

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Александар Тишма, Вук Крњевић, Миленко Пајић, Димитрије Николајевић, Валериј Појов, Марија Стјејанова, Валериј Роњшин, Сања Нишавић, Бојан Радић **ОГЛЕДИ:** *Вишомир Вулејић, Наталија Злидјева* **СВЕДОЧАНСТВА:**

Сима Аврамовић, Иван Негришорац, Милсав Савић, Драѓиња Рамадански, Јован Делић, Слободан Зубановић, Милеја Аћимовић Ивков, Мирослав Максимовић **КРИТИКА:** *Александар Б. Лаковић, Бојомир Букић, Светозар Кољевић, Анђелко Анушић, Михаел Анђоловић, Ђорђо Сладоје, Драѓана Белеслијин, Биљана Турањанин, Светлана Торњански Брашњовић, Мићо Цвијејић, Бојан Самсон*



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

Александар Тишма, <i>Поход на Солзеју</i>	557
Вук Крњевић, <i>Тријих о крви</i>	568
Миленко Пајић, <i>Кино „Фортуна“</i>	571
Димитрије Николајевић, <i>Буди захвалан</i>	586
Валериј Попов, <i>Снови на ѓорњем лежају</i>	590
Марија Степанова, <i>Физиологија и мала историја</i>	599
Валериј Роњшин, <i>Жвакач ђебади Тишкин</i>	604
Саша Нишавић, <i>Шарка</i>	608
Бојан Радић, <i>Светлост шме</i>	612

ОГЛЕДИ

Витомир Вулеић, <i>Три романа — једна ејоха</i>	616
Наталија Злидњева, <i>Руска ликовна авангарда и словенска митологија</i>	641

СВЕДОЧАНСТВА

Сима Аврамовић, <i>Беседа о Срепњеском уставу</i>	651
Иван Негришорац, <i>Белешка о ѓенези романа „Женарник“ Александра Тишме</i>	661
Милисав Савић, <i>Драђи Савићу... Писма Миодрађа Булашовића</i>	669
Драгиња Рамадански, <i>Авангардизам као адуш културе</i>	679
Јован Делић, <i>Изазови сонета</i>	684
Иван Негришорац, <i>Урбани сензибилистички и рурални амбијени у поезији Слободана Зубановића</i>	692
Слободан Зубановић, <i>Змајеве јорукe</i>	700
Милета Аћимовић Ивков, <i>Животи и везе. Свакодневна митафизика у поезији Слободана Зубановића</i>	703
Мирослав Максимовић, <i>Кашрен са два шешира</i> (Разговор са Слободаном Зубановићем)	713

КРИТИКА

Александар Б. Лаковић, <i>Писма нама, од нас који то нисмо</i> (Братислав Р. Милановић, <i>Писма из прасиаре будућности</i>) . . .	727
Богомир Ђукић, <i>Естетика у методолошком кључу</i> (Мирко Зуровац, <i>Методичко заснивање естетике</i>)	731
Светозар Кољевић, <i>О ђамћењу ђесничког језика</i> (Ранко Поповић, <i>Чин ђрејознавања — Огљеди о српском ђјесништву</i>) .	748
Анђелко Анушић, <i>Ридање у два ђлача</i> (Небојша Деветак, <i>Омча за воштаницу</i>)	754
Михаел Антоловић, <i>Шта је историја?</i> (Ђуро Шушњић, <i>Недовршен разговор. Огљеди из теорије историје</i>)	759
Ђорђо Сладоје, <i>Меланхолија зрелости</i> (Гордана Ђилас, <i>Учишељ сећања</i>)	764
Драгана Белеслијин, <i>Против културног фокализма</i> (Тихомир Брајовић, <i>Крајка историја ђреобиља</i>)	766
Биљана Турањанин, <i>Лицем у лице</i> (Верољуб Вукашиновић, <i>Лице</i>)	772
Светлана Торњански Брашњовић, <i>Смеховна култура и обредно-обичајна ђракса</i> (Зоја Карановић, Јасмина Јокић, <i>Смеховно и еројско у српској народној култури и ђоезији</i>) . . .	774
Мићо Цвијетић, <i>Из века у век</i> (Антологија <i>Српска ђоезија / Сербская поэзия</i>)	778
Бојан Самсон, <i>Састављање урбаних крхостина</i> (Весна Вујић, <i>Ретроградња</i>)	784
Бранислав Карановић, <i>Аутори Летописа</i>	788

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • АПРИЛ 2010



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

АЛЕКСАНДАР ТИШМА

ПОХОД НА СОЛЗЕЈУ

За поход на Солзеју спремао се дуго, недељама. Слао је гласнике до Јаваза, а и сам је тамо са мном често одлазио, поред свег жаљења што се удаљује од свог вољеног женарника.

