем ову реченицу. Мали град доиста има своју меру и свој карактер. У малом граду човек је окружен димензијама блиским људској размери, димензијама које су постојале у здравим градовима прошлости. Уосталом, постоји хеленска му-

дрост да град не сме бити већи него што допире одјек људског гласа. Мали град је и нека врста мандале, архетипски космограм, архетип. А архетип се никада не може истрошити, јер иначе не би био архетип. Данас, када су духовна гибања највећма епидемијска, остати у осамљености ендема јесте пре свега питање естетске части. Скривена снага јесте у самотности људској, где само неспокојна мисао и страст могу запалити језик.

Ваш живото̄ у малом граду знајно је обликовао Ваш идентитет̄?

Мислим да је за једног осетљивог дечака добро када одраста у минијатурној средини. Видите, увек сам се питао шта значи бити у право време на правом месту? Шта значи бити у средишту збивања? И где је тај епицентар? Јер, једно је родити се и живети у Њујорку, друго у Лондону, сасвим треће у Бомбају, а нешто сасвим четврто родити се и живети у Пожеги, градићу од петнаест хиљада људи. У једном апстрактном смислу, петнаест хиљада људи може изгледати мало, али у једном конкретном смислу то је много — то је петнаест хиљада душа. Мој живот у Пожеги, доиста је обликовао мој идентитет. То што су моји родитељи учитељи, такође је обликовало мој идентитет. Мој језик, моји пријатељи, моја склоност француској култури, улице којима свакодневно пролазим, моје ћерке, моја библиотека, колекција слика, све то дубински обликује мој идентитет, који, наравно, није нешто дато заувек, већ нешто што се свакодневно мења и гради. Дакле, средиште збивања је тамо где је ваш дом, ваша библиотека, ваша башта, ваша деца. У писању волим ону старомодну спорост, искапање над текстом. Настојим да у мојим песмама спојим и измирим древно и модерно, Оријент и Запад, изричито и наслућујуће. Моје највеће благо јесте време које сам себи створио за читање и писање. Уживам у томе да трајем изван средишта. Никада нисам волео средиште, ма колико ме у њега као песника смештали. Јер, средиште искључује сенке и обресе у којима се ја најбоље сналазим.

Ипак, неколико песама посветили сте Београду...

Београд је град о коме је у књижевности мало речено. Тачније, Београд није довољно имагинизиран у литератури. Да бих писао о Београду, он мора бити мој унутрашњи град. Он то заправо и јесте и тек сад могу да мој свет амбијентирам у ту вавилонску циглану коју доживљавам и као сановник, каталог

колективне подсвести, као својеврсну енциклопедију чије стране отварам и консултујем са највећим узбуђењем. Свако сам за себе прави свој Београд. Волим што Београд није напарфимисан и прециозан, упакован и угланцан као, рецимо, Цирих. Београд, напосто није ни кокетан ни хладан, већ има једну природност и неусиљеност, некакву патину и шарм које мени савршено конвенирају. А затим, не треба заборавити да је Београд жижна тачка једног судбоносног поднебља. Упркос свему, то је највеће балканско сабиралиште идеја, сочиво које увеличава јединство разноликости и разноликост јединства. Јер, из Београда, са Калемегдана, пуца видик на цео свет. Београд и данас интимно доживљавам као вољено биће и град за само-спознају. Заправо, за мене Београд и није нешто материјално, већ пре животна снага која напаја, аутентично место у коме човек још увек може имати снова.

Гнездо над понором је и ода онима који су овладали „умећем губљења”. Ко није сиреман да губи, не може очекиваћи ни да добија?

Никад не размишљам у категоријама добитка и губитка. Већ је речено у баштињеним списима да је човек увек на губитку, и томе се нема шта додати. Умеће губљења за мене је вештина вежбања стрпљења и истрајности. Ми смо нажалост нерадан, лењ и нестрпљив народ. Све би хтели моментално. Тужно је што смо у историјској лутрији извукли најплодније крајеве на земљи, а да то нисмо искористили за своју друштвену и економску стабилност. Рад, ред, неумољива стрпљивост, будна савест и устрајна дужност су особине око којих се врти свет, а не пландовање, пролазне насладе и весеље без краја.

Имаше ђесме о гаврану, који је одувек био симбол несреће, доносио лоше вести. Ваш гавран је — „свеџац, мада још нема црвено слово у календару”?

Гавран је део мог личног, интимног симболизма, којим се не може споља управљати. Мој гавран нема ничег заједничког са Поовим, или гавраном Теда Хјуза. Гавран кога ја сликам, јесте само мој гавран. То је, свакако, противуречан симбол. Будући да је близак тамној, безданој страни психе, гавран нас упућује да се суочимо са понорном страном нашег бића. Та птица пророчке моћи и надразумске интелигенције, није само посланик смрти, већ као проповедник предочава принцип стварања и обнове. У гаврану видим посланика богова, оличење памћења, сунчану птицу која свету доноси светлост и обаве-

штава га о свему што се десило и што ће се тек догодити на земљи. На корицама моје збирке *Гнездо над понором* налази се гавран мог пријатеља и блиског сликара Тодора Стевановића. Тај гавран је за мене симбол сунца, али и песника као своје-вољног осамљеника.

У Гнезду над понором је и њесма о ђромовима, Вашиим омиљеним звуцима и ненадмашним водичима. Небо је, кажеће, баш Вас изабрало да будеће ученик тих сїрођих небеских учишеља?

Пишући песму *Громова* ја сам пројектовао у свој текст једно динамично енергетско стање којим сам се напунио још док сам у дечаштву, скривен на тавану слушао моћно проламање громова. С једне стране осећао сам страх, а с друге прижељкивао да опет чујем тај моћни звук према коме сам очигледно имао један чулан, чак еротичан однос. Касније сам такву силу пронашао читајући као младић древне песнике. Тада бих осетио како се суочавам са нечим огромним и вртоглавим. А моме озарењу није било краја када сам читајући *Појол-Вух* пронашао да је гавран, птица којом сам опседнут, заправо весник громова и муња.

По чему се Гнездо над понором разликује од Ваших ѡрећходних књиѓа?

По мени, највећи проблем песника је у томе како да доведе у хармоничан однос строгост и слободу. Раније је код мене доста тога било разлабављено, у расцвету, барокној фјоритури и украсу. Тежио сам за ефектном сликом и добрим украсом. Временом, песме су се, некако саме од себе истесале, углачале и изоштриле. Моји закони у писању данас су: потпуна контрола над емоционалном понесеношћу, прецизност стиха и пре свега, истинитост сведочења. У правој поезији мора да се види загрљај живота и смрти. Најбоље моје песме су оне у којима сам избегао претерану култивисаност и које изгледају као да су одваљење од тела.

У Мемоарима песка је изђрађено на симболици ѡеска, одсућности, неизђвореном?

У *Мемоарима* ме је занимала тајанствена неизмерност песка, времена, прелаз из свеколикости у ништавило и обратно. По мом поимању и осведочењу, нема дубљег мита од оног о пепелу и фениксу, о смрти и васкрсу. А затим, опседала ме је тајна дубине, ониричне нежности и рањивости. Јер, кад је

потпуно здрав, човек није ни свестан да постоји. Здравље тако много обећава, а тако мало пружа. Тек, искуство болести, рањивости, стрепње и мисли о сопственој недовољности даје дубину нашим речима и тежину нашем бићу. Раније сам много више радио са енергијама палимпсеста. Сада сам далеко од естетике из своје младости. А ако се цитатност негде и појави, онда је она код мене илуминативна. Занима ме песнички текст у смислу једне екстатичне отворености према бивству, а затим оно понорно што долази из хладних дубина, из тамног огледала, што је скривено дубоко унутра. Моје нове песме из *Мемоара њеска* имају више резонанцу према актуалном, животном реалитету. Оне гребу испод егзистенцијалног талобага. Но, и даље смисао поезије за мене је остао обредни. Песма је оно што проживљавам у свом телу. Желим да пишем језиком који ће изразити све оно што моје тело зна. Дакле, сада ми је најважнија телесна стварност песме. Свака моја песма има аутопортретски карактер. Поезију производи болна преосетљивост. Добра поезија се осећа готово телесно, а опет, у поезији је све окружено неким нејасним ореолом неодређености. То је оно лебдеће, бестелесно својство. У доброј песми све одлучује оно интуитивно, инстинктивно, несвесно — дакле, пре наговештај него рефлексија и анализа. Флуидност је закон у поезији — таман кад мислимо да смо ухватили њену бит, она промени своје обличје.

У основи Ваших њесама, стијоји заокуљеност ѓризором?

Моје су песме на изванредан начин фигурабилне. Оне почињају на фигурабилној извесности призора и његовој повезаности са дубином меморије. За себе једино поуздано могу да кажем да сам од почетка свог песничког бављења био и остао сладострасник слике. Код мене све потиче из стварности призора, нема ту никаквих сновиђења. Права мистерија јесу они видљиви, свакодневни призори. Стварност је страховита сила која нас обликује и поезија од ње не може побећи. У мојим песмама стварност се увек јавља затворена у призор, у кадар. Једноставно, визуелни утисци су психички прерађени речима. Из италијанских неореалистичких филмова научио сам да је стварност величанствено богата и комплексна и да је довољно умети је посматрати. Јер, једино сликајући видљиву реалност, може се открити оно што се налази иза ње. Призор је, заправо, другачије уобличена стварност помоћу које наша имагинација позлађује свет. Мој поступак у писању поезије је готово сликарски. Кад имам оштар, јасан призор, онда из тмине могу лакше извући целу песму на светло дана. Песник, напосто,

пише оно што живи и сања. Зато *Хомера њредџрађа, Гнездо над њонором* и *Мемоаре њеска* није могао да напише нико други до мене. Мислим да је *Хомер њредџрађа* нехотична метафора свег мог бављења књижевношћу. Мој Хомер нема одисејски комплекс луталаштва, већ је он, једноставно речено, песник предграђа. Он мало тога измишља. Као и сликари из добрих старих времена, он слика по моделима које је измислио Свемогући. Њега занимају неке мале, наизглед ефемерне теме: подруми, бунари, голубарници, гаврани, мачке из предграђа, млади гневни песници...

Колико Ви у Ващој њоезији користиџиџе ликовне њредсџаве, њйсе визуелноџ, и на који начин?

Лепота песничке имагинације је у њеној неумољивој објективности. Мислим да је моја песничка имагинација превасходно визуелна. Песничка слика је за мене нуклеус око кога се кристалише све остало. Моја „творница слика” потиче од мог дечачког читања митова древних Грка који су мислили у сликама, те из моје, такође дечачке, фасцинације сликама Клеа, Ернста, Мироа, Хопера, Ендрју Вајта, Сегантинија, Беклина... Многи моји стихови имају своје визуелне аналогоне на сликама уметника који су ме узбудили. Настојим да вербално ре-креирам атмосферу и визуелне елементе са слика уметника које ме опседају. А затим, тај феномен визуелног комуницирања слика у тексту, највише ме узбудио код Шелија и Блејка. Тешко је речима објаснити тајне заносног виђења. Зато мистици када говоре о тим тајнама, они их изражавају сликама, дакле призорима.

Зашџо њисци имају њџџребу да њиџу о сликама?

За мене писање о уметности је облик сеизмографије, пажљиво проучавање како површинских, тако и дубинских потреса у њој. Себе видим као пратиоца уметности из другог плана. У првом плану су, дабоме, сами уметници блиски мом интимном бићу, а са опусима зрелим за једну темељну есејистичку елаборацију. Пишем о свим доменима ликовне уметности, а нарочито ме привлаче уметници који обнављају класичну слику, као аутономан естетски предмет. Дакле, они уметници који обнављају тајанствену моћ фигуративне слике, чувајући светлост спиритуалног. Писати о таквим уметницима разложно, аргументовано и са предсказивачком интуицијом, за мене значи учествовати у изазовном ритуалу тумачења.

Колико је музика утицала на Вашу поезију?

Поезија по природи ствари мора бити еротична, као музика. По мом поимању ствари у њој мора бити барем благи призивак нечег халуциногеног. Дакле, поезија стоји насупрот свакој полној хладноћи која је равна тупоглавости и ретардираности. Верујем да слушање музике даје мојој поезији нечег од колоратуре флуидности. А то ми је важно због тога што сматрам да поетски текст не би требало да сувише директно говори, већ више да сугерише и слути. Рецимо, збирка *Пенџа-џрам срца* је настајала тако што сам ноћима слушао црначке певачице блуза и брзо записивао реченице. Назвао бих то поступком надигравања контроле. Осећао сам како брзим записивањем нешто тешко, како би се то рекло, сваљујем са душе. Дао сам подсвести могућност да се изрази, да изнесе оно што има. Наравно, имало је у свему томе и доста мог младалачког, романтичарског солипсизма. Разумете, мене тада није занимало да кроз моје песме коментаришем друштвене девијације.

Постоји ли посебан тренућак погодан за писање поезије?

Поезију одвајкада пишу и читају усамљеници и самотници. Идеја пустињаштва, монаштва, веома је привлачна за мене. Наравно, ја не мислим на пустињаштво у религијском значењу. То је потпуно страно мојој хедонистичкој природи. За себе бих могао рећи да сам „чистокрвни природни монах” (да употребим Шопенхауеров израз), пустињак моје грандиозне библиотеке, моје колекције слика и порцелана, мог музеја. Могу да пишем у возу, по хотелским собама, у једној послastiчарници у Пожеги где читам новине, где имам свој сто до прозора и где могу да се осамим, нарочито зими. Већ дуго година пишем немачким налив-пером „сенатор”, свуда и у свако време. Прија ми рукописна процесуалност. Волим тај процес када се црно мастило суши на папиру. Нажалост све је мање добрих мастила. Немци, иначе, праве најбоља мастила. Неке моје најбоље песме написао сам у возу, будући да често путујем на релацији Пожега—Београд и обратно. Ипак, најосетљивији сам за писање поезије у сумрак. То је оно магично време када није ни дан ни ноћ и када светлост и тама предају једно другом своје тајанствене флуиде. Зато настојим да то време сумрака приграбим за себе.

Од збирке Концерт за никог усмерени сње на неке мале, на ирви поглед ефемерне иризоре и шеме...

Не мора се по сваку цену писати о великим историјским и митолошким темама. И писање о малим, наизглед ефемерним темама, може бити један облик обogaћивања и позлаћивања света. Одувек ме привлачило да откријем метафизичку дубину и драмски конфликт у обичним, свакодневним збивањима. У појединачном, свакодневном, видео сам и разоткривао универзално. Свакодневница коју сви проживљавамо, површно посматрано изгледа нам незанимљива, безначајна, неважна, но, у својој дубини она носи сву комплексну, а почесто и трагичну драматику, лепоту и важност. Визуелни свет је за мене један неисцрпни, божанствени речник. Мој циљ у збирци *Мемоари њеска* био је да ту невидљиву драматургију призорâ из свакидашњице поетски уобличим и покажем њихову скривену драж. Зато није случајно да ме и данас узбуђују италијански неореалистички филмови Роберта Роселинија, Виторија де Сике, Лукина Висконтија, Рената Каstellанија, Ђузепе де Сантиса или Луиђија Кампа. Њихови филмови тако дирљиво сугестивно предочавају постојање малих људи из предграђа и градова са својим малим животима који веома боле. Они фиксирају обичне, свакодневне призоре иза којих наслућујемо и откривамо неслућене дубине и сложености једног времена и начина на који се то време одражавало на њихове животе. Симптоматично је да су почетак филма обележили филмови као *Улазак воза у сџаницу*, *Издазак радника из фабрике* или *Бетин доручак*. То није нимало случајно. У питању су дакле аутентични документи стварних збивања. Тако и песник, као и браћа Лимијер спознаје да је смисао поезије у одражавању непосредне стварности. Моје песме су тако сачињене од слика-кадрова снимљених у стварним просторима, и оживљене једним иманентно поетским визуелним динамизмом. Код мене је призор готово сликарски компонован.

Како данас видиш своје њесме?

Као дијалоге са заборавом. Као мале, људске истине које боле или озарују. Као песник, дубоко сам прожет медитеранством и хеленством. Од Грка смо добили медитеранску живахност и смисао за лепоту и те две ствари нас још увек одржавају живим и крепким. *Кућу Бахове музике* писао сам са пуно ероса, унутрашњег пролећа, очаја и једног страственог незнања. То су читаоци *Куће* могли да препознају и да се идентификују са таквом поезијом. Узгред, дивно је кад једна збирка песама постане предмет стварне љубави неког осетљивог читаоца. Пишем из чисте индивидуалистичке обести. По мом поимању и осведочењу, поезија се не пише одозго, већ одоздо.

Настојим да прођем кроз ту маргину, кроз то свакодневно и банално, кроз концепт живота који је невидљив и покажем га видљивим. Поезија открива чудовишну моћ наизглед ефемерних, безначајних тема. Отуда моја опседнутост „надреализмом обичног живота” (израз припада Елизабет Бишоп) призорима голубарника, подрума, спиља, бунара, једном рећу зачуђених места којих се више нико неће сећати ако их ја не оживим.

Честі сїе гості међународних пїесничких фестїивала?

У најлепшој успомени остао ми је фестивал „Гласови Медитерана” у Француској. Медитеран иначе разумем као средиште, прапочело, извориште, простор плодотворних суочавања и судбоносних разрешења. Мој боравак у Француској сматрам битним и драматичним за мој рад. У Лодеву, малом граду на југу Француске било је страшно лепо. Читао сам песме на српском у башти катедрале пред двеста људи, а потом сам потписивао моју књигу на француском. Када сам се вратио у Србију, осећао сам се предивно.

Да ли српска пїоезија данас пїостоји у светїском конїтекстїу?

Моје књиге песама стоје сасвим за себе. Оне су надидеолошке. Оне нису део неког етаблираног мејнстрима — оне не кореспондирају са текућим идеолошким и политичким стратегијама, али осликавају један магијско-религијски став. Ја сам дуго у овој средини био прегласан. Било ми је тесно. Зато сам се отворио према новим срединама које нисам заситио својим књигама. То је резултирало рецепцијом моје поезије на другим језицима. Срећан сам што ми је дарована милост да пишем и што и вани имам читаоце који у мојим песмама налазе неки топао простор за себе. Нажалост, наши савремени песници су недовољно превођени на друге језике, нарочито на оне велике језике, па зато ми данас готово да и не постојимо на европском и светском базару лирике, нити имамо могућност да се поредимо са песницима других народа. Зато се песник данас и овде мора осећати клаустофобично, мучен сумњама и страхом да његова поезија неће бити примећена и валоризирана у једном ширем контексту, у тој вавилонској циглани данашњег света. Утешно је одражавати се својим песмама у што већем броју душа. Лепо је живети овде, а бити превођен по значајним светским часописима и објављивати збирке песама вани, у једном времену када поезија свуда у свету живи у малим, езотеричним круговима. Лепо је бити чињеницом француског, енглеског или шпанског језика. По мени, ако је истински вред-

на и ако је ваљано преведена, поезија једног песника требало би да као таква буде валоризована у једном ширем, европском и светском контексту.

О Ваших књиџама објављен је завидан број критичких и есејистичких текстова. Како видиш критику поезије у Србији данас?