Обично бисмо се спустили с планине увече, нас двојица сами, и банули код ковача кад је вечерао. Помно смо издалека осматрали његове прозоре кроз које је сијала светлост буктиње, а кад бисмо се уверили да је унутра тихо, привукли бисмо се, проверили погледом кроз прозор да никог страног унутра нема, па би тек онда мој наличник пустио кликтај соколовог младунчета да упозори на наше присуство.

Јаваз би га намах чуо и изашао да нас позове у одају. Али Господар није на то никад пристајао, без страже се осећао не-сигуран у затвореном простору. Тражио је од Јаваза да са нама разговара у честару баште позади куће.

Садржај разговора био је увек исти: путеви који воде кроз Солзеју, страже дуж тих путева, број одраслих мушкараца по селима која ти путеви спајају, могућна места за скривање, шуме, пећине, јазови; затим у кнежевини Солзеји сам град Солзеја, његово простирање, зидине које га опкољавају, страже које га чувају, број оружника у служби кнеза, њихов распоред и смештај, начин њиховог снабдевања храном и оружјем, улице које воде ка двору; најзад сам двор, његове капије, просторије, унутрашња стража, ложнице.

Ложнице су га наравно највише занимале, али је знао да мора најпре до њих стићи као победник да би у њима уживао, у власти над женским створењима која су оне скривале.

И о њима је покушавао да испита Јаваза, али овај није ту умео много да каже, једино оно што је чуо, а то је било уопштено: мноштво жена у многим одајама; док је о путевима који су до одаја водили знао много више, пошто је као младић

учио занат и у граду и у његовој најужој околини, а доцније често ишао и овамо и онамо да се снабде алатом, угљеном, железом, па и неким намирницама којих код куће није имао.

Сада је морао у сећању да обнови, на тражење Господарево, сва та путовања, набавке и сусрете током њих, а понекад би му мој наличник наложио да сутрадан или наредних дана путем људи којима верује, или упућујући се сам према граду или неком селу, провери да ли постоје и сад описана места и предмети и људи који их испуњавају, па бисмо неког од следећих дана добијали од Јаваза, током једне од нових ноћних посета, допуну или потврду оног што нам је раније говорио или описао.

Некад су Господарева распитивања изгледала сувишна, па су наравно изгледали сувишни и одговори које је на њих после извесног чекања добијао, али мени се чинило да је њему приликом тих распитивања било мање стало до оног што је помоћу њих сазнавао, јер није ни сматрао да је баш све у њима битно за његове планове, него је више од тога настојао да провери Јавазово памћење, које би своје слабости кад-тад у понављању испољило, а такође сам имао утисак да су му понављања служила да сам у својој глави учврсти чуто да би га тако заштитио од превида и заборавља. Како су се питања понављала и разгранавала у нова, тако је постепено освајао знања и обавештења која је дотле имао само Јаваз, постајао и сам складиште знања и обавештења о Солзеји и њеној околини, о њеним одбранама и браниоцима и њеном мушком и женском живљу.

По дану је о истим чињеницама разговарао са Скиром, Шашкаром и Халувом, у бившој пећини жена, понављајући сазнане чињенице тој тројици њему најближих, све док нису у својим одговорима и мишљењима и сами показали да су њима овладали. Тек потом је затражио да они поднесу план напада на Солзеју.

Али тај план је код сваког од њих изгледао друкчије, у сагласности са природом овога и онога. Халув је на пример саветовао споро и опрезно напредовање кроз кнежевину, уз постепено овладавање појединим селима и савладавање кнежевих оружника у њима, у очекивању њиховог постепеног исцрпљивања које би их навело на предају. Шашкар је напротив био за муњевит и потајни ноћни продор до кнежевог града, за заробљавање његових жена и њихово спровођење, под битком, на брдо Даргил, чији би неоткривени прилаз омогућио да непријатељу измакнемо а да нас он не следи. Скир, опет, био је за силовит али постепен продор, заузимање престонице и пре-

обраћање његових побеђених бранилаца, претњом смрти и уна-
кажавањем образа, у послушнике и савезнике.