Кажу да је један учењак нашао у Египту неког Арапина, који је голим оком видео оне звезде које обичан човек не може видети без телескопа. Тај је човек још био и кушач вина који је својим чулом укуса могао утврдити не само врсту вина, него и годину из које то вино потиче, па чак и место где је расло грожђе од кога је вино добијено. Нема никакве сумње да постоје људи које су окултистичке силе обдарили несвакидашњим способностима и знањима. И добар критичар поезије требало би да се одликује таквим способностима и знањима, како би могао имати освештено виђење поезије. Уосталом, поезија је трансмит. Нема поезије без тумачења, као што не може бити ни мита без егзегезе. Тек, не може се о поезији писати само језиком разума. Ледена критичарска гносеологија погубна је. Једини исправни приступ поезији јесте: приврженост, живо супротстављање, благодарење, служба поезији и пре свега, књижевно зналство. Дубоко сам убеђен у то да чисто аналитички, дискурзивни метод није најадекватнији приступ поезији. Јер, ако је поезија у домену симбола, ирационалног и оног интуитивног, другог погледа, онда и критичкој мисли која би да се позабави таквом поезијом остаје да потражи слична искуства. Јер, немогућа је кохерентна дискурзивна интерпретација једног поетског идиома који је у својој бити ирационалан. Дакле, критика која је само интелектуалистичка и спекулативна и која није путено детерминисана једним свеобухватним интуитивним песничким знањем, немоћна је пред сложеношћу једног поетског текста. Сузан Сонтаг је дивно у праву када у есеју *Прошлост интeрпретације* каже: „Уместо херменеутике, потребна нам је еротика уметности, еротика поезије”. Поезија и критика, дакле, осветљавају једна другу. Проблем је наравно, у читању. Данас се чита брзоплето, прелако, површно, сањиво, растресено. Један од савета који је Марсел Рејмон давао својим студентима, будућим критичарима, био је: „Не сматрајте себе занимљивијим од аутора кога проучавате.” Многим нашим предузимљивим критичарима не недостаје клановско-секташке повезаности и цинизма, али им највећма недостаје критичарског образовања, обавештености, поштења, а богме и познавања српског језика. Ако множину текстова наших крити-

чара подвргнемо критичкој ревизији, открићемо синдром недоучености. А такав необразован, недоучен критичар немоћан је да проникне у тајно жариште песме, да допре до онога што би Жорж Пуле назвао „надтекстуална истина”. С друге стране, критичар мора умети да поезију чита и, како би то рекао Валас Стивенс — „нервима”. А данас је множина критичара, због недостатка дара интуитивне критике, немоћна да истражује у дубини, да се удуби у дело, да учествује у светом критичком обреду вредновања. А присетимо се, реч *contemplari* означава присуство у неком светом обреду. Јер, једна збирка песама има своју поособљену органску структуру, своје време и свој простор. Једини исправни приступ поезији јесте понизност, смерност и књижевно зналство. Лепо је речено у баштињеним списима: „иза сваке претензије на врховну арбитражу у позадини, као залог, мора стајати громодно дело. Ако тога нема, залуд сва виспреност, обавештеност, лепорецивост, акрибија. Њихова резонанца, само је туп одјек у празном простору.” Озбиљна књижевна критика, то није простодушно, субјективно изношење суда о једном књижевном делу, већ дубоко креативна, визионарска пројекција књижевног феномена. Мене узбуђује жив отпор критичара према мојој књизи, његово живо супротстављање. Поштујем критичаре који имају предсказивачки дар и освештено виђење поезије, оне критичаре који нису тврдокорне догмате, већ су спремни и да промене своје мишљење или гледиште у супротном правцу, ако то сматрају за сходно. Само дубоке, искрене душе и високо освештене свести могу спознати поезију.

Временом, одустали сте од ђодемичких сучељавања са својим ојоненцима?

Сматрам да је за писца залудно да учествује у примитивним конфронтацијама, полемичким надгорњавањима и километарским разлагањима. Одговарати на нападе у штампи, неплеменито је и неаристократски. То ја зовем расипањем пиринча у ветар. Како су само јадни и ништавни они писци који се уситне у свађалице. Има нечег простачког, неопрезног и недостојног у полемисању са новинарским деонтолозима, дневним написничарима, минорним песницима и исушеним критичарима. Узмите само полемику око *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша. Та полемика је дословно убила толико људи који су у њу били уплетени. Јер, у жестокиим полемичким насртајима ослобађају се страховито отровне, деструктивне енергије и мржње које сатиру пре свега оне који их започињу. Жестока мржња у полемикама ствара веома повољне усло-

ве за развој неурачунљивости. Не улазити у полемику, то значи приштедети своје снаге, не расипати пиринач у ветар. Јер, полемичар напросто никад није паметан, чак ни када је у праву. Увреде ваља праштати, јер праштањем се рашчишћава простор за ново почињање и обнову живота у књижевности. Дакле, независно од полемика остају само значајна дела. Књижевно-историјска одмазда је сурова. Уместо мржњи, која полемичара претвара у неосетљиву цепаницу, свој поглед ваља усмерити према „пуноћи концентрисане позитивности”, да употребим прикладан израз Валтера Бенјамина. У том смислу ја сам захвалан свима који су писали о мојој поезији, чак и са подсмехом. Напосе, песник стоји изван граница мудровања, изван расправа. Песник има само песму — она је његова мудрост и његова расправа.

Шта ново сиремаће поштоваоцима Ваших књиџа?

Ја, наравно, не живим у комфорној заблуди да је широка читалачка публика жељна мојих књиџа. Поезија данас свуда у свету живи у малим, езотеричним круговима. Радује ме што знам да имам читаоце изван академских кругова. Мислим да сам се временом научио некој врсти спорости у писању и објављивању књиџа. Схватио сам да за живота можемо написати ограничен број књиџа. Сада ми је за једну збирку песама потребно најмање три године. Но више размишљај о свакој појединачној песми него о наредној збирци. А затим, већ двадесет пет година објављујем у часописима и каталозима уметника текстове из области ликовне уметности, а још се нисам осмелио да те текстове сакупим у посебној књиџи. Припремам дакле још увек књиџу есеја *Златни пресек* у којој се бавим уметницима од Дада Ђурића до Владимира Дуњића, који су суштински обновили фигуративну вероисповест и деликатно биће слике на овим нашим просторима.

Живимо у добу које је „неразговетијне од снова”. Могу ли нам помоћи „древни учишћели”, сџари пророци, сведоци будућности?

Да, али само уколико од њих узмемо ону дематеријализовану и тотемски очишћену кост и надградимо је својим дубоко личним дахом, оним што Грци зову пнеума. Јер, ми нисмо створили овај свет, већ га само надограђујемо својим личним писмом. Дакле, држим до езотеричних утицаја и померања еволутивног кретања у поезији. Песник прима ватру и од другог песника сродног душевног састава, као што једно тело у

љубави прима топлину од другог блиског тела. Но, пресудно моје наслеђе у поезији јесте оно невидљиво, несвесно, зачуђено. То је оно врело које Тереза Авилска зове „унутрашњим градом”. Све тајне су дакле, записане у нама самима, у људском срцу и ту их треба тражити, а не ван нас.

Иако је уврежено мишљење да поезију дошово нико не чита, Ваше збирке преведене су на десет језика. Наилазе ли на поклонице у свету?

Моје књиге песама никада нису изазивале понор равнодушности. Имао сам срећу да моја поезија већ на самом почетку мог објављивања привуче пажњу и да о њој буде писано и афирмативно и опадачки. Радује ме што имам читаоце изван академских и критичарских кругова. То су, рецимо, неки лекари, адвокати, сликари, студенти. Међу њима има и доста жена. С времена на време добијам и писма од читалаца. То ми значи. Увек ми је било важно да се о мојим књигама пише и говори. Захвалан сам свима који су писали о мом раду било похвално или негативно. Није добро када вас средина непрестано одобрава, хвали и награђује. То може за писца постати погубно, јер тако постаје део устајале свакодневице. Нажалост, књиге песама старе — време их тако сурово обнажи. Но, за мене је драгоцено то што пишем на такозваном малом језику, јер ми то омогућава да се усредсредим на себе и да не мислим о широкој публици и комерцијалном успеху, што за једног песника може да буде погубно. Више ми је стало до тога да ја стварам своје читаоце, него да публика ствара мене. Ја сам најбоље прошао са *Хомером предграђа*. Та збирка је изашла на италијанском у Милану и о њој је одлично писала италијанска универзитетска критика. Једна Италијанка, студенткиња књижевности, ми је написала: „Ваше песме волим на начин на који сам у детињству обожавала моје лутке.” Такве ствари ми веома значе и дувају ветар у моја једра, јер на тај начин постајем свестан да је то што пишем неком потребно. А нарочито прикази страних критичара који ме лично не познају, као рецимо једна млада Италијанка, Валентина Тиначи, иначе професор Универзитета у Сијени, која је можда најтачније и најбоље писала о мом раду, у часопису *Пасађес* који излази у Милану.

Шта је Ваш идеал у поезији?

Мој идеал је да у свом раду спојим и измирим словенску дионизијску фурију и германску посвећеност послу. Зато данас

песме непрекидно дорађујем и преправљам све док не осетим да су живе. То се чудо, дабоме, ретко догоди. Но, песма која је неизбежна, сама проговори. А мој идеал у поезији јесте поетски текст као магијско спиритуализовање живота. Песма која ће бити жива као куцање људског срца. Песма која ће се наставити у стварности као нешто живо. Песник у своју песму улаже читаву своју душевност, а песма му као ехо враћа оно што није ни слутио да постоји. Само опасно интелигентни људи могу написати велику поезију. Само много љубави и туге или озарења може да узнесе једно биће до велике поезије која има општу вредност. Као и у животу, и у поезији нема стајаћег тренутка. Поезија је за мене један облик мистичног искуства, призма кроз коју се може изразити непролазна лепота и тако посредовати скоро нови вид религиозности. Поезија не замењује живот, већ га оповргава и преображава. Писање поезије није игра, већ озбиљан избор и спасоносно застрањивање. То је за мене префињени облик саучешћа. Она треба да изрази топлину која нас чини људима, онај сјај који „није од овог света”. Поезија преосвештава овај вегетативно-анимално-социјални свет. Она је танка нит између жеље и смрти. Свака песма је један облик опроштаја са животом. За мене поезија је највиши степен припреме за одлазак са овог света.

Данилов, шта остаје после читања песме?

Можда, нека тиха туга. Не знам. Велика је тајна шта остаје после читања песме. То је далеко изван сфере мог разабрања.

Са песником разговарали:
Зоран Јеремић
Звонко Пријовић
Зоран Хр. Радисављевић

ИЗМЕЋУ ГЛАСНИХ И ПРЕЋУТАНИХ РЕЧИ

Драган Јовановић Данилов, *Мемоари њеска*, Завод за уџбенике, Београд 2008

Док чита најновију, тринаесту по реду, песничку књигу Драгана Јовановића Данилова (р. 1960) чији је наслов *Мемоари њеска*, читаоца обузима порив да њен садржај, језик, песнички поступак и коначну намеру упореди са ранијим Даниловљевим стиховима и открије има ли помака, померања, преиспитивања и кориговања, освајања нових поетских простора, али и да одреди шта је то што заслужује атрибут доследности. Наиме, иако је Даниловљев рукопис препознатљив због своје издвојености, самосвојности и аутохтоности, у свакој његовој заједници стихова, па и у овој најновијој, уочавамо извесна гибања лирске материје и гласа. Дакле, треба сагледати све оне карактеристике Даниловљеве поезије које је књижевна критика детектовала и истовремено пратила њихов развој и упоређивати њихов статус у *Мемоарима њеска*, у смислу (не)одступања од досадашњег.

Једна од првопримећених Даниловљевих поетских одлика јесте његов барокни, нежан, топао језик, обогаћен присуством деминутива, условних архаизама и изведеница. У књизи *Мемоари њеска* песнички језик је сведенији, прочишћенији, лишен деминуције. Штавише, песник је доказао да је емоције за којима трага као што су нежност, топлота, па и нужни слојеви патетике, могуће дочарати адекватним сликама, асоцијацијама, метафорама, контрастима, без непосредних језичких одредница („Твоји прсти на чијим врховима / су још неизговорене речи, / никад не бораве на једном месту, / већ се заједно са ветром селе” — песма *Дланови*). Нарочито у првом циклусу *Елоквенција шишине* језик је опорији, зачуднији, вишесмисленији.

Даниловљев песнички повратак модернизму, симболизму, пост-симболизму, не само да је настављен, већ је и садржајно наглашен, што се уочава из кључних и доминантних речи *Мемоара њеска*, као што су: речи, ћутање, неизрециво, бескрај, (не)доступ, које својом игром гласовима, сликама и емоцијама, прерастају у праве психодоминанте књиге, али су изречене у другачијем надреалном амбијенту.

Песникова досадашња химнична наклоност љубави и телу, као и егзалтација телесношћу песме, која се откривала у готово сваком сти-

ху, пронашла је своје уточиште у средишњом делу књиге. И то стишане интонације у другом по реду циклусу *Ноћ уйлакане библиотеке* и четвртом *Дланови*, док је трећи по реду циклус *Вино са вулканског острва* обележио изузетно снажан, импулсиван, згуснут исказ, као и протрахирани грч и усхит моћима жене као дела природе. Помињани циклус чини истоимена поема љубави и страсти вулканске потенције, песничке маште и дрске слободе какву само љубав пружа, која брише све границе између двоје заљубљених, али и границе између њих и читалаца. Реч је о љубави која, како нас учи литература, приближава, спознаје и верује у божанско присуство („у теби пронађох све што смртник може да дозна о творцу”; „са тобом већ на земљи помало уживам део небеског царства”). Иако у овој поеми доминирају егзалтираност и узвишеност, као и апострофирање значаја насушне љубави за човека („све до јуче бејасмо / сужњи времена, болесни од бола несналажења; дани / бејашу предуги за наша уста свирепа од жеђи, а сад / у смртним телима нашим наслутисмо лавиринте / милости која се даје тек у скровитости крајње дубине” и „зло је у духу, у телу га нема — тамо су само / рудници благости што једино могу уделити бесмртност”), у ранијим смо Даниловљевим књигама препознали извештај одклон ка меланхолији, која је продужила свој живот и у *Мемоарима ђеска*, тачније прелива се и на два околна циклуса у књизи, јер се као тематска новост уводи и самосвест песникове зрелости, што се, као жал Боре Станковића, очитује у песми симболичног двоимена *Писмо једног сџарца Сузани, или Сџуденџикиње књижевности излазе из зџраде Филолошког факулџета у Беоџраду* из другог циклуса:

*Оне су џу, разливене у улице џрада,
као младе џасџрмке у језеро,
величансџивене и џривлачне, а можда и окупџине,
да би ме џодсеџиле на оно џиџо ми никада више
неће џриџадаџи.*

*Неџосџојане као високе сеобе облака,
џрелеџе сџуденџикиње књижевности, нису више
девојке које џамџим као немирне уџваре;
кроз џихов смех и радосну џику, моја еџојеџа
одусџајања џосџаје сазнање.*

Слике са периферије, свакодневица, веристички призори, чак и они бизарни, уз присуство животињског света чији су представници мачке и гаврани („његова отаџбина је овде”), уз појаву белог вука са аутобиографским елементима („најстарији сам бели вук на земљи; / посредник између овог и оног света, / прогнаник који се никад није укључио у чопор”), пронашли су своје место у завршном петом по реду циклусу *Ојасне марџине*. И иронија и аутоиронија су присутни,

али значајно разуђени („Јесмо дубока бића: скривамо се / испод коже, / испод маски, испод / речи које смо изговорили, / или прећута-ли” — песма *Дубина*).

Ипак, највише промена се десило у Даниловљевом песничком поступку. Наиме, досадашњи начин градње песама је започињао од сасвим обичног призора, аутопортретског сећања, снохватица, прича, погледа, догађаја из свакодневице. У наставку би следиле брзе слике и асоцијације по аналогији и блискости, да би на крају севнула пеникова поента. Дакле, реч је о транспозицији појединачног из стварности у универзалност песничке поруке. Једино је остала дилема да ли је почетак био почетак песме или је прави почетак песме поента, која је у песнику чекала да се отвори извесном непосредном сликом. У књизи *Мемоари љеска*, нарочито у прва два њена циклуса (*Елоквенција тишине* и *Ноћ уйлакане библиотеке*), начин грађења песме је битно измењен, иако је и у ранијим књигама бивао препознат, али му критика није давала посебан значај. Наиме, песме почињу медитацијом, промишљањем, закључком, рефлексацијом — оним што је раније обично било на крају песме (на пример: прва песма *Дубина* зачетног циклуса овако почиње: „Све почиње дубином, / тим постојаним на-личјем света”, а наредна песма *Боца у океану* истог циклуса: „О свему ваља говорити сажето / и изравно, а онда се зауставити, / пре него што се оно неизговорено / распрши у зрак”), а након таквог иницијатора, кроз ткиво песме које је чешће издељено краћим строфама, настављају се медитације, које су саставни део песме, али могу опстајати и самостално као изреке и мудрости. На тај се начин стиже до краја песме, која врви од порука. Није више песма написана због само једне ефектне поруке, већ је више њих контекстуално умрежено унутар једне песме. Примера је заиста довољно за овакав суд. Рецимо у про-лошкој песми *Давно изговорене речи* бележимо следеће Даниловљеве изреке: „Не говорим речима већ ћутањем / за које ми је потребан од-јек. // Огледало је мој саговорник”; „Наше нас давно изговорене речи посећују / сваке ноћи”; „Али ми не можемо чути оно што смо изре-кли, / нити знати зашто смо још увек овде”. Затим у песми *Пророчан-ства* читамо сентенце које су зачудне, необичне, промишљене, одреч-но-потврдне, чак и оксиморонске: „Најдубља су она пророчанства / која још нису ни изречена”; „Мој сабрата у истој илузији, / ти си део мене својом осамом, / а не својом присутношћу”; „Провалија, то је нада која се остварила”. И у песми *Елоквенција тишине* изненађује нас садржај Даниловљевих мудрости: „Речи су најпрецизније / кад погреше правац и запуте се / тамо где више нису за овај свет”; „Пре-шао сам мост преко понора, / али понор уклонио нисам”; „Уточиште велико колико и уста / која кажу: не очекуј разум / у ветру који њише памук”; „увек / жели да буде на неком другом месту, / а не тамо где суђено јесте”. Или у песми *У новембру, кад мирише на снег* „опседну-тој” речима и њеним чудима и моћима цитирам почетну:

*Речи су најлејше кад се ѿвлаче
ѿред оним шћо оѿисују.
Пишем да бих без најора лебдео;
да бих се враћио у своје давно шело,
у ове реченице ошале од нечеѣ ћушања*

и завршну строфу:

*Сенки се својој једино моѣу исѿоведиши.
Речи се ѿрближавају неизрецивом
шачо се од њеѣ удаљавају из нечијеѣ
оѿушелоѣ срца.*

Из досада прозваних Даниловљевих стихова очигледно је да су његове слике, асоцијације и метафоре уланчане по принципу зачудног, надреалног, „слободног тока”, привида и контраста видљивог и невидљивог, изговореног и прећутаног, чујног и нечујног:

*Видљиво у невидљивом,
ушављује се и буди,
чује и не чује, зашвара очи
и зледа у оно шћо њеѣ види.*