Господар није повлађивао ниједном, само их је слушао. Затим је затражио да му се поднесе извештај о тачном броју наших оружника и о њиховој спремности за бој. Посебно га је занимало како се владају некадашњи кулучари који су сечом својих мање срећних другова постали даргилски борци. Неки су били доспели код Скира, други код Шашкара, а двојица чак код Халува у радионице.

Сва тројица главара тврђаху да се ови њихови нови људи понашају као и остали Даргилци, послушно из страха, све док их свађа или неки други повод острашћивања не наведе на испад, после ког их тек казна враћа реду и потчињавању.

Неке од њих Господар је већ казнио затварањем у кавез, неки беху казну и издржали, а неке је користио да би њиховим накупљеним огорчењем помучио жене које су му се замериле.

И сад је један од двојице оружника затворених у кавезе био некадашњи кулучар. Господар га је после разговора у бившој пећини жена обишао заједно са мном, испитао га да ли се каје због тога што се сукобио са својим наредбодавцем, Шашкарем, па му је обећао скоро ослобађање из кавеза уз наговештај да ће му бити пружена прилика да се докаже у боју.

Онда је једног од следећих дана пустио оба кажњеника из кавеза, а Скиру, Шашкару и Халуву саопштио да избегавају даља кажњавања својих потчињених, јер му је сваки човек потребан у свом најбољем телесном и духовном стању. Обзанио је уједно да ће насупрот томе убрзано слати жене по казни у спаваонице оружника, а и чинио је то, изражавајући сваки час незадовољство неком од њих било током игре у дворишту било на вечерњим забавама.

Његово повећано казнољубље према женама ослањало се на очигледну потребу да се број становница женарника смањи, јер са робињама које смо довели после њихове куповине од Терповеља, која се претворила у сечу, имали смо их много више него што је било слободних изби. Уместо да промени унутрашњи изглед и распоред тих боравишта, па да рецимо у свако смести по две а у нешто и по три жене, он је био решио да двадесет и три које су становале у избама у часу доласка робиња задржи где јесу, а да у преосталих двадесетак смести свих осамдесет принова, не марећи што ће у сваком кревету морати да лежи по њих четири.

Кажњавајући их наизглед зато што су му тако лако пале у плен, подвргавао их је грубостима и ноћу и дању, и као што је њихова осуда на лошије поступање била по ноћи оличена у тескоби и гурњави, тако је по дану обликовао за њих на дво-

ришту посебно коло, у коме је место лоптања била установљена трка, чији се сваки круг завршавао осудом најспорије, последње.

Казну је извршавао он сам, са суровим задовољством. Коло робиња био је поверио жутуљи из Бабнака којој је Халув морао дати сашити другу хаљину, и продорни глас ове слабашне жене сваки час би прогласио завршетак по једне трке око дворишта и име њене губитнице. Тада би Господар напустио близину Техволиног кола, којим се радије бавио али није пропуштао да баца погледе и на скупину бивших робиња, тако да га је повик њихове надзорнице увек налазио спремног да брзо претрчи до ње која је већ показивала прстом на виновницу, а ова већ падала на колена пред Господарем, који би је онда почео ударати песницама, газити, или би је напротив позвао да пође с њим у избу, где би је обасуо својом мушком самовољом.

Брзо му је свака досадила и брзо би је слао у болницу, па обавештавао Шашкара, Скира и Халува да на њих шаљу своје оружнике и раднике, да би се ови на њима издовољили, и оне би после неколико дана допале толиких озледа да се више нису могле мицати, па ни неке пружити задовољства.

Тада би их обилазио само Мајмун, да им накваси ране и усне. А када би умрле, он, а не више стражар, сам их је одвлачио преко потока до провалије и са њеног руба их, клечећи и пипајући пред собом, отискивао у празнину, за храну црвима или орловима.

Господар је њиховим нестајањем био само делимично задовољан.

„Најзад их има опет само четрдесет”, рекао је једног дана. „А није ми било лако да их се отарасим, веруј. За сваком ми крвари срце. Ма како да сам их изупознавао, ма како да ми је временом нека постала досадна па чак и отужна, свака је ипак носила у себи нешто што је чини женом, па дакле и пожељном, нешто што сам морао прежалити пре него што сам је одгурнуо и заувек је се одрекао, јер ће, чим није са мном, бити уништена. Али морам, Парњаче, морам, јер време пожурује. Што их мање остане живих, мање ће Халув имати на бризи, а што их мање има на бризи, требаће му мање људи да их снабдевају, њих и себе, храном, одећом, свим потребним. Тако ћемо добити више војника за поход, а од броја војника које можемо повести зависи да ли ћемо Солзеју освојити.”