Амбијент нарочито почетних песама, које се разликују од ранијих Даниловљевих стихова и по садржају и по поступку грађења, можемо одредити као особен, промишљајући и аутопоетички. Песник се не мири са меркантилношћу додељеног нам времена и простора. Не пристаје на закључак да је књига изгубила свој примат. Књига је песников еквивалент („У мајчином трбуху био сам књига”) и симбол његовог постојања („Књиге од којих се нисам одвајао закопао сам у недођији”). Књига је његова мера („Још овај град личи ми на књигу” — песма *Неизговорене речи о Венецији*). Свакако да је са оваквим системом вредности у опреци песниково окружење, које је у Даниловљевим стиховима увек у позадини, никад у првом плану. Зато је гледано Даниловљевим очима све привидно, погрешно постављено, изврнуто, нереално или надреално („Одсутно је извесније од присутног”). Све су појаве око нас и песника вртоглаво измениле своје улоге и при том се лишиле своје прволикости. Узалудан је био песников покушај („Нисам дошао у ову пустош / да бих побегао од света, / већ да овде огласим нови свет”). Примери за овакву слику света и песниковог статуса (читај — залуда) данас су бројни. На пример, у песми *Прозор и снеѣ* и почетни стих („Све је ово привид изнео на видело”) и два завршна („Оно што не видимо и не чујемо, Ђ једини је доказ”) у том су и таквом дослуху. У истом су контексту и почетне строфе у песми симболичног наслова *Твоје шело не ѿрештаје да ѿише*:

*Огледало је простиор у коме не видимо
себе; белине око речи шакође су речи,
никад изговорене.*

*Изван свега видљивоџ и чујноџ,
постоји један простиор, недостиуан
речима и звуцима, неизнаи
швом видикy*

које отварају питање о положају речи у теснацу између друштвених околности и песникове посвећености литератури. И речи су страдале и постале жртве („грубе су речи — зато говорим ћутањем”). Иако је Данилов свестан „да још ништа није речено” и жуди да „доспе тамо” у „простор недоступан” и ишчекује „речи које се заборављају” и верује да „постоје речи веће од нас”, он истовремено и сумња у моћ речи у оптицају („Речи које би се могле изрећи / сада су таласи који ударају / о хриди, уз тешку буку”) јер су израбљене, испражњене од злоупотребе и насилног коришћења, што сведоче стихови песме *Мрачно је време кроз које пролази поезија* (у наставку: „сви је пишу, а више нико не чита”). И следећи стихови поседују исту поруку: „нема девојка. прелепа од свих речи које није могла изрећи”. Дакле, данас су „ћутање” и „неизговорене речи” прави бесцен. Зато се песник преиспитује и његова исповед о речима и песмама прераста у приручник и/или дневник о списатељском чину. Истиче осаму као неопходну жртву када је у питању и љубав и песнички чин („из осаме из које ни шапат не допире, живот се будио као да је нов”). Затим, саветује да треба „дозивати речи које ће трагати кроз” песника или оног који их је дозивао. У помињаној песми *Мрачно је време кроз које пролази поезија* храбро тврди да и „гавран на ледини, / као и ти” (песнице) „трага за својом песмом. / Али он то не може знати. // Маслина се усађује у своју земљу, / ноћу своје звезде, а гавран у тишину / која улива поверење. // А где се ти укоренеујеш”, из чега следи завршна поентирајућа строфа-упутство за песнике:

*Јер, ти не ојонашаш ни маслину,
ни звезде, ни гаврана, већ их све
иушшаш у себе да одашле сеју
оно што осећаш*

И на крају почетак. Наиме, следећим стиховима („Тело нема разума, оно има само себе; / оно је песак, тихи приповедач без лица”) из песме *О жалости насладе* долазимо до објашњења наслова овог дневника, приручника или мемоара.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

Драган Јовановић Данилов, *Мемоари њеска*, Завод за уџбенике, Београд 2008

Проблем којим се Драган Јовановић Данилов, један од најпродуктивнијих савремених песника, бави у својој најновијој збирци песама оквирно се може подврћи под тему Вавилонске библиотеке. Та тема је овде третирана и као цивилизацијска позиција, али и као аутопоетички проблем. После двадесет година књижевног рада, неколико десетина објављених књига — збирки песама, есеја, романа, нужно је било да се аутор запита има ли шта још да каже и има ли смисла даље певати. Ово питање се подударило са питањем о сврховитости поезије у наше време, о томе да ли је ико чита и није ли већ све написано. Данилов заузима апологетски став. Ово је његова одбрана, како поезије саме тако и сопственог песничког напора.

Уводна песма, *Давно изговорене речи*, ствара оквирни, идејни контекст за ову полемику: „наше се давно изговорене речи, / нама враћају из дубоких кланаца ... ужаснута сазнањем да још постојимо.” Написано нема више никакве везе са песником, то је нешто одбачено, потрошено. То је изречено инверзијом — уместо да каже да ми не познајемо наше речи, Данилов каже да оне не познају нас. Свет изреченога постоји независно, као наслага, песак. Већ у овој песми Данилов користи основни логички обрт који му служи за доказивање смисаоности писања у наредним песмама: „моја (је) обавештеност / толико савршена да одмах заборављам / шта се малочас догодило и која је реченица / напустила моја уста”. Песма *Највећа библиотека* почиње стиховима: „Највећа је она библиотека / у којој нема ни једне књиге”, а песма *Пророчанства*: „Најдубља су она пророчанства / која још нису изречена”. Оно што је изговорено није само потрошено, већ је и нарушило целовитост тог првобитног ћутања. Оно је удаљавање од онога што се хтело рећи, не приближавање: „У мајчином трбуху био сам књига / која се још не беше отворила свету ... био сам једини читалац поруке у боци” (*Боца у океану*).

Сусрет са светом, међутим, не омогућава да се тај неизрециви садржај искаже. Речи песме су, да тако кажем, физичке речи, оне немају исту природу као речи којима се исказује неизрециво. Једна од песама, *Твоје тело не престаје да пише*, већ својим насловом потврђује ову одвојеност поезије од стварне духовне потребе за писањем. У песми *Новорођенче и његов рукопис*, песник каже: „Дозива речи које ће трагати / кроз њега, како би задобиле / облик тог мајушног тела”. Напротив, неизрециво је скривено, и не може се до њега доћи: „здрхти новорођенче што на свет / долази са мрачном спиљом уместо срца” (*Један миран поглед*). Експлицитно истицање проблема поезије у нашем времену постоји у песми *Мрачно је време кроз које пролази*

йоезија. Насупрот уобичајеном песимистичком ставу који је изражен насловом, Данилов одлучно каже: „Јасно је да још ништа није речено. / Као она ткаља, ноћу параш оно / што си исплео дању”. По Данилову, проблем који стоји пред поезијом, није проблем Вавилонске библиотеке, већ проблем неизрецивог. То није нов проблем, он постоји одувек, кад год се пише поезија. Бесмислено је има ли смисла данас писати песме. Смисленије и важније питање је има ли их смисла писати уопште. На ово питање се не може дати коначан одговор, али само писање, сама воља за писањем упућује да неки смисао постоји. Ако је тај смисао везан за сам процес настанка песме, за ту блискост са неизрецивим, не може се поставити питање о сврховитости писања зато што је већ много тога написано. А да је песник док пише у близини неизрецивог, Данилов сам каже у песми *Елоквенција ѿишине*: „Речи су најпрецизније / кад погреше правац и запуте се / тамо где више нису за овај свет.”

Као што речи детета добијају облик његовог тела тако ће одсутност попримити облик песника када он са света оде (*Леиу, бели зуби*). Потреба за писањем отуда постаје битнија како се он приближава крају живота. Озбиљаност овога после почиње да се граничи са свetim: „учини да свака моја реч буде / једино могућа” (*Ноћ уйлакани библиотеке*). Та свест о нужности, наравно, подсећа на Аристотелово схватање да се позија управља „према законима нужности и вероватности”. Песнику није циљ да изрекне оно што крије у себи, већ да речи уобличи тако да откривају нешто више, па макар оно и не било оно што се крило у самом песнику. Себе треба препознати у речима, туђим и својим, а не тежити да се некаква неуобличена суштина изрази. Чини се да је то свест до које је Данилов дошао када је рекао: „Из чијих уста говори ова вода / гласом тачним, готово цитатом” (*Сумрак на мојим рукама*). Прецизност, уобличеност говора обезбеђује и његов смисао и лепоту. Они не постоје у утроби мајке, већ настају у сусрету са спољашњим светом: „Када сам угледао твоје лице, / пронашао сам форму” (*Беле кошуље*). У једној од најлепших песама у збирци, *Дланови*, тај спољашњи додир постаје суштински додир два духа: „Ви не умете да водите лаку / конверзацију: у великим дубинама, / У крхким надама почивате. Због додира који понире у судбину, / Због сувише мало љубави. / Зато и постојите, дланови”. Сличан доживљај постоји и у претпоследњој песми књиге, *Беседа једног устрељеног али самосвесног курјака*. Устрељени курјак пада и: „Када ми моји душмани приђоше, један ме / чак и помиловао по крзну; мене кога нико / никада помиловао није — готово да сам / се заплакао”.

Данилов се ни у овој књизи не удаљава од својих првобитних барокних оквира, међутим, барокни елементи (мноштво слика, метафора, егзотичних мотива и симбола) овде као да долази накнадно. Они су ту да допуне, да учине сложенијим један текст коме у основи стоји реторички дискурс, расправа. Тиме се Данилов све више при-

ближава осталим песницима генерације којој од почетка припада — Карановићу, рецимо. Да ли је у питању свест о једној поетици која од почетка иде истим путем или о свесном заокруживању генерацијских тенденција остаје под знаком питања.

Никола ЖИВАНОВИЋ

КРАТКЕ ПРИЧЕ СИМБОЛИЧКЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ

Саша Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад”, Београд 2008

Узрок појаве кратке приче теоретичари књижевности траже у дезинтеграцији традиционалне новелистичке форме и трагању за новим начином приказивања човека у његовој конфронтацији са савременом епохом. Један од представника кратке приче у нашој савременој књижевности је Саша Хаџи Танчић. Новом књигом кратких прича под насловом *Кафкин син* сугерисао је да у свету постоји понављање и да се живот одвија у том понављању. Међутим, у овим кафкински срезаним причама постоји и нешто друго. Строга композиција, некада, уступа место намерној уметничкој недовршености и неизвесности. Захваљујући свом отвореном завршетку и способности наговештаја, оне су спона између традиције и иновације у оквирима приповедне прозе нашег времена.

Књижевнокритичка анализа покушала је да дешифрује конструкционе принципе Хаџи Танчићеве прозе, али се дело одупирало аподиктичком разрешењу, будући да садржи антиномије. Ове приче не само тематски, него и стилски и семантички значе иновацију. Покушај ближег одређивања њиховог облика и технике приповедања, само је један од могућих начина анализе. Саша Хаџи Танчић је велики читалац немачке књижевности и одређен број писаца наводи као своје литерарне симпатије, међу којима је и Франц Кафка. На то указује прича *Кафкин син*.

„Можда би, данас, седео крај мене. У сваком случају, много нам времена не би стајало на располагању. А имали бисмо да пређемо приличан пут. Убрзо потом, појавило би се у нашем настојању питање самог процеса, а тиме, и питање трајања пута. До замка. Не, и назад.

Иначе, о самом путу, не бих могао много да кажем. Баш као и раније, до Америке, а скорије, у Кажњеничку колонију. И у том преобрајају ваљало би утрошити живот. Са сваким комадом пута, пређеним са свеједно коликим заморним труцкањем, маневрисањем, застајкивањем — отац Франц и ја.”

Очигледно је да сваки овакав утврђени податак има онолико смисла колико нам може помоћи у теоријском одређивању доминат-

ни приповедачке прозе и одређивању његовог стваралачког поступка. Модерна критичка анализа открива везу нашег писца са Францом Кафком. Приликом тог поређења не можемо а да не приметимо да је у стваралаштву оба писца акценат стављен на саму замисао, а не како је она испричана. Кафка је свет својих прича градио на сликама које гротескно одступају од референтне стварности, а код Саше Хаџи Танчића те мотиве препознајемо у причама *Мртве душе*, *Недовршена прича о Ф. М. Достоевском*, *Случај с класиком*, *Кафкин син* и другим. Оба писца одликује једноставна, готово фактографска техника писања и логични згуснути стил. Необично пластично оба писца у својој прози приказала су немоћног човека који се непрестано труди да схвати што се од њега тражи, иако резултат неће зависити од његовог схватања, него од његовог става. Судбина човека у њиховим причама је веома снажна, тако да се таква концепција појединца у свету може назвати каменом темељцем савремене литературе. Писање оба аутора настаје из потребе да се разреше мисаоне дилеме, да се повере и исповеде, да поведу унутрашњи дијалог са самим собом, тако да су својом прозом предочили визију ништавила и бесмисла који захватају цивилизацију.

Осим ових формалних облика и кључева, који представљају једно од могућих полазишта у тумачењу прозе Саше Хаџи Танчића и који га доводе у везу са Кафком, пажњу изискује и његово специфично досезање фантастичке атмосфере. Фантастика која је као циљ сама по себи довољна, заступљена је у последњем циклусу књиге. Занимљиво је, међутим, да је свих једанаест проза овог циклуса забављено истим основним мотивом, условно речено идејом о прожимању света живих и света мртвих, тајанственим знацима и спонама што та два света приближавају и премрежују. Тако овај наративни круг открива још једно обележје Хаџи Танчићеве прозе. Но, вреди нагласити да ту није реч о дослуку са старијом, демонолошком и вампирском, фолклорном фантастиком, већ са фантастиком тајанства, слутњи, мистичних наговештаја, откровења и симболичких модерно остварених нијанси, чије је могућности развоја наговестио Кафка.

У највећем броју прича ове књиге фантастика је нека врста посредника или елемент уграђен у скалу наративних ефеката које обједињују дискурзивно излагање, спекулацију и одговарајуће значењско-наративне учинке. Тако схваћена фантастика приближена је психолошком и симболичком, саткана на материјалу свесног колико и несвесног (подсвесног), при чему је овај последњи материјал мајсторски активан и ослобођен, артикулисан и подвргнут особеној анализи.

Приче овог писца карактерише још и разбијање хронологије догађаја и догађања. Он своје најбоље приче започиње из најнепосреднијег центра збивања, као у причи *И скокочих*. Ради се, дакле, о некој врсти имагинативног палимпсеста, што потврђује нашу тезу о томе да је Хаџи Танчић изузетно асоцијативан тип — до те мере да себе пред-

ставља као медијум за настајање самог дела. Будући да се у свему држи сопственог становишта, очигледно је да се ради о писцу са веома истанчаним укусом. О томе сведочи прича *О, књиже*.

„Књигама, звезданим ројевима, осмишљавам свој свет. Стижем до Лафонтена, па до Шелија и Китса, Валтера фон дер Фогелвајдеа, Хелдерлина и Меримеа, од најновијих до Франсиза Жама, Аполинера, Коктоа и Елијара. А од Гетеових *Римских елегија* до *Вергилијеве смрти*.”

Имајући на уму да програмирани ефекат српска приповетка оставља за поенту, Хаџи Танчић је одступањем од тог правила такође постигао изванредан учинак. У том принципу се одржава један од доминантних стваралачких принципа: антитетска основа његове приче. Она се не огледа толико у типовима нарације (без обзира на то да ли приповедач саопштава приповетку у првом, другом или трећем лицу, односно у управном или неуправном говору, у монолошкој или дијалошкој форми), у стилском дистингвирању јунака приповетке, колико у супротстављености двају одсека живота: прошлог и садашњег. О томе сведочи прича *Пушник кроз време (Египћанка)* из циклуса *Корњачина љубавна игра с ђуџем*.

„И натраг је неко време. Ондашње.

Не морамо да га се одрекнемо. Ипак нам се јавља друкчије него раније, јер је, у много чему, удаљено од нас. А као да се ништа није десило. И мене дочекује старо. Ту сам где сам се затекао.”

Једна од идеја — водиља овог писца је да приређује изненађења и да својом неуобичајеном мотивациојм покаже разноврне обрте. Писац са скепсом посматра садашњи живот. То становиште брани више сликом расположења него аутокоментарима или експлицитним исказима. Шкрт у описима, приповедач настоји да речима сузи простор, а да га истовремено прошири значењима и заговара антиномију: рећи све у минималном броју речи. Отуда често у његовим причама налазимо сажимања, покушај лапидарног исказивања. Таква је прича *Игре*. Сличне примере налазимо у причама *Лов* и *Покрећ*.

Још једна карактеристика Хаџи Танчићевог дела јесте да он транспонује животну грађу, да имагинативно надограђује позајмљени и из живота узети сиже и да бива њиме задовољан тек када он у обрнутом процесу значења и зрачења, поприма самосвојну егзистенцију, има самосталан живот у свету уметности и значења сагласна приповедачевом опредељењу. Тиме као да рушимо основну тезу на којој градиво ову својеврсну анализу Хаџи Танчићевих приповедака, али потребно је нагласити да смо на тај начин доспели управо у средиште његовог стваралачког поступка, а то је још једна антиномија које његово дело садржи. Та се антиномија састоји у томе да писац исписује биографију свога миљеа, а да при томе жели да остане ван дела, као што је Бог ван оног што је створио, као што су говорили теоретичари књижевности у прошлом веку.

У појединим причама аутор транспонује детаље из животне грађе. У циклусу *Тренушак с анђелом* не измишља догађаје него их памти још из најранијег детињства и знатно модификоване, уноси у своје приче. Цитира извесне догађаје онако како су се десили, или са малим преиначавањима, као у причи *И скоких*. Сличан пример уочен је у причи *Кишобран*. Саша Хаџи Танчић не жуди за вештачким и немогућим континуитетом, већ настоји да укаже на нови угао гледања, но наративно становиште.

Приче у књизи *Кафкин син* повезују идеје које упућују читаоца да изгради властити унакрсни метод како би, упоређивањем и на-кнадним повезивањем појединих мотива, односно уочавањем притајених парова смисла и смисаоних опозиција досегао њене темељне нау-ме. Закључујемо да је кратка прича жанровска парадигма Хаџи Танчићевог стваралаштва и да захтева искуственог читаоца.

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

УМЕСТО БЛОГА, А ПОВОДОМ ПРОЗЕ МИЛАНА БУЊЕВЦА

Милан Буњевац, *Зелена маска у облику цицеле*, „Интерпринт”, Београд 2007

Прве приче из ове књиге штампане су пре тридесет и седам година. У овој збирци се, у тренутку кад писац размишља да напише роман (који каже да неће написати), о Радославу Златану Дорићу, каже да док је седео на обали Дунава и размишљао о наслову, који је требало да гласи *Јунак нащега доба*, појавио се иза леђа Љермонтов, украо му тај наслов, запловио Савом и Дунавом до реке Неве, а на Неви је град Санкт Петербург из којег је пре много, много година и деценија у Србију стигла моја мама са Смољним институтом. Двадесет седам година плус десет, то је све време на овом свету, плус десет на оном, које је Љермонтов имао да напише све што је имао да напише. Да се родио 1970. већ би десет година био мртав, а да се Пушкин родио исте године када је прва та прича објављена, можда би Дантеса већ позвао на двобој, јер погинуо је, или умро од рана, кад је имао само тридесет седам година. Ето, то је то време у које су стали животи само ова два писца, а да не спомињемо Бранка Радичевића и многе друге, којима није било ни толико дато да живе.

Четири приче су тада биле објављене. Прва, *Бајшисџани руйчић*, која је била и одабрана за штампу у *Полиџици*, говори о том аутору довољно да ме запањује како га критичари и издавачи нису вукли за рукав и терали да пише много више него што је написао, а у овој је

књизи само осам прича. Уследила је затим друга прича, следеће године објављена, *Свемирско око над зеленом маском у облику цицеле*, а пет година касније, једна прича која се зове веома занимљиво *АСДФГХЈ-КЛЧЋ*. Остале приче објављене су касније.