На састанку са заповедничком тројком изразио је то слично.

„Ево нас пред одлуком, помагачи моји најближи”, рекао је. „Први пут треба да за дуже напустимо овај блажени Даргил, који нас је штитио од свих замки и потера, и да заузмемо

и трајно користимо друго једно упориште, које међутим не познајемо, сем по казивању. Али оно обећава толико много, такво повећано блаженство и богатство, да се морамо одлучити. Скире, имаћеш прилику да победиш у бици са стотинама људи. Ти, Шашкаре, добићеш под управу цео један град и девет села, са женама, девојчицама, дечацима који ће ти сви лизати саре чизама и нудити се да испуне сваку твоју наредбу. Ти, Халуве, моћи ћеш, пошто усталимо своју победу, доћи на освојено тле да покупиш плен у злату, накиту, дивним тканинама, резбареном намештају, свему за чим ти срце жуди. Дакле, мили моји, ма колико нам то падало тешко, напустићемо ове као мајчина утроба сигурне пећине и бацићемо се у опасно, у сурово, у непознато. Колико имамо снага? По мом рачуну и данашњем вашем извештају, Скир има шездесет и осам копљаника, Шашкар четрдесет и три, Халув тридесет седам радника. Раднике ћемо смањити на двадесет два, који ће поред набавки морати да осигурају и спољну стражу, а петнаест прикључити Шашкаревој четрдесет тројици, што чини педесет шест а са Скировом шездесет осморицом сто двадесет и шест оружника. Халув остаје са своја двадесет два човека да опскрбљује и чува логор у непромењеном стању, без испада напоље. Сви остали сврставају се сутра под Скирово вођство а прекосутра увече он нас води у бој на Солзеју. Води по једног нашег оружника на пет непријатељских — зато мора он, Скир, водити све, имати у рукама све. Ја, пак, и Поткушењак и Шашкар чинимо тројку која преузима освојено, а како га преузима, тако од Скира добија себи на располагање оружника по оружника, јер ће њему они у све мањем, а нама у све већем броју требати да оно што је освојено задржимо.”

Прексутрадан, била је то читава војска која се поставила испред пећина на Даргилу, спремна за полазак. Стршала су у небо тела, главе с бразготинама, копља; звекетали су мачеви, брундали нестрпљиви гласови.

Верујем да су сви оружници знали да крећу на много бројнијег непријатеља, али сам имао утисак да се не плаше, и веровао да је то зато што су се окаменили у својој престрашеној зависности од заповедника Скира, а онда посебно од суровога Господара, па су једва чекали да се те зависности отарасе бар за неколико дана или часова колико ће бити остављени себи и свој снази да се бију и да кажњавају оне које су победили.

А веровали су, по свој прилици, да ће победити, јемство за то биле су им дотадашње победе, она сопствена суровост са којом су се увек обрушавали на сваки циљ освајања, суровост

која им је стално била предочавана као узорито средство и коју су били навикли да усмеравају ваљда и према самима себи.

У часу поласка било им је као ново наложено да одсад ћуте као да су им језици одрезани, и збиља, више не чух од њих све до свршетка битака ни гласка.

Ћутке смо се дакле упутили један по један у пећину у коју се уливала вода потока, и пошто су Јавазови синови скренули воду из корита, спустили смо се, опет један по један, под водопад, а оданде се разишли дуж подножја Даргила.

Господар је одредио да се упркос бројчаној надмоћи непријатеља истовремено нападну свих девет села која окружују Солзеју-град, тако да је на свако село падало по четрнаест оружника, с тим што је он себе и мене и Шашкара прикључио чети која је имала да освоји село Дразд.

Дразд се налазио надомак Солзеје-града, између двају других села, Зимуце и Монедра, па смо најпре прегазили поља до првога од тих села, заобилазећи путеве као увек у походима. Али кад смо стигли надомак Зимуце, заповедник наше чете, један дежмекаст старији Скиров човек, скренуо нас је на пут према Монедру, јер смо знали од Јавазе и свих наших других испоручивалаца обавештења да у кнежевини Солзеји обавезно ноћу сваки друм између свих села надзире по једна чуварска тројка и јер је договор гласио да пре свега ове тројке побијемо.