Ја сам, наравно, као и сваки мудар читалац модерних књига, прочитао прво поговор. И одмах сам се, добро поучен тим насловом, који не значи много, а можда значи и јако много, *АСДФГХЈКЛЧЋ*, запитао ко је аутор тог поговора. А поговор је тако изванредан, да сам се питао да није можда аутор тог поговора сам Милан Буњевац. Треба прочитати тај поговор јер он изванредно говори о овој књизи, и о Милану Буњевцу, и о свему ономе што је Београд био некада и што је још увек помало сада. Писац предговора је већ једном написао предговор и за једну своју драму, поговор који је имао далеко већи успех од саме драме, или комедије, тако да је поговор остао, а комедија је нестала негде у реци времена у којој и сви ми, читаоци, полако нестајемо. Поговор, срећом, овде у овој књизи остаје чврсто као изванредна прича, са свим шалама које читалац може унутра наћи. Чврсто стоји и остаће и комедија која се зове *Зелена маска у облику цицеле*.

Када се прочита наслов већ поменуте приче *АСДФГХЈКЛЧЋ*, одмах се наслућује да је она морала бити писана, а то се на одређен начин сугерише и у тексту, у време када је Ролан Барт већ написао свој чувени текст о смрти аутора. А такође и текст о производњи текста. Упоредио је Барт тада писца са оним комичним паром, Буваром и Пекишеом, који нису ништа друго радили него преписивали. И каже Ролан Барт на том месту: „А шта друго може писац да ради него да преписује оно што је написано, да мало нешто мења, а ако хоће да изрази неку унутрашњу суштину у самом себи, у себи неће пронаћи ништа друго него речник.”

Или слова, као што су *АСДФГХЈКЛЧЋ*. Дакле, то је то време сумње у велику литературу, у велике илузије, у чин писања, у производњу текста. Прво је, у време Ничеа, умро Бог, затим и човек, а у време кад су прве ове приче биле писане, умро је и аутор. А пошто аутора нема, сваки читалац може да буде аутор једне од ових прича. Или да, уместо *АСДФГХЈКЛЧЋ* сам напише свој текст, измисли неки наслов и он постане ко-аутор ових прича. Али не би Милан Буњевац био онај писац који јесте да уз Ролана Барта, и помало Бахтина, у овој књизи не препознајемо и једну дугу, изванредну књижевну традицију.

Ове записе могао је да пише и онај лудак који је писао *Зайисе лудака*, а чији је аутор био Гогољ. Могао је да их пише и аутор *Зайиса из њодземља*, чији је аутор био Достојевски. Могао је ове приче да пише, нарочито ову по којој се зове и цела књига, онај аутор, или онај лик који се једног тренутка пробудио као неки инсект, заборавивши да је био Грегор. Могао је Буњевчеве приче да пише, дакле, и Кафка.

Или неко од писаца драме апсурда, Јонеско или Бекет. И многи други аутори велике игре са чином читања и могућностима читања.

Приче су фантастичне, с једне стране, такозване готске приче. Читалац се с правом пита шта се то догађа у њима. Ко је, на пример, писац тестаментa а ко његов корисник, да ли је тетка, Фаника, писац, или њена куца Фифика? Као у случају тестаментa Фифике, границе разумевања се стално померају, а читаоцима се пружа могућност да их чита, да их разуме и надграђује на начин који му највише одговара и да у том читању има право задовољство.

Када главни лик прича причу о једној сахрани и описује своју супругу која је главна личност на тој сахрани, читалац ће, наравно, заједно с тим јунаком, сићи у ковчег и зафалиће му само марамница на крају те приче, причане из ковчега.

Критичар Пол де Ман писао је о непрочитљивости прича. Читалац никада ниједну причу не може да прочита до краја, мада се сам догађај читања не догађа у глави, у срцу и у стомаку писца, него се он догађа било где у унуташњем читаоачевом простору. Тако да се та игра између писца и читаоца стално одиграва и обнавља све док има читалаца, све док је приступачна књига која се зове *Зелена маска у облику цицеле*. Није случајно маска у њеном наслову јер је та игра и једна од тема те књиге, а за ту игру је потребна и маска у коју читалац може да се увуче и да са том маском на лицу или ципели буде неко ко није био када је почео да чита ову књигу. Као и код сваке праве књиге требало би да постане бар мало друкчији од оног који је почео да чита књигу јер се неки процес догађао у њему све док читање ових прича није завршио.

Изговорио сам био овај текст на промоцији Буњевчеве књиге у позоришту Дадов 24. маја 2007. године. А када сам недавно у књизи Ђанкарла Мајорина (Giancarlo Maiorino) о поетици наслова, *Прве стране* (*First Pages. A Poetics of Titles*, 2008), прочитао речи Октавија Паза да цела историја модерног романа може да се смести између наслова Дикенсовог романа *Велика ишчекивања* и наслова Балзаковог романа *Изгубљене илузије*, помислио сам одмах да се и Буњевчев још недовршени роман вероватно уклапа у тако виђену историју романескног жанра. А онда ми је до руку дошла и Буњевчева још необјављена прича *Јубилеј*. Одгонетали смо ту причу/загонетку моја супруга Кринка Видаковић Петров и ја свако за себе и дошли до различитих, мада чини ми се подједнако добро образложених одгонетки. Закључили смо и да те наше одгонетке нису једине које могу да подастру ваљани докази, па нам се Манова теза о непрочитљивости (мада не нечитљивости) добре прозе учинила поново достојном пажње. Како је ово време блогова, требало би да их часописи уведу у праксу на радост добрих аутора и као подстицај правим читаоцима који се устручавају да се баве професионалном критиком или науком о књижевности.

Александар ПЕТРОВ

УКРШТАЈ РЕЛИГИЈЕ И УМЈЕТНОСТИ

Милан Радуловић, *Књижевност и теологија (Прилог заснивању теолошке књижевне теорије)*, Институт за књижевност и уметност—Православни богословски факултет, Београд—Источно Сарајево 2008

Доба прећуткивања и табу тема је увелико иза нас, али иако религија поново постаје основно прибјежиште пука и животоносно вредно стваралачке инспирације, до појаве књиге Милана Радуловића 2008. године тај несумњиво постојећи и непобитно снажни „укрштај” књижевности и теологије није теоретски образложен и анализиран. Стога је излазак из штампе нове Радуловићеве књиге *Књижевност и теологија* вишеструко значајан догађај како за теорију књижевности тако и за теологију. Добро познат по својој религиозној духовности захваљујући којој је српској књижевној науци оставио низ драгоцених студија, у овој новој књизи дао је *suma sumatum* својих досадашњих запитаности и промишљања.

У првом дијелу књиге, *Религија и уметности*, Радуловић, на себи својствен начин, аналитички јасно и прецизно, указује како се остварује симбиоза хришћанства и уметности. И религији и уметности исходиште је исто — људско биће које „вазда остаје у стању слободе, разапето између небеса и подземља, у сталној запитаности и колебаљивости којим путем да крене и на који начин да превазиђе задату природну егзистенцију и смрт”. Пошто, према хришћанској етици „сва сунца и све звезде не вреде колико једна душа” и цијелокупна хришћанска уметност је усмјерена ка њеном спасењу. Сликање и писање је једна врста аскезе; описујући или представљајући лик светитеља, који је узоран лик за хришћанског ствараоца, настоји се код вјерника, али и оних који то нису, постићи жудња за добром. С друге стране, у секуларном уметничком дјелу добро и зло напоредо и неодојиво постоје. Предочавање зла у свијету и самом људском бићу за уметника чак представља стваралачки изазов. То не значи да је модерно уметничко дјело аморално. „Религиозно осећање модерног уметника најпуније се исказује у његовом болном саосећању са човеком огреховљеном природом, у спуштању у човеков духовни пакао, како је чинио пророк модерне књижевности ДостојеВСКИ.” Модерни уметник, ипак, није индиферентан према питању морала; он својим дјелом настоји понудити „морални коректив” којим из своје имагинације настоји извући оно што је за људску природу корисно, што је, опет, блиско религиозном дјелу. Закључак који Радуловић изводи јасно показује да „симбиоза уметности и религије остала је непромењеном кроз историју, и поред очигледне еволуције форми уметности и форми религиозности.”

У наредном одјелу *Начела теолошке књижевне теорије* Радуловић промишља сродност која постоји између уметничког дјела и свијета по хришћанском тумачењу. Објашњење проналази у знаменитој

новозавјетној сентенци: „У почетку бјеше Логос (Ријеч), и Логос бјеше у Бога, и Логос бјеше Бог” (Јован, 1,1). Како свијет настаје из Божје ријечи, тако и свијет умјетничког дјела настаје из ријечи његовог ствараоца. „Хришћанска онтологија уметности заснована је на низу једнакости: свет је једнак стварању; стварање је исто што и божанска поезија; божанска поезија за човека је једнака Богу; Бог је живот.” Ако је свијет око нас поезија Творца, онда је стваралаштво умјетника подражавање Његовог стварања и због тога је, према теолошком схватању, оно другостепено. Радуловић овај став донекле коригује тврдећи да то, ипак, не може бити копија већ израз човјековог учешћа у свеукупној поезији васељене. Такође, у овом дијелу, показује како су хришћански постулати, без обзира на све предрасуде, „незаобилазан и интегралан део модерне естетске свести”.

Тезе за онтологију књижевног дјела, трећи дио ове обимом мале, али садржином бремените књиге је одјељак у коме Радуловић темељно разрађује феномен књижевног дјела (посебну пажњу посветивши роману) питајући се да ли је оно духовно биће и (или) културни производ. На различитим значењским нивоима умјетничког дјела настоји показати, а у томе и успијева, како умјетничко дјело није само културни објекат којим ће се у зависности од његове успјешности и остварености занимати нараштаји. „Уметничком делу урођена је чежња да васкрсне као индивидуално духовно биће. ... Језички микрокосмос књижевног дела тежи да се преобрази у духовни макрокосмос који у себи сабира духовност васколиког бивствовања, односно да симболизује само Биће.” Пошто свако књижевно дјело представља несмирену потрагу за Бићем и његовом суштином јасан је одговор на питање с почетка овог пасуса. Ипак, Радуловић истиче да не смијемо заборавити како је то књижевно-духовно дјело истовремено и непоновљива текстуална структура која се у сваком читаоцу, на различит начин, преображава у ново духовно биће.

Мада последњи сегмент књиге *Књижевности и теологија* носи назив *Тезе за теолошку социологију културе*, његова садржина јасно показује да је аутор понудио много више него што би то термин „теза” захтјевао. Посматрајући савремено стање хришћанске, прије свега Српске православне цркве, Радуловић подсјећа какву је улогу она имала кроз историју, али и пред каквим тешким искушењима се налази данас. Аутор јасно, и лаицима доступно, предочава да највећа искушења долазе управо од појава које у први мах могу да изгледају позитивно. Ријеч је о покушајима унификације вјере, разарања хришћанске културе у име науке и прогреса и у покушајима реформисања модерне културе зарад „нове националне културне идеологије”. Пажљиво анализирајући сваку од ових појава — аутор их потом одбацује. Премда овај одјељак књиге у први мах може да изгледа неоправдано уметнут у корице књиге која говори о симбиози књижевности и теологије, његова сврховитост се открива на њезином крају јер сви

ови покушаји посредно се тичу и културног стварања. Радуловић показује да, упркос свим, па и овим савременим покушајима, процес раздвајања црквене и секуларне културе се никада није могао остварити. Његове ријечи, у сваком случају, обећавају: „Дијалог црквене и грађанске културе биће дуготрајан процес, повремено завођен на странпутице и вођен у крајности, али упркос свим искушењима он ће јачати и исказати се као постојан и магистралан културни покрет у 21. веку.”

Испитујући однос књижевности и теологије кроз вијекове, ослањајући се при том на релевантне књижевно теоријске проучаваоце и теолошке мислиоце, Радуловић је створио књигу која ће бити драгоценост научницима који књижевност посматрају у теолошком кључу, али и незамјењив приручник онима који религиозни аспект у књижевности не желе категорички одбацити. С друге стране, ушавши дубоко у проблематику савременог стања како у Цркви тако и у друштву уопште, он се не задовољава једино запажањем и биљежењем те постојеће ситуације, већ, напротив, уз осврт на наша историјска искуства, нуди и могућа рјешења...

Биљана ТУРАЊАНИН

ПРЕПОЗНАВАЊА

Јован Пејчић, *Основ, оквири, њраг*. Облик и реч критике 3, Центар за културу, Пожаревац 2008

*За њрисусџво вредносџи знају само они који вредносџи ѡседују.*¹

Пажљивијим увидом у библиографију објављених књига Јована Пејчића (1951), критичара, историчара књижевности, есејисте и антологичара, може се уочити постојање извесног паралелизма два доминантна циклуса његовог историјског, теоријског и критичког промишљања књижевности. Реч је, наиме, о три књиге књижевних огледа које су својим поднасловима одређене као „појмови / поимања”, и три књиге књижевних огледа и критика које су понеле наслов и/или поднаслов „облик и реч критике”.² Својим садржајем те књиге су у

¹ Јован Пејчић, према Нортропу Фрају, у: *Основ, оквири, њраг*, Пожаревац 2008, 15. (Сви цитати који у тексту следе биће навођени према овом издању, са бројем стране у загради одмах иза навода.)

² Јован Пејчић аутор је следећих књига: *Тајна и крст*. Појмови / поимања [1]. Огледи (Београд 1994); *Облик и реч критике*. Огледи и критике (Београд 1994); *Заснови Глигорија Возаровића*. Монографија (Београд 1995); *Култура и ѡмћење*. Београд у историји и литератури (Београд 1998); *Простори књи-*

великој мери компатибилне, вишеструке везе које између њих постоје прилично су чврсте, а није без значаја ни то што, посматрано с аспекта времена њиховог објављивања, увек из (заправо *иза*) „поимања” проистиче „реч критике”.

Све наведено упућује на закључак о изразитој кохерентности књижевнокритичког система који Пејчић годинама гради, при том га непрестано поткрепљујући својим дубоким, суштинским познавањем зачудно великог броја чињеница књижевне историје, с једне, и савремене књижевнонаучне методологије, с друге стране. Утолико су многе од идеја, ставова и тумачења са којима се читалац његове нове књиге сусреће већ од раније позната, исказана или наговештена у делима која је Пејчић до сада објавио, што само потврђује посвећеност овог аутора промишљању одређеног, с његове тачке гледишта релевантног, круга питања и проблема, као и доследност у афирмисању и практичној примени једном постављених (а претходно добро промишљених) књижевнокритичких начела.

Својеврсним *кључним* речима у наслову нове књиге (основ — оквири — праг), интелигентно се сугерише (*ошкључава*) њен садржај, указује се, одмах, на њену концепцију и структуру.

Кругови, има их четири, постављају *оквири*.³ Њима, оквирима, Пејчић издваја (и тиме истиче) ауторе (критичаре, књижевнике, теоретичаре, филозофе...) који, по његовим строгим критеријумима, завређују напор критичког промишљања.

У поглављу *Круг први* постављен је *основ*: то је уводна студија у којој Пејчић (по трећи пут⁴) износи свој критичарски кредо, мани-

јевног духа. Студије (Ниш, 1998); *Знамења и знаци*. Појмови / поимања 2. Огледи (Београд 2000); *Профил и длан*. Појмови / поимања 3. Огледи (Београд 2003); *Књижевни свет — критичка свест*. Облик и реч критике 2 (Ниш 2004); *Истина и облик живе речи*. Ка поетици књижевног интервјуа (Краљево 2006); *Милан Ракић на Косову — завеш, џесма, чин*. Монографија (Београд 2006); *Основ, оквири, праг*. Облик и реч критике 3 (Пожаревац 2008).

³ На једном месту у својој књизи Јован Пејчић овако размишља о кругу: „Философи кажу да је круг, у ствари, слика проширене тачке, и да хронотоп живота и стварања, постојања у историји и важења у уметности, одређују тајанства скривених или непримећених суседних тачака, тачака које — колико год их човеку ум заметао — не престају да на себи својствен начин расту према свом испуњењу, удахњујући нову или развијајући тек пробуђену но скрајнуту енергију друкчијих и млађих, животнијих циклуса самоосветљавања света, трансформисања живота, преосмишљавања уметности и њенога дуговременога наслеђа” (133). Иако истргнута из контекста, ова својеврсна *теорија круга* јасно говори да се сам појам круга у овој књизи не узима без разлога као синоним за поглавље, као што и потврђује да код Јована Пејчића *сваки* поступак (и онај наизглед споредан) има свој дубоки смисао, брижљиво промишљену сврху, функцију.

⁴ Видети уводне студије у књигама *Облик и реч критике* (Београд 1994) и *Књижевни свет — критичка свест*. Облик и реч критике 2 (Ниш 2004). Чињеница да је од првог објављивања овог текста протекло готово петнаест година, а да његова садржина за Пејчића још увек има исти значај, свакако го-

фест и аутопоетику савременог критичара. У настојању да да непобитан одговор на „древно” питање: „Шта јесте књижевна критика, и када она — као књижевна — јесте?”, да појми и у реч уобличи *ошкривени* смисао и задатак књижевне критике, у 20. веку и уопште, Пејчић ће објавити јасно, аподиктички, да су „увид у књижевно дело и изношење суда о његовој вредности два елемента без којих критичког приказа нема” (13). Дакле: *испийиваши, значи — вредноваши*.⁵ То је не само главно књижевнокритичко начело Јована Пејчића, већ и смерница, напомена која читаоцу његових текстова помаже да схвати критеријуме по којима ти текстови настају.

Никола Милошевић, Радомир Константиновић, Исидора Секулић, Драгиша Витошевић и Владета Јеротић, редоследом који није случајан, нашли су се у првом кругу тј. поглављу.

Почасно, прво место које је у овом кругу својих промишљања о књижевним критичарима и теоретичарима Пејчић дао Николи Милошевићу сведочи о његовој посебној наклоњености и поштовању према личности и делу овог филозофа, књижевног критичара и теоретичара.⁶ Узимајући у обзир само Милошевићева књижевнокритичка и теоријска промишљања, Пејчић указује на његову „дубоку оригиналност” (22) и уочава битне особености његовог стила: систематичност усредсређеност на питања која расправља и способност да оствари увид у саму њихову суштину, драмску напетост која његове текстове чини рецепцијски привлачним. Све истакнуте особине нису само производ стечене вештине и искуства, већ природног дара. Сложеност мисли и сложеност писања, као нешто што карактерише Николу Милошевића, уједно је и оно чиме је Пејчић посебно (и с разлогом) импресиониран. Поред тога, он истиче и објашњава *естетску* функцију Милошевићевих текстова, која је неизоставно присутна онда када се достигне „висока мера стилске изграђености” (25), као што је код овог аутора случај.

У једном делу ове студије Пејчић полемиче са ставом Сретена Марића, који се о Милошевићу изјаснио као о критичару коме је циљ да укаже на логичку некохерентност духовних творевина о којима пише, чиме се и исцрпљује његов критички ангажман. Пејчић сматра, а у свом тексту и доказује, да су Милошевићева интересовања много

вори да су време и ауторова критичарска пракса потврдили ставове и начела која су тим текстом својевремено постављена.

⁵ Тако гласи наслов текста-основе.

⁶ Текст о Николи Милошевићу, који се у овој књизи нашао под насловом „Мислилац, тумач, писац”, настао је 1980. године, а објављен је у књизи *Облик и реч кришћике* 1994. године под називом „Ка бити књижевне уметности и критике”. Исти је случај и са текстом који следи, о Радомиру Константиновићу: настао 1980, објављен у књизи *Облик и реч кришћике* 1994. под називом „Разумевање као отварање егзистенцијалним могућностима”, а у новој Пејчићевој књизи носи наслов „Ширина сагледавања, одважност мисли”.

дубља, да је оно што Марић учава као коначни циљ Милошевићевих текстова заправо тек „полазиште за обухватније мисаоне продоре” (27) који потом следе.

Посебно је истакнуто и размотрено Милошевићево „златно правило савремене естетичке мисли” које гласи да „једна теорија вреди онолико колико уметничког материјала може да покрије” (27). Тој се констатацији, сматра Пејчић, нема шта додати; она језгровито а речито представља „одлучујући критеријум за вредновање теорија намењених објашњавању феномена уметничког стваралаштва” (28). У овом Милошевићевом правилу Пејчић види и *ауторорефлексију* њеног аутора која упућује на суштинску одлику свеукупне активности Николе Милошевића у области теорије књижевности. У питању је јединство (комплементарност, прожимање, међуусловљеност) теорије и праксе. Милошевићеви увиди увек су индуктивно-дедуктивни, увек је циљ да се, полазећи од конкретнoг, појединачног, дође до „сазнања од извесног ширег, философскоантрополошког значаја” (29). Пејчић издваја и такстативно набраја средишње проблеме Милошевићевих истраживања, чијом је *ошћитесазнајном* природом одређен али и ограничен хоризонт њиховог сазнавања.⁷ То, међутим, не доводи у питање смисленост теоријског и аналитичког напора да се такви феномени испитују. И у томе је величина Милошевићевог рада: он се бавио *фундаменталним* питањима „теорије и методологије књижевног зналства” и оним одликама уметничког стварања које се тичу „устројства и природе књижевних дела, ... простора и праваца њихових значења”, а централно место у оквиру његових интересовања заузимају „метафизички токови литературе” (30). Управо ту метафизичку димензију Милошевићевих текстова Пејчић посебно цени, она га и лично, по неком дубљем сензибилитету и духовној сродности, приближава Николи Милошевићу.

У студији о Радомиру Константиновићу,⁸ кога Пејчић сагледава, најпре, као *мислиоца* и писца, карактеристична је и важна констатација која се тиче модерног критичког тумачења књижевности. Пејчић овде поставља три незаобилазна услова која одређену књижевну интерпретацију чине релевантном. Такве су, наиме, оне интерпретације „које у потпуности извршују свој *естетички*, свој *историјски* и свој *морфолошки* задатак, то јест: песничко дело испитују с експлиците датом намером да објасне уметнички његов моменат, значење и склоп” (38). У својим текстовима (првенствено из дела *Биће и Језик*), Константиновић не само да испуњава постављене услове, он иде и даље (што га, на одређени начин, доводи у везу са Николом Милошевићем): његови огледи читају се на два нивоа, који би се, условно, могли одредити као конкретан и универзалан, при чему Пејчић посебно

⁷ Видети 29. страну књиге *Основ, оквири, израж*.

⁸ Видети фусноту 5.

издваја овај други, апстрактнији ниво. На том нивоу Константиновићев циљ је да открије „*основно стање* песниковог духа, највишу (последњу) тежњу и, тиме, језгро, *најјесничкији ѿренуѿтак* његовог надахнућа, управо оно *не-узроковано*, најдубље, суштину из које проговара *самобитношћу*” (39). У Константиновићевим текстовима то су места луцидности, на којима језик мишљења (мислиоца) и језик певања (песника) „остварују *дијалог*”, места која Пејчић сматра најдрагоценијим доприносом Константиновићевог промишљања песништва/уметности.

Трећи текст, посвећен Исидори Секулић, изворно представља поговор за књигу њених изабраних текстова *Изравнања*.⁹ Мото овог текста чини десет цитата из Исидориних записа, који су изабрани тако да илуструју „садржински и мисаони распон” (42) приређеног издања. Пејчић акценат ставља на „изразито религиозно настројен дух” Исидоре Секулић, на њену безусловну „службу далеком и високом” које чине „дух, народ, Бог” (44), као на особину о којој се тек у новије време више говори.

Научноистраживачки и, уопште, стваралачки опус Драгише Витошевића Јован Пејчић одређује као несумњиво изузетан. Посебно се задржава на делу „бесцене научне и културне важности” *Српско јесничштво 1901—1914* (I—II, 1975), које је, у ствари, Витошевићев докторски рад и чије карактеристике, у методолошком и теоријском смислу, „представљају трајно обележје свих његових радова из области науке о књижевности, монографских списа, као и појединачних студија, огледа, чланака, приказа” (46). Посебно поштовање и дивљење Витошевић заслужује јер се „својим постојањем и делом уписао у књигу најређих међу Србима, оних који су ’умрли од рада’ — како је, свакако с дивљењем, сам о Скерлићу написао” (47). Пејчићу су, пак, обојица блиски срцу и духу — и Витошевић и Скерлић.¹⁰

Круж ѿрви затвара текст о Владети Јеротићу, а поглед је, за разлику од претходних текстова у којима се, више или мање, узима у обзир укупан допринос аутора о којима пише, усмерен првенствено на Јеротићево бављење Миланом Ракићем, личношћу која представља још један привилеговани предмет Пејчићевог интересовања.¹¹ Указујући да је у промишљања Владете Јеротића Ракић ушао посредно, захваљујући Исидори Секулић, Пејчић ће посебно издвојити Јеротићев

⁹ Исидора Секулић: *Изравнања* (изабрао и приредио Јован Пејчић), Београд 1999.

¹⁰ Јован Пејчић приредио је више издања Скерлићевих књига: *Историја нове српске књижевности* (Београд 1997); *Писци и књиже I—III* (Београд 2000); *Српске ѿеме* (Београд 2000, заједно са М. Витезовићем).

¹¹ Јован Пејчић аутор је монографије *Милан Ракић на Косову — завеш, ѿесма, чин* (Београд 2006), а приредио је књиге: Милан Ракић, *Над засјалим Српсјвом* (Београд 2000), Милан Ракић, *Сабране ѿесме* (Београд 2001) и Милан Ракић, *Песме* (Београд 2003).

оглед *О моралној личности*. Бавећи се Исидором, Јеротић у том тексту „могућност истинског продора у скривене, најдубље слојеве њеног стваралаштва и њеног бића проналази, колико год то изгледало парадоксално, првенствено у Исидорином портрету Ракићеве личности”, у Исидориној фасцинацији овим песником о чијој је индивидуалној психологији писала (50, 51). Ракић је ту послужио и за посредно увођење и покушај објашњења хришћанског појма преображења, јер је Јеротић настојао да одреди врсту промене која се у Ракићевом животу одиграла и одвојила га од стварања. У самом постављању питања о Ракићевом преображају Пејчић, заправо, види отварање пута, Јеротићево припремање за расправу *Милан Ракић и религија* коју ће касније објавити¹² и у којој ће се, захваљујући ширини својих интересовања и знања, показати као „ренесансни Србин” (53).

Текстови обухваћени *Кружом другим* читаоцу, на најбољи начин, показују ширину Пејчићевих интересовања и знања на пољу књижевности и културе.

*Несебезнало јако Драгана Алексића*¹³ је изванредна студија о дадаизму у Европи и код нас, са посебним, аналитичким освртом на Алексићев дадаизам и закључно указивање на чињеницу да овај песник још увек није добио место које заслужује у историји српске и јужнословенске књижевности.

Суптилну везу са овим успоставља рад који следи, текст о Мирославу Јосићу Вишњићу и његовој књизи *Хиљаду и једна реч* (2005).¹⁴ У тој књизи, како Пејчић на једном месту запажа, „дадаистички слој испољава се управо на начин језичко-граматичких (и граматолошких) ’унцутарија и керефека’”. Међутим, Пејчићев текст нуди много више од уочавања само те везе, он представља једну аутономну и целовиту студију о поетици Мирослава Јосића Вишњића, о његовим особинама енциклопедисте испољеним управо (али не и једино) захваљујући начину на који је остварио поменути књигу.

*Четврти живи Толе Манојловића*¹⁵ је, чини се, једини негативно интониран текст у Пејчићевој књизи. Ту је аутор себи поставио циљ да преиспита све релевантне књижевнокритичке и есејистичке текстове о Димићевом роману *Живео живи Тола Манојловић*, да истражи разлоге који су обезбедили најпре велико интересовање књи-

¹² Књига Владете Јеротића *Милан Ракић и религија* објављена је 2006. године, а текст о Јеротићу о коме се овде говори представља поговор Јована Пејчића том издању.

¹³ Овај текст је под називом „Дадаистички лабораторијум Драгана Алексића” првобитно објављен у часопису *Дело*, 1980. године.

¹⁴ Под истим насловом као у овој књизи, „Енциклопедист Мирослав Јосић Вишњић”, текст је објављен 2006. године у зборнику радова *Златни век Мирослава Јосића Вишњића* (Сомбор 2006).

¹⁵ Текст је први пут објављен 2004. године у часопису *Кораци*, поводом зборника *Писмени у неписменом шлеу — Кришчари о Толи Моме Димића (1964—2004)*.

жевне критике а потом и књижевну славу (неочекиваних размера) овог дела, којој је, како Пејчић напомиње, не мало допринела и „предузимљивост” самог романописца. У том смислу посебно је разматрано питање ауторства, као најчешће постављано у критичким освртима на роман, али и у аутопоетичким исказима самог Димића. Решавањем тог проблема могуће је, сматра Пејчић, утврдити и начин на који се одвија „прелаз од мита романа у мит о роману и његовој генези, самим тим о аутору и улози његовога стваралачког рада” (100).

Пејчићева способност синтетичког и систематичног промишљања књижевних феномена долази до пуног изражаја у тексту *Семантика ѓарадокса — ѓарадокси значења. Ка ѓоеѓици афоризма*,¹⁶ који се може узети као изваредан пример складног функционисања спољашње и унутрашње композиције, логичности, јасноће и целовитости излагања, аргументованости и илустративности изнетих чињеница и примера. Пејчић најпре одређује жанровски „лик” афоризма и, након закључка да је реч о тзв. хибридном, мешовитом жанру, даје опширан историјски преглед његовог постојања и развика (од антике, преко средњег века, хуманизма и ренесансе, до 18. века — у коме су стварали славни Ларошфуко, Паскал и Ла Бријер, и афоризма савремених дана, чије порекло открива у делима Шопенхауера и Ничеа, које сматра творцима *модерног* афоризма). Утврђујући „константне одлике афоризама проистекле из искуства ранијих епоха” (централне теме, елементе социјалне сатире, језик, структуру...), Пејчић указује и на разлику између афоризма као самосвојног жанра и онога што је афористички исказано, на постојање (хронолошки гледано) две групе афоризама, и потом, захваљујући добро постављеној теоријско-методолошкој основи, с лакоћом анализира илустративне примере савремених афористичара, што га, сада с друге стране, доводи до суштинских особина жанра.

У раду *Између ѓлакајске реѓорике и сѓраѓних дубина бића*, који је у овој књизи премијерно објављен, Пејчић показује развојни пут позоришне делатности у Нишу, као и књижевно-историјски и естетички оквир настанка и развоја драмске књижевности стваране на овом простору и извођене у нишком Народном позоришту. Аутор овде износи низ занимљивих и мање познатих чињеница из нишког позоришног живота, указујући притом како на оно што је до сада у овој области проучено (а то је историја позоришног живота Ниша од његових почетака до данас), тако и на оно што тек треба истражити (драмска дела појединих „неоправдано прећуткиваних” нишких писаца, као и текстове позоришних писаца за децу).

У новој књизи Пејчић први пут објављује и рад који се бави присуством македонске књижевности у београдском часопису *Дело*

¹⁶ Текст је, са садашњим поднасловом као насловом, објављен први пут 1976. године у часопису *Књижевна реч*.

(1955—1992). Овим текстом аутор се поново потврђује као поуздан, добро информисан књижевни историчар.

Ако се изузме само један текст, о историчару Радошу Љушићу и двема његовим историјским студијама,¹⁷ *Круж њрећи* Пејчићеве књиге могао би се означити као песнички. У њему су се нашли текстови о Саше Хаџи-Танчићу и његовој поетској збирци *Зайисан свршиће се свей* (1973), о Станиши Нешићу и његовој *Европи на рођовима бика* (2004), као и текстови о песничким збиркама Ивана Лаловића и Балше Рајчевића. Овде је и Бранко Миљковић, али као јунак романа *Слике из животиа Миљковића* аутора (иначе песника) Косте Лозанића, о коме Пејчић пише. Заједничко свим овим текстовима јесу суптилне анализе и промишљања стихова изабраних песника, праћење њихове песничке генезе, доминантних песничких преокупација и стваралачких поступака. У једном од текстова Пејчић обзнањује и „основну истину поезије”: да њена лепота и потреба за њом не зависе „од општости, нити на њима почивају: уметничке вредности постоје као јединина, а своју пуноћу остварују у сферама посебног и конкретног” (162).

Читалац Пејчићеве књиге сада је и дефинитивно уверен да за овог тумача књижевности не постоје границе књижевних родова, жанрова, врста које он не може са лакоћом да пређе, да је *читава* књижевност и наука о њој његов терен, простор који одлично познаје и по коме се креће сигурно, као свој на своме. То је, мора се признати, редак квалитет у времену које, постојећим обиљем информација, већини стручњака нужно намеће уску специјализацију.

Круж четврти представља, заправо, онај *џраг* из назива књиге. Чине га препоруке тј. рецензије које је Јован Пејчић писао за одређена издања, текстови настали након ауторових „сусрета с рукописима”, сведочанства прихваћеног ризика одлуке да за сваки од њих „затражи јавност” и тако им омогући да *џраг* прескоче и изађу у свет. У питању су рукописи тј. књиге Добривоја Јевтића (*Парабола о звону*, 2005), Тихомира Нешића (*Хајдучки кладенац и друже џриче*, 2005), Радована Поповића (*Књижевна џојографија Београда 20. века*, 1995; *Принц џесника. Животијис Бранка Миљковића*, 2002), Станише Војиновића (*Од Нишаве џа до воде Дрине. Анџологија џрозе срџских џисаца о ослободилачким раџовима 1876—1878*, 2005), Живка Малешевића и Анђелка Анушића (*Анџологија срџског џјеснишџива у Босни и Херџеговини друже џоловине 20. вијека*, 2006), Слободана Зубановића (*Море око Београда*, 2005) и Саше Поповића (*Разџовори*, 2004). Неки од текстова овде се први пут објављују, неки су делови из већ публикованих приказа, поговора или рецензија.

¹⁷ Реч је о тексту „Тумач српске историје деветнаестог века”, који су *Новине београдског читалишџиа* објавиле 1994. године под насловом „Радош Љушић, историчар српског деветнаестог века”.

Запажа се наклоњеност Јована Пејчића завичајним писцима,¹⁸ тежња да се уоче и афирмишу локалне књижевне појаве и вредности, као и да им се, снагом сопственог научног ауторитета, да шири културни значај.

Додатну вредност књизи, али и потврду стручности и озбиљности у њеном приређивању, даје присутна научна апаратура, односно поглавље „Додаци” које садржи библиографске податке о пореклу текстова, ауторову напомену о књизи, садржаје прве две књиге *Облик и реч кришике*, биографску белешку о писцу и преглед (регистар, индекс) имена.

Праћење порекла и трајања Пејчићевих текстова у времену омогућава да се уочи његов *рад* на/са текстовима. То је доказ не само ауторове акрибичности, која је несумњива, већ и посебног односа према писаној речи, сопственој и туђој. То што се појединим текстовима враћа, што их коригује и поново објављује у новом контексту, удахњујући им тиме и нови живот, сведочи о истрајном, вишедеценијском промишљању одређених питања која својим значајем *заслужују* не-престано продубљивање. С друге стране, такав однос према написаном (изреченом) резултира константним побољшавањем квалитета самог текста. Приметна је Пејчићева тежња ка постизању што вишег степена мисаоне и изражајне језгровитости, ка досезању давно постављеног списатељског идеала — да треба *писаћи/говорићи тако да речима у исказу буде тешко а мислима широко*. Међутим, језгровитост израза само је једна у низу добрих особина Пејчићевог књижевнокритичког, односно научног стила.

Његови текстови су, пре свега, у великој мери кохерентни: мисли се нижу логично, лако се недозезују једна на другу и прогресивно развијају ка разрешењу постављених проблема. Параграфи на најбољи начин потврђују јединство и склад мисли, као и способност њиховог адекватног истицања, што се може уочити и на нивоу реченице. На плану лексике запажају се изрази који су потпуно нови, свежи и необичајени за врсту текста у којој се налазе, док се, с друге стране, повремено појави и понеки архаизам, реч с призивом и патином старине, што, заједно, даје необичан, у сваком случају *особен* тон тексту у целини. Поједине речи и синтагме су и графички маркиране (курзивом), њих аутор жели посебно да нагласи и истакне, а најинтересантији су у том смислу сасвим оригинални синтагматски спојеви речи у својеврсне полусложенице, које представљају упечатљиву одлику индивидуалног стила аутора.¹⁹

¹⁸ За (шири) завичај аутора узимамо Јужну Србију: Јован Пејчић рођен је у Бошњацу код Лесковца, школовао се, радио и живи у Београду, а на Филозофском факултету у Нишу од 1996. године предаје Српску књижевност двадесетог века. У изабраној предметности његових текстова уочава се, логично, присуство поменутих средина.

¹⁹ Навешћемо само неколико примера: „не подразумева *кришнику-из-акшуалних-разлога*, ону...”, 17; „он говори *из-йоезије-саме...*”, 36; „у новој, другој

С времена на време, Пејчић се оглашава у првом лицу, чиме нарушава постављену норму безличности научног дискурса, али се зато/тима показује као господар властитог текста, који и сопственим ауторитетом (тј. свешћу о постојању таквог ауторитета, критичарском самосвешћу) жели да оснажи ставове и закључке које износи. Та специфична субјективност, којој доприноси и поменуто присуство изразито индивидуално обележених стилских особина, Пејчићеве текстове удаљава од сувопарне научне егзактности и приближава их уметничком изразу, што их, гледано из перспективе читаоца, чини убедљивим, ефектним и, коначно, ефикасним. Њихова научна објективност тиме се, наравно, не доводи у питање. Овде свакако треба указати на непрестани Пејчићев *дијалог* са књижевном критичко-теоријско-историјском традицијом, са савременицима и са онима о којима пише. Овај слој Пејчићевих текстова најлакше је уочити захваљујући чињеници да свако поглавље његове књиге има као мото неку важну мисао великог претходника (попут Гастона Башлара), док се на почетку текстова налазе цитати из дела аутора о којима у њима пише. Поред тога, Пејчић се често позива, цитатом или парафразом, на ставове признатих ауторитета у науци о књижевности. Захваљујући таквој интертекстуалности, његови текстови постају део ширег научног контекста, у коме онда и сами почињу да функционишу, што је посебно важно ако се има у виду чињеница да у многима од њих Пејчић отвара нове просторе за размишљање, указује на појаве, места, људе, које тек треба истраживати.

*

Пишући у *Кружу њрвом* о критичким увидима Радомира Константиновића у српско песништво, Пејчић, у закључку, хвали то што се Константиновићеви текстови могу читати „из перспективе поезије коју он разматра и расветљава”, што би био један ниво читања, условно речено конкретан, али и као „*изворни* текстови, као огледи о песничком-као-таквом, о бити песничкога као онога по чему поезија јесте Уметност” (40). Тако се и Пејчићеве текстови у књизи *Основ, оквири, ѡраџ* могу читати на два нивоа: као примери критичког приступа конкретним делима и ауторима, али и као огледи о *критичком-као-шаквом, о сушћини критичкога као онога ѡ чему критика јесте Наука, али и Уметност*.

Својом књигом Јован Пејчић није само одговорио на почетно питање о томе *шћта* је књижевна критика, него је и *ѡказао* „када она — као књижевна — јесте”!

Снежана БОЖИЋ

чијој мисаоној-јер-мишљеној непосредности”; „да буду само-у-функцији песника”, 39; огледи о *песничком-као-шаквом* (подвукла С. Б.).

ПИСМО ЊИМ САМИМ

Соња Веселиновић, *Поема преко*, Дом омладине, Зајечар 2008

Свети као предмет књижевности измиче; знање најушћа књижевности која више не може да буде ни Mimesis ни Matthesis, већ само Semiosis, њустиоловина оног немогуће у језику, једном речи: шексти (неисправно је говорити да појам „шексти“ дуплира појам „књижевности“: књижевности представља коначни свет, шексти оличава бесконачно језика: без знања, без разума, без интелигенције.

Ролан Барт

Како би изгледало када би се свет литературе, који је стрпљиво подносио непрекидно поређење са, њему најближим, низом „свагдањег живота“ (Ј. Тињанов), па дуго и често и улогу његовог одраза, погледао у огледало? Ко би постао лирски субјект, а ко епски јунак? Ко би причао причу? Како би текст читао себе самог? Да ли би се, после виђеног одраза, могао потписати истим именом? Чини се да особеност поетског првенца Соње Веселиновић, названог *Поема преко*, лежи управо у постављању наведених питања.

Заподевајући игру са спољашњом организацијом песме, у којој се, поред малобројних стихова, запажа доминација прозног дискурса, Соња Веселиновић настоји да укаже на неодрживост границе између лирског и епског рода у савременој теорији књижевности, при чему ауторски коментар, садржан у наслову поеме, сугерише истинску поетичку колебљивост. Међутим, намерно избегавајући да ситуира своју јунакињу у одређени хронотоп, те све време инсистирајући на метадискурсу, који не заборавља Соњечкину папирнату провенијенцију и њену помало екстравагантну хетеротопију (с једне стране, она је имплицитни аутор који пише поему, а с друге је јунакиња која је „ушета-тала“ из другог књижевног текста, *Повести о Соњечки* Марине Цветајеве), те наговештавајући хипертекстуалне елементе текста (на 38. страници књиге Соњечка се „подсећа“ своје љутње на Волођу са 118. стране), Соња Веселиновић почиње још сложенију игру која се сада тиче и читаочеве, па чак и критичареве моћи да продре у вишезначност исказа: „Највеће умеће и најризичнији покус, уједно, био би — створити Соњечку драге Марине Ивановне, мислила сам. Нема је у огледалу, нити у неправилној купи, вулкану сећања. А зар би такво биће (као гроф Дракула и његова свита!) у огледало и стало! То мора ипак бити бела Есмалда, разиграна Русалчица што не зна шта су хемориди, и, суздржано некако, воли оне високе. Створити, као роман, као луди водопад, била би то бескрајна књига од вечитих почетака: неколико реченица и, опа! То више нисам ја из прве апострофе!”

Жанровска колебљивост *Поеме њреко* не извире само из постмодернистичког и постпостмодернистичког књижевног миљеа: напротив, она се добија елиминацијом, готово доследним укидањем жанровских конвенција до потпуне огољености, у којој још једино остаје признање, исказ у првом лицу, о поетско-прозној, цитатној условљености („Где живим ја када су корице склопљене?“). Како је јунакиња поеме „чврсто зграбила” реченицу Аље Цветајеве, која је успела да изразом „полу-девојка” утврди барем један део схизоидног идентитета Соњечке Холидеј („Схизофренија је тек почетак — ја хоћу да сваки дан будем нова особа. Али да нико не мисли да сам болесна. Разумете — да то буде дозвољено?“), то *Поеме њреко* остаје да трага за другом половином. У контексту метаисказа и дуге и сложене, понекад имплицитне, полемике са теоријом литературе, уз истовремену примену и оспоравање њених могућности, јунакиња одлучује да буде Писмо. *Ecriture*.

„Аља је знала, пророчанским моћима рано описмењеног, детета прерано зашлог у брзаке и теснаце језика, детета отежалог од стихова, од речи што се сустичу, од смисла свугде и свагда, од имена — чак и имена Марина уместо олакшавајућег, безбрижног *мама* — и обраћања, знала је да је друга половина мене не жена, не било која професија, не мушкарац и дете, већ писмо. Писмо светло и нежно, истинитије и искреније од сваке половине девојке на коју је могло наићи и са њом се стопити...”

Међутим, поетска игра са читаоцем, уз, како је већ примећено, свест о ограничењу „рецепцијског круга оваквог књижевног остварења” (Б. Деспић), не престаје ни литерарношћу као онтолошком нужношћу (или полунужношћу, уз опаску да друга половина идентитета јунакиње, управо интертекстуалном ситуираношћу, није ништа мање литераризирана, већ само стиже са другог подручја транстекстуалног идентитета, са позиције метатекстуалности), никако се не ближи крају. Како је, видели смо, теорија књижевности полазна тачка утврђеном полу-идентитету, (можда би прецизније било рећи идентитету од најмање две половине), тако је и исти полу-идентитет полазна тачка за смеле интертекстуалне и интермедијалне цитатне релације са светском литерарном баштином (Достојевски, Толстој, Кафка, пародијско превредновање хронотопа бајке), али и са исказом Изабел Ипер, који је, опет, „линк” ка жанру трагедије: „Потребно је, свакако, имати мало непоштовања да бисте били глумац, посебно када имате посла са текстом трагедије чија је тежина свима позната. Морате га учинити својим, а пре свега морате учинити да ваша сопствена особа поприми обличе лика, ма колико оно било достојно поштовања, ма колико било величанствено.”

Својеврсно упутство за глумце, не насумично одабране Изабел Ипер (Из *Повести о Соњечки* непрестано сазнајемо за јунакињин посебан глумачки таленат, који нико од саговорника Марине Цветајеве

не оспорава), не тиче се само професије Соњечке Холидеј, нити њене полуприроде („Марина је познавала ту полудевојку-глумицу Софију Јевгенијевну Холидеј”), већ и идентификације песникиње Соње Веселиновић са лирским субјектом и јунакињом поеме. Идентификација почиње оног тренутка када се и успостави паралелизам између текста који се чита и текста који се исписује. Одређујући свој списатељски чин пре свега интертекстуалном релацијом са *Повешћу о Соњечки*, у којој читамо да јунакиња „у животу није написала ни један једини стих”, Соња Веселиновић истовремено брани позицију *џреко*, папирнату задатост, књишку условљеност цитатног лика, али и претпоставља могућност замене улога: „Најдража Марина, како ли је тек ужасно писати; откривати постепено, са гнушањем, али коначно и неумитно да ја — ја свих мојих ближњих, ја смеха и суза, ја додира и узмака — да ја нисам ја!”

Зашто Соњечка мора да пише? Да би потврдила свој литерарни идентитет и, истовремено, отворила простор за један нови. Поема Соње Веселиновић управо чињеницу да је у *Повесци о Соњечки* Софија Јевгенијевна Холидеј јунакиња, која са Цветајевом, између осталог, води дуге дијалоге, непрестано јој се обраћајући са *Марина* („Та ме мудрица ниједном није ословила са Ивановна”, бележи Цветајева), узима за полазиште када гради Соњечкин лик. *Поема џреко*, баш као и *Повесци о Соњечки*, писана је у првом лицу. Али, док се Цветајева сећа једне Соње, које, у часу писања више нема, која је, пар година пре датирања *Повесци*, умрла, већ давно просторно растављена од Цветајеве, догле се Соњечка из *Поеме џреко* често обраћа управо Марини, не марећи за временску, просторну, нити било какву другу дистанцу. Поема, тако, инклинира ка епистоларној форми, ка форми писма.

Хомонимичност *џисма*, које треба да заокружи јунакињин идентитет, али и да одигра улогу једне од вишеструких путања читања *Поеме џреко*, указује на нову језичку игру са читаоцем. Његово искуство поново се показује као недовољно да, у контексту писма виђеног као „производња без застоја” (Р. Барт), предвиди и, постојећим конвенцијама прилагоди, ову метаигру, која, као и Попини „овај” и „онај”, што не одмарају између игара, наставља сама са собом и сама за себе.

Попут пародије, чије елементе у *Поми џреко* можемо препознати у третману историјског времена (њему је, будући да за претекст има свет текста, поема супротставила ванвременску перспективу), попут сличних, суштински цитатних жанрова, *Поема џреко* дело је које би се пре могло подвести под исписив текстове, ако прихватимо Бартов исказ да је „исписив текст који ја читам с муком, сем ако не променим свој режим читања”. Непроходност *Поеме џреко* потиче, чини се, више од неспремности читаоца, уљуљканог доконошћу препознатљивог, читљивог, да идентификује непрегледне просторе *џреко*, просторе, који, на основу хомонимичне релације са именом саме јунаки-

ње, налаиче сну: „Тако је, у основи, кад глумите, улазите у стање сна на јави, блиско стању уснулости. Исто је и у филму, ви стварате услове да будете одсутни из света, а присутни у себи и у једној измишљеној причи, изузетно снажно присутни.”

Наведени ауторитет је поново Изабел Ипер, лик који, као и Бахтин, обитава као цитат, са доследним сигнаlima, у шуми имплицитних интертекстуалних релација. Како је Соњечка, једним својим делом *йисмо*, то она своју коегзистенцију остварује са књижевним јунацима (Уљитина, Мармеладова), али и са текстовима самим.

„Прво што сам о њој чула било је: ватра, и последње: спалили су је... кад би могло бити по мојој вољи — узела бих њен пепео и развејала га с врха највише (мени још суђене) планине — на све крајеве земаљске кугле — према свим вољенима: небилим и будућим...”

Али где: ја *шо* радим? То *радим*? Ни са какве планине, чак ни са брежуљка: са длана у океанске пустаре расејавам њен пепео — вама свима у љубав, небили и будући?” (М. Цветајева)

Пепео, дакако, није нови топос у литератури. Али, поема „будуће” песникиње Соње Веселиновић, следећи „Бранково упутство за употребу пепела”, ствара оригинални, дисперзивни субјект, тешко ухватљив управо због своје смелости да се попут „доконог писменог детета”, непрекидно игра и у тој игри истражује бесконачна пространства језика. И, баш као што је Бахтин у књизи коју радо и често цитира *Поема преко* приметио, игра постаје уметност оног тренутка када неко почне да је посматра. Соња Веселиновић, која на масовност публике и не рачуна, пише баш за тог неког. Од преко.

Драгана БЕЛЕСЛИЈИН

НОВОВЕКОВНЕ СРПСКЕ ДИНАСТИЈЕ У МЕМОАРИСТИЦИ

Зборници радова, књ. 4, Историјски институт, Београд 2008

Научни скуп посвећен српским династијама у мемоаристици одржан је маја 2007. године у организацији Историјског института у Београду. Зборник радова учесника на скупу објављен је 2008. године у издању Историјског института и њиме је обухваћено 20 радова. Према уводној речи уредника зборника Петра В. Крестића, научни скуп и зборник са овом темом приређени су како би научној јавности била скренута пажња на слабије истражену мемоарску грађу и њену сазнајну вредност са становишта историографских истраживања. Објављивање мемоарских дела у некој од едиција грађе употпунило би корпус

публикованих извора о историји балканског простора XIX и раног XX века.

Тема зборника постављена је широко имајући у виду да се дотиче српских династија — Карађорђевића, Обреновића и Петровића у дужем временском периоду и на ширем географском простору. Мемоаристика о српским династијама је богата, иако истовремено слабо истражена или необјављена, а најчешће је коришћена несистематично и тек као допуна истраживањима. Већина радова овог зборника написана је на основу необјављених рукописа и документарних, а у мањој мери објављених наративних извора. Неки од прилога конципирани су као прегледи извора према следу излагања, а неки као проблемска разматрања појединих тема. Радови су груписани начелно хронолошки, и то према времену настанка извора, али не покривају подједнако све династичке периоде и за њих карактеристичне проблеме.

Родоначелника династија Карађорђевића и Обреновића, у предустанничкој и устанничкој Србији, дотакао се само Владимир Стојанчевић (*Мемоарска реминисценција у њујоркском делу Срејена Л. Појовића „Путовање њо Новој Србији“ (1878—1880)*) и то према посредним и далеким сведочењима мемоаристе, писара књегине Љубице и државног чиновника у време Уставобранитеља, чије су путописне белешке написане током обиласка четири округа *Нове Србије*, непосредно после њиховог присједињења 1876—1878. године. Овај рад је замишљен као основа за упознавање извора, а пажња је усмерена на његов значај за етнолошка и друштвена истраживања.

Михаило Војводић (*Стојан Новаковић и краљ Милан*) синтетички и детаљно је приказао проблемско питање односа ове две, водеће политичке фигуре у Србији у последњим деценијама XIX века, и то на основу објављених Новаковићевих списа, али и друге необјављене наративне и документарне грађе. Уклопљен у контекст општих унутрашњих и спољно-политичких прилика, уз много неслагања и политичких размимоилажења, однос Стојана Новаковића и краља Милана задржао је континуитет, све до 1901. године када је краљ умро, а Новаковић се практично повукао са политичке сцене.

Према наводима ауторке јединог прилога о привредној делатности српских владара у овом зборнику, Бојане Миљковић Катић (*Са временици о привредној делатности њених Обреновића*), економска питања, за разлику од политичких и националних, готово да уопште нису заокупљала пажњу мемоариста, па чак и најближих сарадника и привредних партнера кнеза Милоша и Михаила. Ауторка уочава да мемоаристи пружају тек спорадична и непотпуна, често и непоуздана сазнања о привреди у првој половини XIX века. Указано је на то да су јавност пре свега интересовале анегдоте о богатству и приватним пословима, не и начин стицања, политика улагања, законски оквири, приватне и државне стратегије. Већина мемоарских бележака о делатности кнеза Милоша на нивоу је осврта и коментара противника, док

су највредније сачуване у списима Вука Караџића, Симе Милутиновића Сарајлије и Стевче Михаиловића. О привредној делатности кнеза Михаила ове врсте извора готово да и нема, са изузетком записа Франтишека Заха и једне белешке Милана Ђ. Милићевића.

О војној делатности краља Милана у српско-бугарском рату 1885. године на основу мемоарских списа написана су два рада овог зборника. Прилог Славице Ратковић-Костић (*Краљ Милан Обреновић, врховни командант Краљевско-Српске војске у рату с Бугарском 1885. године*) у ужем смислу је концентрисан на војни аспект српско-бугарског рата. Иако је у наслову наглашено питање улоге врховног команданта у овом рату, рад представља аналитички преглед целокупне техничке припреме и реализације дејстава, са акцентом на њиховим мањкавостима, које су схваћене као пропуст врховне команде. Извори се слажу у оцени, да краљ није био талентовани војник, да му је недостајала дисциплина и тактичност, а да га је највише коштала његова колебљивост.

Општи, политички и друштвени контекст српско-бугарског рата 1885. године, изложио је Петар В. Крстић (*Српско-бугарски рат у мемоаристици*) указујући на мање позната и супротстављена виђења ратних догађаја. Анализирајући и међусобно сучељавајући ставове савременика, аутор је понудио одговоре на нека од кључних питања у вези са ратним догађајима — како су наши мемоаристи гледали на објаву рата Бугарској, шта је узроковало да Србија започне оружану акцију против Бугарске, који су главни узроци пораза и главни кривци, какво је било реално стање у војсци и како су сагледаване крајње последице српског пораза у рату 1885. године. Показано је да је јавно мњење по многим питањима било подељено, али не и по питању доживљаја рата као срамног пораза и непромишљеног ангажовања српске војске.

Арсен Ђуровић (*Династија Обреновића у сећањима Божидара С. Николајевића*) дао је осврт на биографију аутора извора, и посебно два његова објављена списа (*Светомир Николајевић и Радикална странка и Из минулих дана, сећања и документи*). И док Николајевићеве списи доносе низ до сада непознатих података у вези са друштвеним приликама у Србији у време последњих Обреновића, за питање односа према династији они имају ограничену вредност. Не може се избећи оцена да су ставови Божидара С. Николајевића према династији резервисани и некритични, што је несумњиво била последица „обреновићевске” прошлости његове породице, односно утицаја његовог оца, како је у раду и назначено.

Један од прилога о општим војним, политичким и друштвеним приликама у Србији у првим деценијама XX века, дала је и Борислава Лилић (*Ослободилачки ратнови Србије у мемоарима Тодора Спанковића*). Најпре је представљена политичка биографија мемоаристе — припадника Либералне странке, начелника среза у Врањском округу и

дипломатско-конзуларног представника Србије у Турској после 1878. године, војно ангажованог у својству заповедника у ратовима 1912, 1913. и 1914—16. године, придруженог члана Српске владе и Народне скупштине у повлачењу са Крфа у Француску, у послератном периоду политички самосталног и критички расположеног. Будући непосредни учесник догађаја до 1922. године, када је завршио писање својих *Успомена* које су, међутим, остале необјављене, Станковић се може прихватити као меродаван и издашан извор за прилике у Србији у овом периоду.

Поглед на династију Обреновић и политику њених представника из угла српских дипломата у Лондону, Чедомиља Мијатовића и Александра Јовичића, представио је Александар Растовић (*Обреновићи у мемоарима српских дипломата из Лондона*). Мемоари двојице дипломата написани су у време након што је династија Обреновића смењена, а објављени су најпре у Лондону, на енглеском језику. С обзиром на то да су их написали званични представници српске државе у иностранству, подаци се морају сагледати и као широкој јавности доступни материјал који је обликовао страно јавно мњење. У већој мери представљени су Мијатовићеви мемоари, нарочито богати детаљима о приватном животу владара, као и његови ставови у погледу спорних политичких и династичких питања. У много мањем обиму дотакнут је други мемоарски извор дипломате Александра Јовичића, оцењен као мање сазнајан и упућен, који је на основу дневничких белешки и друге документације сакупила и приредила његова кћерка Лена у Лондону 1939. године.

Мемоаре Чедомиља Мијатовића разматрао је и др Љубодраг П. Ристић (*Краљ Александар Обреновић у „Мемоарима једног балканског дипломате“*). Не користећи извор као чињенични предлогач, аутор се у већој мери задржао на критици извора, односно биографији и психолошком портрету Чедомиља Мијатовића, чиме је предочио проблем веродостојности и исправног тумачења његових мемоара. Овакав приступ у складу је са ставом да Мијатовићеви мемоарске списе треба прихватити, превасходно, као записе чиновника у служби државе, а затим као записе одређених популаристичких и апологијских претензија. Показало се да постоје противуречности и неслагања, али и места у којима се Мијатовићеви мемоари поклапају са другим изворима, као што су суштинска слагања у погледу описа личности и основних принципа владавине краља Александра.

Занимљиве детаље из живота на двору краља Петра I Карађорђевића предочио је Драгољуб Живојиновић (*Дневник мајора Драгомира Николајевића, ађушанића и ујравника двора 1911—1914. године*). Дневник је оцењен као аутентичан и објективан, „у њему нема икаквих додавања, исправки и улешавања”. Николајевић је дневничке белешке водио у току 1911. године, а због боравка уз краља на терену у ратним годинама, наставио их је тек у првим месецима 1914. године.

Детаљи о приликама на двору, па и интимном животу, међуодносима и размишљањима чланова краљевске породице потекли су од благонаклоног, али и објективног посматрача, а често су описани наивно и простодушно. Извор је описао атмосферу латентних страхова, неповерења и сукоба на двору Карађорђевића, чија је жртва био и сам.

Мемоарско дело путописног карактера британске списатељице Грејс Мери Елисон, представљено је у чланку Биљане Шимуновић Бешлин (*Грејс Елисон и Карађорђевићи*). Овај спис објављен је у Лондону 1933. године под називом *Југославија — нова земља и њен народ*, као резултат циљног пропутовања који је подржала династија Карађорђевић, настојећи да „наручивањем” и ауторизацијом једног списка утиче на стварање позитивне слике о Краљевини Југославији у суздржаном и готово непријатељски расположеном британском јавном мњењу. Дело је најпре оцењено негативном критиком, као пристрасно и површно, али је након убиства краља Александра 1934. и смрти Грејс Мери Елисон 1935. године, на овај спис поново скренута пажња британске јавности, и то као на питко и допадљиво штиво.

Династија Карађорђевић виђена очима појединих самосталних радикала, у периоду од 1903. до завршетка Другог светског рата, тема је рада Мире Радојевић (*Династија Карађорђевић у дневницима и сећањима самосталаца*) у коме је показано да су ставови, пре свега, Јована Жујовића, Јаше Продановића, Љубе Давидовића и Милана Грола, проистекли из њиховог личног искуства и начелног радикалског/демократског виђења монархије. Указано је на сложеност политичке ситуације у земљи, у којој су непосредни учесници у власти били у колизији са собом, интимно заступајући идеје сасвим супротне политичкој стварности. Намеће се утисак о трагичном положају ових личности, колико и самог режима све до његове пропасти у емиграцији.

Прилог Ненада Урића — *Српска мемоарска лијература и усмено предање о учешћу кнеза Петра Карађорђевића у устанку у Босни 1875—1878* — покушај је потпуније реконструкције догађаја у вези са босанско-херцеговачким устанком, а посебно улоге Петра Карађорђевића у њему. Аутор је донео исцрпан преглед расположивих извора, чији само један део чини мемоаристика, наглашавајући да је већина извора и историографских радова о овом устанку настала доста касније, услед чињенице да је интересовање јавности за биографију Петра Карађорђевића пробуђено тек након што је проглашен за краља 1903. године. Закључено је да је ток устанка био део контекста постојећег војно-политичког поретка и односа снага у окружењу, као и то да у политичкој биографији кнеза Петра учешће у устанку чини кључни моменат, који је прерастао у предање и основу култа будућег краља.

Људмила В. Кузмичева (*Представителни империјорског дома Романових о Караџеорђевићима и Петровићима*) једини је учесник на овом скупу из иностранства, а њен рад штампан је на руском језику. Интересовања руских аристократа за династију Карађорђевића и Петрови-

ћа, судећи према дневницима и писмима великог кнеза Константина Константиновича, била су ограничена на династичка питања у ужем смислу. Посебно их је интересовало уздизање династија на ранг више аристократије орођавањем са руском царском породицом Романових, као и пријем на који су српске династије наилазиле у европским владарским домовима.

Бранислав Глигоријевић (*Мемоаристика у време краља Александра I и краља Петра II Карађорђевића*) наговестио је у којим су важнијим изворима документарне и мемоарске природе понуђени одговори на низ спорних питања у вези са династијом Карађорђевић у XX веку. Издвојене проблемске целине су — регент Александар и Солунски процес, болест абдицираног престолонаследника Ђорђа, питање заслуга у Колубарској бици, облици притисака сила Антанте на Србију током Првог светског рата, регент Александар и пробој Солунског фронта, ставови краља Александра по питању хрватског опредељења 1918. и државног јединства 1928. године, последњи преговори о парламентарном решењу који су претходили завођењу диктатуре, притисци британске дипломатије на деловање краља Петра II у емиграцији, проблеми подељене југословенске емиграције — по основу национално-политичког програма, односа према наступима краља Петра II и питања поделе у оквиру СПЦ.

Релевантност мемоарских белешки војних лица у ближем краљевом окружењу као извора, почива на чињеници да су краљеви већи део своје државничке каријере проводили ако не у рату оно окружени војним званичницима. Миле Бјелајац (*Краљ Александар Карађорђевић у мемоарима својих генерала*) указао је на нека од важнијих сведочанстава која су о краљу Александру оставили њему блиски генерали — о његовој личности, ближим сарадницима, међуљудским односима, третману појединаца, и сл. У завршном делу рада аутор се концентрисао на најконтроверзнији догађај у војним и државничким круговима у послератној Србији — Солунски процес, износећи детаље о судбини црнорукаца, покушајима да се крајева улога у процесу амнестира, „афери судија”, напредовањима умешаних и другим последицама.

Милан Терзић (*Краљ Петар II Карађорђевић у Дружбеном свештеном рашу (илузије и стварности)*) изложио је преглед политичких догађаја у вези са преговорима владе у емиграцији и комуниста о обједињавању политичког програма и повратку краља и владе у Југославију. Анализом краљевих мемоара и других доступних извора, белешки и документарне заоставштине југословенских политичара у емиграцији и партизанског руководства, приказан је незавидан политички положај у коме се налазио краљ Петар II током Другог светског рата. Краљеви мемоари су оцењени као извор невелике сазнајне вредности, у којима су најважнији подаци о његовом одрастању, школовању и политичким почецима. Основна порука аутора мемоара, потврђена и у другим

изворима, јесте тврдња да су његова деловања у емиграцији била ограничена интересима британске политике.

Радам Софије Божић (*Српске династије у мемоаристици Срба из Хрватске*) обухваћен је невелик корпус мемоарске литературе Срба у Хрватској. Мемоаристи који су описали своје сусрете и утиске о члановима кућа Карађорђевића и Петровића, а чији су радови овде коришћени су — Никодим Милаш, професор богословије у Задру, Влахо Буковац, сликар из Цавтата, Лујо Војновић, секретар кнеза Николе, а потом и васпитач краљевића Александра Карађорђевића и Симо Матавуљ, васпитач Данила, сина кнеза Николе. Последња су наведена политичка сећања Светозара и Адама Прибићевића, лидера Срба у Хрватској, којима због политичке позадине треба приступити са посебном опрезношћу. Закључено је да су, иако у заједничкој држави, само појединци ван Србије заиста били блиски круни, те да су њихова сазнања о представницима династија и њиховој политици била ограничена.

Божица Младеновић (*Српске династије у мемоарима ђуковника Павла Блажарића*) изложила је одломке Блажарићевих објављених мемоара, који се односе на чланове династија Обреновића и Карађорђевића. Мемоари обухватају дужи временски период, па се писац доткао разних династичких тема — заслуге краља Милана за војну реформу, негативан став јавности о сукобу краља Александра са оцем и његове женидбе са Драгом Машин, детаљно описани мајски преврат, ратови на Балкану и повлачење 1915, убиство краља 1934. године. Ауторка скреће пажњу на то да су описи догађаја и личности приказани у складу са субјективним доживљајем мемоаристе, због чега треба да буду прихваћени критички и са резервом.

Последњи рад овог зборника, Недељка Радосављевића (*Српске династије у мемоарима њоше Новака Милошевића*), настао је на основу сећања проте и народног представника на догађаје у Србији у периоду од смене режима Уставобранитеља до српско-турског рата 1876. године. Протино виђење је поглед из визуре народа, због чега нам је приближио низ друштвених тема — доживљај чиновништва као свемоћног слоја, строги систем кажњавања, обиље података о локалним личностима и догађајима. Приказао је и одјеке смене режима и другу владавину кнеза Милоша, пад Томе Вучића Перишића, убиство кнеза Михаила у Топчидеру, војну реформу и стварање Народне војске, као и размишљања о Михаиловој савезничкој политици.

Иако је зборник посвећен династијама у мемоаристици, садржај радова објављених у овом зборнику указали су на много шири опсег тема о којима се на основу мемоарске грађе може расправљати, већ и због чињенице да су представници династија учествовали у свим облицима власти. У реконструкцији догађаја и општих прилика, наративни извори имају посебно место. Они пружају могућност да се чињенице повежу, и то тако, да уз промену приступа сваком следе-

ћом ревизијом, изнова сведоче на нов и потпунији начин. Имајући у виду наведено, рад на публиковању мемоарске грађе био би од великог научног значаја. Док то не буде учињено, једну од веза између ове врсте извора и научне јавности, одржаваће и приказани зборник.

Јелена ИЛИЋ

ПОХВАЛА ПРОЗАИЧНОСТИ АНДОНИСА ФОСТЈЕРИСА

Андонис Фостјерис, *Мисао њријада жалосџи*; *Камење драгоцепоџ заборав*, превоо Момчило Радић, Нишки културни центар, Ниш 2008

У издању Нишког културног центра објављене су 2008. године две збирке песама познатог грчког песника Андониса Фостјериса. Ради се о двама последњим збиркама, *Мисао њријада жалосџи* из 1996. године, за коју је 1999. добио престижну награду Никифора Вретакоса и *Камење драгоцепоџ заборав* из 2003. године, за коју 2004. је добио Државну награду за поезију. Веома добре преводе, као и приказ целокупног Фостјерисовог стваралаштва и исцрпне коментаре, често неопходне за исправно разумевање појединих песама, за српске читаоце приредио је Момчило Радић. Ово издање Нишког културног центра доноси, поред белешке о аутору, и белешку о преводиоцу, што је ретка пракса у нашем издаваштву, као и два ауторова портрета на корицама, радове познатих грчких сликара.

Андонис Фостјерис припадник је поетске „генерације 70-их”, треће послератне генерације, коју одликују антикомформизам и сумња (*сумња је џа џио задивљује*), као и одбијање да се служи идејама. Инспирацију, бар у почетним фазама свога стваралаштва, налазе у личном искуству, у ономе што су сами проживели и на себи својствен начин доживели. Током година код Фостјериса померена је фокусираност са актуелно доживљеног, на оно што је константа, што протоком времена остаје непромењено. У зрелом периоду свога стваралаштва окренуо се стохастичком трагању за границама постојања. У поезији периода у којем су настале поменуте две Фостјерисове збирке интензивнија је него раније метафизичка запитаност и још истрајнија тежња да се задре, што је дубље могуће, у тешко приступачне кутке и димензије људског постојања. Песник покушава да спозна да ли поезију пишу мисли или осећања. У један, донекле, апокрифни свет, уводи нас изненађујуће једноставним језиком, без апстрактних појмова, а у таквој атмосфери подједнако изненађујуће може деловати коначни тријумф осећања над логиком. Међутим, наизглед једноставне поетске слике и симболи, често имају двојно значење, могућност

двојног тумачења. Дубина Фостјерисове поезије огледа се управо у могућности рефлектовања појединачног на опште и личног на сугтинско и онтолошко. Присуство реда и нерета у дубљим слојевима Фостјерисових песама истовремено се и допуњују и међусобно поништавају.

Иако сматран мање „модерним” и конзервативним у односу на остале припаднике „генерације 70-их”, Андонис Фостјерис доноси извесне поетичке проналаске. Сматра да има смисла писати само о ономе што откривамо и учимо, да би избегли пад у прозаичност. При том се не труди да по сваку цену буде оригиналан. *Не би било оригинално да пошкочавам оригиналности верујући да сам оригиналан.* Не врши језичке експерименте, али успева да створи лични поетски израз, по избору речи и синтаксичкој структури једноставан, али значењски вишеслојан и густ, чиме тера читаоца на стално размишљање. Генерални је Фостјерисов став да поезија налаже заједници да поштри своју рецептибилност, да продуби аспекте свог расуђивања, да вежба слух за глас поезије и да се усклади са таласном дужином њене сензибилности. Сматра да су за неразумевање поезије криви читаоци, јер им је ослабио слух за поезију и све су више наклоњени пасивној рецепцији текста. Фостјерис верује да је поезија животни став, а не врста писања. У ретким срећним случајевима поезија успева да искаже тај поетски став, то поетско расположење, али не поистовећује се с њим.

Плодотворно је неговање метонимије, неочекиваног сликовитог преокрета узрочности и синегдохе. Фостјерисов стих може се читати као део песме, али и сам за себе, сваки у себи крије вулкан значења и питања. Такви стихови, ако читаоца затекну неспремног, стварају прострелну рану од које се мисао тешко опоравља. Али то и јесте Фостјерисов циљ, да покрене клатно мисли и не дозволи му да се лако и брзо смири. *Три сајна довољно је да се највише леја песма, али ни тридесет година да се највише песма, ма колико трајао и жртвовоа се.* Ако се права поезија може писати само знојем и крвљу, зашто да је ико пише? Зато што је *живој крајак, али уметности трајна*, одговара Фостјерис.

Пишући у првом лицу, Фостјерис пише безлично, то јест у име свих читалаца. Његова се поезија не налази под стакленим звоном, већ бистре главе и обема ногама, нашим ногама, чврсто стоји на земљи. Не жели да читаоце, након што, пуни ишчекивања одмотају прелепи омот, унутра дочека једно велико ништа, већ тежи да их подсети да је пре уметности и пре поезије постојао живот.

Прва од две збирке, као и неке претходне, већ у свом наслову усмерава мисао читалаца ка феномену смрти — смрти као антипода или комплемента животу, смрти као нечему недокучивом и свакодневном, непожељном и блиском. Срећемо речи покој, жалост, јецај, нарицање, помен, костурница. Читава збирка одише песимизмом, за-

питаношћу над смислом свега постојећег. Песник сматра да је потребна посебна храброст да би се довршила песма, у *свешћу* у којем *нишћта* није остало нејрисвојено да му се радује. Дозлогрдило му је да живи у зацементираним речима, да има *намешћтај* од дрвених речи и тражи од Господа *милосћти безименог*. Покушава да докучи тајне створитељске догме. Мучи га то што *само расћтанак сјаја људе* и што је *јесма река од шћућих суза* која *кад буја од много љубави, дави*. *Најмудрији јошћез* био би онај који нисмо јовукли. *Чекаћти значи жалићти живоћти који одлажеш*. *Защо сузе нису довољне да исћричају до краја ниједну биографцију*. *Защо ниједна биографција нема места за сузе*.

Седмогодишња пауза између две збирке није прекинула песничко бављење смрћу. Пише о души којој је потребан само дах да као лептир одлети на оно друго место, са којег нико никад не бежи. Ту су и мртвац, лобање, разбацани удови, лешеви, самоубице. У ранијим збиркама је некад чак и превише очигледан утицај друге послератне генерације песника, али ни из последње збирке не изостаје повремен дијалог са грчким песничким великанима. Збирка одише носталгијом за свим блиским свакодневним стварима које се полако али неповратно губе у савременом друштву. Бави се и питањем крајњих домета и издржљивости поетске уметности, као и оправданости њеног постојања у овим временима. *Сћварносћ не уме да јише леје сћихове*. *Защћто гледатћти, као да већ ниси видео већ виђено*. У постојећим околностима уметнику се заборав намеће као бољи избор него сећање. Након периода проведеног у жалости за мисао и душу драгоцен је заборав.

Но, Фостјерисовој поезији и филозофији живота *не шћреба јохва*ла, *ни кај масћтила са јера било којег кришћичара*. *Жедне су буре уздаха и мора народа*, па их с радосћћу препуштамо суду српских читалаца.

Тамара КОСТИЋ ПАХНОГЛУ

ЖИВОТ У ПОГРЕШНО ВРЕМЕ

Саша Недељковић, *Колавејев ковчеж*, „Чигоја штампа”, Београд 2007

Да је овај роман угледао светлост дана 90-их, када је и настајао, вероватно би неправедно био занемарен, што због тематике саме по себи, што због презасићености књижевношћу тога типа. Иако се нисмо довољно историјски дистанцирали од овог периода, о њему сада говоримо из позиције измештености, понекад га растежући до граница митологизације. Књига Саше Недељковића, чија је просторна вертикала уроњена у фиктивни свет, враћа нас, упркос јасним обрисима

времена и простora у коме је настајала и препознатљивим аутобиографским моментима аутора, ка оној познатој максими да се историја понавља и да су дилеме са којима се суочава Алекс Колавеј у мањој или већој мери опет присутне код мислећег субјекта у Србији 2009. године.

Композиција романа базирана је на такорећи општем месту, приређивању пронађеног рукописа. Међутим, симболика ковчега у коме је пронађен и његова даља субина превазилазе хоризонт очекивања, те се роман изненађујуће занимљиво заокружује, с изузетком неких слабих делова. У прологу индијски репаратор намештаја, Мајумдара, укратко приповеда свој живот, долазак у Лондон и описује своје умеће, односно страст према рестаурирању намештаја. Тим поводом у Венецији, сасвим случајно наилази на један кофер, испод чије поставе се крију списи Алекса Колавеја. Иако поменути списи представљају један временски исечак његовог живота, њихово место, похрањеност испод поставе, истиче нараторову аутсајдерску позицију у његовој домовини, па и у читавом свету. Проналазак и васкрсавање списка представља и васкрсавање једног живота грађанина земље Бестрагије, неправедно скрајнутог, и као такав он постаје репрезент свих сличних. Његова очајничка потреба за проговарањем добија прави израз. Главни део романа представља живот Алекса Колавеја у периоду од 1992—1994. године, а дат је у жанровски разноликој форми како би се обезбедила аутентичност пронађеним списима (уломци нечег сличног дневничким записима, писма, новински чланци, забелешке, снови). Први део одвија се у земљи Бестрагији, граду Блесинграду. С обзиром на то да су сви остали називи земаља и градова остали непромењени, Лондон, Париз, Атина, Токио.... а да је Бестрагија и њен, главни град Блесинград фиктивни топоним, наглашено је управо то — земаља која превазилази и најудаљеније границе маште, која је достигла сатиричну гротескност. Ефекат иронијског отклона постигнут је у пуној мери. Упознавање са главним протагонистом Алексом К. одвија се у три нивоа која се постављају као три тачке између којих осцилира његово биће, три степена на лествици вредности, љубав, уметност и пријатељство. Прво поглавље његове приче описује његов сусрет са девојком у галерији Фидијас, где она стоји посматрајући кип Хермеса. Његов први сусрет са Јеленом Икар, Анђелином, како је он назива, постаје сам по себи уметнички доживљај. Није случајно ни што је она историчарка уметности, те им је уметност у сваком смислу насушна потреба, сензибилитет, одређујуће координате које их чине аутсајдерима у земљи Бестрагији. Иако је њихов љубавни однос у центру пажње, Анђелина је такође парадигма за феномен који је, иако присутан од памтивека, добио на помпезности у средини и времену о коме је реч. Јелена, односно његова Анђелина је у тајној вези са моћником, политичарем, који финансира њену љубав према уметности, те она посећује галерије широм света, и борави у великим престоницама.

Међутим, та компензација у једном моменту постаје фатална, јер упознавши Алекса, поседовање од стране другог човека ограничава њихов однос, а самим тим потеже се питање слободе и моралних дилема, које доминирају читавим романом, само у различитим облицима. Преименовањем женског лика наратор је увлачи у свој интимни свет придајући јој ознаке ефемерности и недодирљивости, Анђелина-анђео, а да је опет у вези са њеним небеским презименом Икар. Символика се ту не завршава, Икар је и неуспели летач, што унеколико описује судбину обоје. Чињеница је да се из њихове везе рађа син Лав, а следствено симболици имена он репрезентује вечну човекову наду у боље сутра, људску потребу на надиђе себе и остави траг.

Следећа координата је пријатељство. Наратор описује своје пријатељство са Јонасом, новинаром. Овде се разматрају поменути проблеми и моралне дилеме, а Јонас постаје делић масе вредне презира, пример опортунистички настројеног припадника народа заплашеног од председника, великог диктатора. Растаје се од њега тужан, покушавши да оправда његове поступке, речима да *филозофија на ѓримарном нивоу долази из ѓрбуха. Зајто, ѓоред ѓрбушног ѓлеса, ѓосћоје и ѓрбушна филозофија, морал и ѓраво*. Алекс покушава да задржи своју независност и зато, премда без изгледа да ће то ишта променити, пише не би ли се ослободио унутрашњег набоја. Бесан је на своје сународнике, јер због њих нема промене. Прича, иако се односи на Србију 90-их, може се као и сви циклуси историје који се понављају, транспоновати на универзалнији план значења и заузети опште место. Не тако радикално и не са тако фаталним исходима, али незадовољство појединца наспрам масе која ћути и уподобљава се режиму свакако је увек препознатљиво. Својим фелтонима он навлачи бес моћника и принуђен је да напусти земљу. С тим у вези интересантна је и референца на Спинозин живот, који је одбио понуду да ради на Хајделбершком универзитету, издржавао се као брусач оптичких стакала, само да би могао себи да осигура интелектуалну и моралну независност. Други део његове исповести почиње у Лондону, а наставља се путовањима по свету. Још за његовог боравка у Блесинграду, а потом у Лондону, Алекс добија неку врсту упозорења да га државни врх држи на нишану. Потпис је симболичан, *изнуѓра*. Он, упркос стрепњи, одлучује да се сретне с Изнутра. Њихов разговор представљен је у форми дијалога, испоставља се да је он Клемпо, познати бестрагијски мафијаш. Упозорава га, јер је он изнутра, из самог срца структуре и зна са чим се Алекс хвата у коштац. Потом нестаје са сцене. Његова кратка прича, о момку са села који улаже паре у сигуран посао и које нестају, а он бива увучен у игру лаке зараде како би родитељима вратио животну уштеђевину, представља заправо парадигму настајања слоја кога данас зовемо тајкуни и бизнисмени, а који су уствари неки Клемпо са села, кога је срећа или несрећа увукла у бестрагијски торнадо, а из њега је изашао са краватом и сопственом лествицом вред-

ности на којој су људи попут Алекса на последњој пречки или уопште нису на њој. Покушај убиства, нагони Колавеја да напусти Лондон, страх и неизвесност гурају га све дубље и даље у разне ћошкове планете. Испоставља се да се Ђаволу (прогонитељу) не може побећи. Последња забелешка је да му Ђаво заказује састанак у Венецији. Последња реченица *Још ћушћуем са ковчегом, а не у њему*, јасна је алузија на смрт као скору извесност. Остатак романа су Мајумдарине припреме ковчега за изложбу. Он од њега прави уметнички експонат презентујући га у исто време као Алексов живот и његов гроб. Ковчег се јавља као симбол путовања и непрестаног кретања, а уједно је и мртвачки сандук, дакле симбол живота и смрти, симбол кретања и стајања, а од ових опозиција сачињен је роман и Колавејево битисање. Разлика између ковчега и кофера јасно је назначена: *намерно сам ћоменуо именицу ковчег, а не кофер о коме сам у ћочешћу ћоворио. Кофер је једнозначна реч чије значење нећу објашњаваћи, а реч ковчег има више значења: ћрво, ћешћврћасћи наћрава с ћоклоћцем, најћешће од коже или ћласћике у којој се носе и чувају сћвари ћри ћућовању; друго, наћрава с ћоклоћцем од дрвешћи или мешћала у којој се држе различитћи ћредметћи на ћриммер девојачко рубље, девојачко рухо, драгоценосћи; ћреће, мрћивачки сандук*. Смрт постаје једини излаз на крају изгнанства из сопствене душе, на крају лутања и потраге за собом у бољем свету. Претварање његовог живота у артефакт, симболички и јесте његово поистовећење са уметношћу, нека врста концептуализма. Колавејева личност постаје један специфичан ентитет, која се на крају претаче у артефакт. Тако је његово поистовећење са уметношћу достигло пун интензитет. Сензибилан појединац није имао места у земљи Србији (односно Бестрагији) 90-их, па ни у свету, који је постао премали.

Роман Саше Недељковића представља једну питку, непретенциозну причу, варијацију на познату тему, али заоденут у рухо сасвим привлачног штива. Са изузетима неких стилски слабих места и мелодраматичних момената, *Колавејев ковчег* је прилично успело романескно остварење, које свакако треба прочитати. И доживети.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

САВА БАБИЋ, рођен 1934. у Палићу код Суботице. Критичар, преводилац и теоретичар превода. Објавио је преко осамдесет књига превода с мађарског језика, добитник више значајних награда. Објављене књиге: *На длану*, 1971; *Неусіео йокушай да се шарабе оборе*, 1979; *У сенци књиже*, 1981; *Како смо йреводили Пејшефија — истйорија и йоейшика йревода*, 1985; *Разабрайти у йлейиву — есеји о йреводиличком чину*, 1986; *Превесеји*, 1989; *Љубавни јади младог филозофа Берђа Лукача*, 1990; *Пеј више йей — йорйрейши йей срйских и йей мађарских йисаца*, 1990; *Милорад Павић мора йричайши йриче*, 2000; *Библиографйја Саве Бабића*, 2003; *Поводзиви — дружи о Сави Бабићу*, 2004; *Хармонија и дисхармонија Пејшера Есйерхазйја*, 2007.

СНЕЖАНА С. БАШЧАРЕВИЋ, рођена 1977. у Сарајеву, БиХ. Пише поезију, студије и књижевну критику. Објављена монографија: *Лејенде и симболи у Андрићевим романима*, 2008.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише књижевну критику, објављује у периодици.

ТОМАС БЕРНХАРД (THOMAS BERNHARD, 1931—1989). Рођен као „мајчин посртај”, из везе Херте Фабјан и Алојза Цукерштетера (којега никад у животу није видео) детињство је провео уз мајку и њену, 1936. године засновану породицу. Породични анфан терибл налазио је једину заштиту код свог деде (Јоханес Фројмбихлер, аустријски писац и анархиста/комуниста) који је у исти мах извршио пресудан утицај на младог Томаса. Напустивши гимназију, одлази на трговачки занат и шегртује у колонијалној радњи („међу људима”, у најозлоглашенијем делу Салцбурга), паралелно се спремајући за музичку каријеру (школовао је глас, бас). Тамо је запатио болест која ће се на крају развити у туберкулозу, која ће га пратити целог живота, која ће га одвојити од музичке праксе (не и од саме музике којој је остао суштински привржен до краја) и која ће га најзад прерано однећи у смрт. Дobar део живота провео је по санаторијима. У једном од њих, Графенхофу, упознао је своју животну сапутницу која је била друга најважнија особа (после деде) у његовом животу. Тридесет пет година старија Хедвига Ставианичек (1894—1984), „Тетка”, као Бер-

нхардова замена за, одмах после деде преминулу мајку, у суштини му је омогућила књижевну каријеру, увела га у бечке књижевне кругове и као сапутница финансирала његова прва путовања. (Њену смрт овековечио је у роману *Стари мајстори*.) Склон немилосрдној критици друштва, ипак је имао афинитета према начину живота високих кругова. О томе сведоче његове куће које су му постале пасија (данас углавном претворене у музеје).

У Аустрији је често критикован као *Nestbeschmutzer* (онај који прља сопствено гнездо), а с друге стране је задобио светску славу. Књижевну каријеру је започео 1957. збирком песама *На Земљи и у ња-клу*, да би најзад пронашао свој препознатљиви стил у прози (у романима и кратким прозним комадима), као и у драми, пишући најпре предано о болесницима, психопатима и умирућима. У његовим често испреплетеним реченицама осећа се немање даха од чега је патио већ од осамнаесте године. Његова узбуђења, његов унутрашњи гнев израз су увек изнова трпљених повреда и разочарења младог Бернхарда и често се појављују у монолозима његових театарских фигура и у мислима ја-говорника у прозним текстовима. (Р. Д.)

СНЕЖАНА БОЖИЋ, рођена 1974. у Нишу. Пише есеје и књижевну критику. Објављена књига: *Композиција романа „Деобе“ Добрице Ђосића*, 2000.

МИЛАН БУЊЕВАЦ, рођен 1941. у Добоју, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје, студије и позоришну критику. Објављене студије: *Анујев каледоској*, 1978; *Сјруктурални њриаз књижевности*, 1978; *Време у драми*, 1980; *Народни њосланик Бранислава Нушића*, 1983. Књига приповедака: *Зелена маска у облику циљеле*, 2007.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише есеје и критике, објављује у периодици.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. у Крњој Јели (Горња Морача), Црна Гора. Пише прозу, поезију и есеје. Управник је Библиотеке Матице српске. Објављене књиге: *Клејва Пека Перкова*, роман, 1977; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немушћии језик*, записи о змијама, 1984; *Вучји њрагови*, записи о вуковима, 1987; *Градишћиа*, роман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семол ѓора*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Кућни круљ*, роман у концентричном сну, 2003; *Семол земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005; *Повраћак у Раванград*, биографске приповести с прологом и писмом својих ликова, 2007; *Ошвсјуду*, четири различите приповетке с истим намерама, 2008; *Семол људи*, азбучни роман у 919 прича о надимцима, 2008. Књиге

разговора и прича: *Ликови Милана Коњовића*, 1991; *Каже Мирó Вуксановић* (приредио М. Јевтић), 2000. Приређене књиге: *Лаза Костић у Сомбору*, 1980; *Раванград / Вељко Пећровић*, 1984.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 2008. је потпредседник Матице српске, а био је главни и одговорни уредник *Летописа* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Ојић*, 2004. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку стиха*, 1978; *Слањање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин — огледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошка Пећровића*, 1998; *Огледи о Вељку Пећровићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004; *Размена дарова — огледи и записи о савременом српском јесништву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Криптичке разгледнице*, 2008.

РЕЉА ДРАЖИЋ, рођен 1954. у Богојеву. Филозоф, преводилац, издавач. Преводи с немачког језика махом филозофију и филозофији блиску литературу (Шелинг, Фројд, Ландгребе, Велмер), али и књижевност (Хофманстал, Хаусхофер, Бернхард, Инерхофер).

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ, рођен 1979. у Крагујевцу. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Алеја часовника* (коаутор А. Шаранац), 1998; *Нарцисове љубавне јесме*, 1999; *Астайово*, 2009. Приредио *Антологију љубавне поезије*, 2003.

ЈЕЛЕНА ИЛИЋ, рођена 1981. у Београду. Историчарка, бави се српском историјом од XVI до XVIII века, објављује у периодичи.

ЗОРАН ЈЕРЕМИЋ, рођен 1965. у Ужицу. Новинар и публициста, пише поезију. Књиге песама: *Степениште*, 1995; *Зимско светло*, 2002. Књига разговора: *Већар речи*, 2004. Приредио: *Својан Стив Тешић — животи и три драме*, 2008.

ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ, рођен 1960. у Пожеги. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну и ликовну критику. Књиге песама: *Еухаристија*, 1990; *Ениџме ноћи*, 1991; *Пенџаграм срца*, 1992; *Кућа Бахове музике*, 1993; *Живи пергаменити*, 1994; *Европа под снегом*, 1995; *Дубока тишина*, 1996; *Панџокр(е)аџор*, 1997; *Глава харфе* (коаутор Д. Вуксановић), 1998; *Алкохоли с јуџа*, 1999; *У ружином огледалу*, 2001; *Концерт за никоџ*, 2001; *Најлепше јесме Драџана Јовановића Данилова*, 2002; *Хомер предџраћа*, 2003; *Гнездо над џонором*, 2005; *Мемоари јеска*, 2008. Романи: *Алманах јешчаних дина*, 1996; *Иконостас на крају свеџа*, 1998. Књига есеја: *Срце океана*, 1999.

ДАМИР ЈОЦИЋ, рођен 1973. у Сврљигу. Пише прозу и поезију. Романи: *Вештови у ирчама*, 1997; *Тескоба*, 2004. Књига приповедака: *Лавиринт тишине*, 2001.

ТАМАРА КОСТИЋ ПАХНОГЛУ, рођена 1975. у Нишу. Хелениста, преводи са грчког на српски и обрнуто, објавила десетак књига превода савремених грчких писаца.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог јаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам врати лица усјуић изгубљена* (избор), 2004. Студије: *Од шопема до сродника: митолошки свет Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски јуџојиси*, 2002; *Токови ван шокова — аушеничички јеснички јосјуици у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци — жонгоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи — есеји и прикази српске јесничке продукције 2006—2007*, 2008.

МИЛАН НЕНАДИЋ, рођен 1947. у Грковцима код Босанског Грахова, БиХ. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Стефанос*, 1971; *Нови Стефанос*, 1974; *Ојшћи одар*, 1978; *Усамљена историја*, 1979; *Освећна маска*, 1981; *Песме*, 1984; *Књижа четворице*, 1984; *Песме* (коаутор И. Урсу), 1985; *Ојшћи одар и друге јесме*, 1985; *Вриснула је мајка*, 1985; *Почињем да бирам*, 1988; *Дрхћање у своду*, 1988; *Изабране јесме*, 1989; *Бели анђео*, 1990; *Венац за Гаврила*, 1991; *Ујочишће*, 1994; *Средовечан соко*, 1995; *Угрушак*, 1997; *Суви печат*, 1998; *Ојшћи одар и нове јесме*, 2000; *Ноћна слика*, 2001; *Дивљи бољ Балкана*, 2003; *Пола кайи росе* (изабране и нове песме), 2004; *Песме* (избор), 2005; *Камен са именом*, 2006; *Горко изобиље*, 2008.

ДАНИЛО НИКОЛИЋ, рођен 1926. у Сплиту, Хрватска. Пише прозу. Књиге приповедака: *Мале јоруке*, 1957; *Повраћак у Мешохију*, 1973; *Сјисак жрешака*, 1976; *Сјисак заслуга*, 1981; *Провештравање владара*, 1984; *Улазак у свет*, 1997; *Хроника мешохијске вароши Пећ у десет слика* (избор), 2006; *Приче из мојих романа*, 2008. Књиге приповедака за децу: *Пућ за иријашеље*, 1966; *Они су волели срне*, 1979; *Неко сат*, а неко будилник, 1979; *Дивљак у мрачној шуми*, 2001; *Најбољи деда на свету*, 2004. Романи: *Власници бивше среће*, 1989; *Краљица забаве*, 1995; *Фајронј у Грѓејегу*, 1998; *Фотокерамика господина Цебаловића*, 2000; *Јесења свила*, 2001; *Мелиш из Глољ*, 2005. Мемоарска проза: *Велика јразна река*, 2003; *Прах за јозлашу*, 2005; *Црћа за сабирање*, 2006.

АЈОКО ОКУ, рођена у Кјоту у Јапану. Дипломирала на Филолошком факултету у родном месту, а докторирала на књижевности Да-

нила Киша у Токију. Ради на Филолошком факултету у Осаки. Превела је на јапански *Пешчаник*, *Ране јаде* и *Енциклопедију мртвих* Данила Киша.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВ, рођен 1938. у Нишу. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Сазданац*, 1971; *Брус*, 1978; *Словенска школа*, 1985; *Последње Косово*, 1988; *Источни длан*, 1992; *Вајрар*, 2003; *Privirea de aur / Златни поглед*, 2004; *Ах! Ах!*, 2006. Романи: *Као злато у вајри*, 1998; *Турски Беч*, 2000; *Лавља пећина*, 2004. Књиге есеја, студија и критика: *Разговори с поезијом*, 1963; *Поезија Црњанског и српско јесништво*, 1971; *Поезија данас*, 1980; *Крила и ваздух — огледи о модерној поезији*, 1983; *Мање познати Дучић / A Less Known Dučić*, 1994; *The poet's space and time / Време и простор јесника*, 1994; *Српски модернизам*, 1996; *Канон — српски јесници XX века*, 2008. Приредио више књига и антологија.

ЗВОНКО ПРИЈОВИЋ, рођен 1965. у Прибоју. Новинар и публициста. Објавио књигу разговора *Искушења времена*, 1997.

РАДОСЛАВ ПУШИЋ, рођен 1960. године. Филозоф, синолог, преводи кинеску књижевност и филозофију. Објављене књиге: *Син земље*, 1996; *Кайџа од жада — џуџојиси Срба о Кини 1725—1935*, 1998; *Космичка шара — о старокинеској филозофији*, 2001; *Празне руке — чан будизам и његов ујџицај на кинеску уметност*, 2003; *Поднебеско царство — Срби о Кини 1725—1940*, 2006.

ЗОРАН ХР. РАДИСАВЉЕВИЋ, рођен 1952. у Рашки. Новинар и публициста, пише поезију и прозу. Књига песама: *Мртво слово*, 2003. Књиге разговора: *Туго јеро*, 2001; *Изгубљена самоћа В. М.*, 2003; *Водени цвети*, 2005; *Огледало без поглавља*, 2006; *Филозофија живоћа В. М.*, 2007. Приредио: *Похвала поезији*, 2002; *Речник мисли*, 2005; *Гласна глава*, 2008.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Пише поезију, књижевну критику, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и друге јесме*, 1994; *Елегије, ноћурна, епиде*, 2001; *Четири годишња доба*, 2004. Књиге критика, есеја и студија: *Провидни анђели*, 2003; *Поезија, време будуће*, 2003; *Ништа и прах — антиролошки јесимизам Стеријиног Даворја*, 2006.

ДРАГАН СИМЕУНОВИЋ, рођен 1953. у Београду. Политиколог, правник. Области интересовања су му теорија политике, теорија политичких конфликта, а посебно тероризам и организовани криминал. Објављене књиге: *Теоријски корени јаршије*, 1986; *Полиитичко насиље*, 1989; *Државни удар или револуција*, 1991; *Нови светски поредак и*

национална држава, 1993; *Основи политичких наука*, 1994; „Нови светски поредак” као ново политичко позориште, 1995; *Из ризнице оцабинских идеја*, 2000; *Нововековне политичке идеје у Срба*, 2000; *Теорија политике I*, 2002; *Српска колективна кривица*, 2007; *Тероризам*, 2009.

БОРБО СЛАДОЈЕ, рођен 1954. у Клињи код Улога у Херцеговини, БиХ. Пише поезију. Књиге песама: *Дневник несанице*, 1976; *Велики нос*, 1984; *Свакодневни ушорник*, 1989; *Трејетник*, 1992; *Плач Светог Саве*, 1995; *Дани лијевањани* (избор), 1996; *Петозарни мученици*, 1998; *Далеко је Хиландар*, 2000; *Огледалце српско*, 2003; *Немој да ме замјаваш — песме за садашњу и бившу децу*, 2004; *Мала васкрсења*, 2006; *Пољед у авлију* (избор и нове песме), 2006; *Манастирски бачишван*, 2008.

РАДИВОЈ СТАНИВУК, рођен 1960. у Зрењанину. Пише поезију, есеје, књижевну критику и преводи с француског. Књиге песама: *След*, 1983; *Тамна градишља*, 1988; *Чежња и гнев*, 1991; *Безимена недеља*, 1994; *Ришмови мегалололиса*, 1997.

МИОДРАГ СТОЈАНОВИЋ, рођен 1934. у Малом Крчмару код Крагујевца. Класични филолог, историчар књижевности и преводилац. Објављене књиге: *Досијеј и антика*, 1971; *Хајдуци и клефти у народном јесништву*, 1984. Приредио *Антиологију новојрчког народног јесништва*, 1991.

БИЉАНА ТУРАЊАНИН, рођена 1984. у Требињу, БиХ. Пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици.

МИЛЕНА ШУРЈАНОВИЋ, рођена 1931. у Србобрану. Магистрала на ПМФ, професор хемије, пише кратку прозу. Књиге приповедака: *Кључ од кайце*, 2004; *Средња враћа*, 2005; *Стазом кроз рибизле*, 2006; *У смирај дана*, 2007; *Глас с њрозора*, 2008; *Једанаестна зајовес* (избор), 2008.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