Напредовали смо споро на прстима дуж пута, држећи се његовог прикрајка и застајкујући сваки час да бисмо ослухнули. Тројка чувара никако није наилазила, као да се завукла у неки заклон да би своју дужност пренебрегла у корист сна.

Али то је био само причин, у ствари је тројка била пошла кад и ми у правцу Монедра и напредовала, по свој прилици, испред нас, удаљена, и због нашег спорог корака све удаљенија, тако да је нисмо чули. Пресрели смо је тек кад је узела да се враћа. Чули смо један пригушен глас из људског грла, затим пошто смо се зауставили, и гребане корака, најзад се пред нама оцртала и скупина која је укорак по један газила путем.

Ми смо били полегли у јарак крај пута, а скочили на знак звиждука који је с нама уговорио четовођа. Без упозорења, бацили смо се на три прилике, забили у њих шиљке свога оружја и оне су већ следећег тренутка, не стигавши скоро да даду гласа од себе, пале мртве крај наших ногу.

Склонили смо лешеве у јарак, па смо пожурили у Дразд. Знали смо да ту сеоска стража спава у посебно за то одржаваној и чуваној зградици на средини села, пришуњали смо јој се, четовођа је убодом ножа усмртио стражара, а ми остали нахрупили смо у зграду, изнутра осветљену лојаницама, и без речи заболи наша копља и наше мачеве у све што је лежало на

поду, а то беху оружници кнежевине, позаспали са сазнањем да су добро чувани.

Тако смо освојили Дразд. Сада је четовођа одвојио пет људи за осигурање власти у селу, а ми остали кренули смо ка удољници у близини Солзеје-града, где је био уговорен састанак после заузећа свих села. Стигли смо онамо пред зору и јавили се Скиру, у дну једне пећине до које нас је довео с друма гласник.

Скир је овде Господара известио да су свих девет села кнежевине заузета и доспела под нашу управу; жртава смо имали четири, што мртвих што теже рањених, а то је са по пет људи остављених у сваком селу смањивало нашу војску за четрдесет деветорицу ратника. Остало нас је дакле око осамдесет. Кратко се расправљало о томе да ли да се притајимо преко дана па да Солзеју-град нападнемо тек наредне ноћи, но брзо је преовладало мишљење да би у току дана војска сазнала за губитак села и у страху припремила жестоку одбрану, те одлучисмо да војну продужимо одмах, без обзира на то што се издањивало, чиме је нестајала наша предност невидљивог и неочекиваног удара.

Скир нас је сврстао у двореди и повео без посебних припрема на најближу градску капију, са једним јединим упутством да без задржавања и премишљања убијемо сваког ко носи оружје.

На капији, која се управо отвара пред скупином трговца с натовареним мазгама, оружаних стражара било је шест и ми смо их, неприпремљене, брзо савладали, па јурнусмо у улице града. Знали смо да се зграда где се оружници одмарају налази поред пијаци, коју нам је Јаваз тачно описао, и ми се сви у гомили упутисмо онамо, нападосмо страже пред зградом и подресмо у њу.

Но, јутро је у међувремену било освануло, улицама су се већ кретали грађани натоварени робом или судовима понетим за преузимање робе, те су нам сметали у кретању, а и стражари су нас опазили како прилазимо па су дигли узбуну и пружици отпор, тако да се око зграде с оружницима и у њој са онима који су се на узбуну дизали и лаћали се оружја, развила крвава борба у којој је погинуло више десетина наших људи.

То је био једини јак отпор нашем нападу, а даље смо напредовали хитро и косећи све наоружане намернике као незадржив талас. Тако стигосмо и пред високо ограђену зграду двора. Јурнусмо на две упоредне капије у огради, побисмо стражаре уз погибију још трију наших људи па се убацисмо у двориште. Ту изађе пред нас одред солзејских оружника, али, како су били мање увежбани а чини ми се и мање одлучни од

нашег људства, брзо их сасекосмо, и упутисмо се самом двору. Из позадине изби Шашкар и саопшти:

„Двор је опкољен. Сви оружници око њега уништени.”

Тад пред нас искочи Господар и викну:

„Стој! Рат је готов, победили смо. Битака више нема. Сви од овог тренутка доспевају под команду Шашкара, а ти, Шашкаре, осигурај да се све главне зграде и сви прилази у граду ставе под стражу. Скире, ти обиђи заузета села и постарај се да наша власт у њима буде сигурна. Поткушењак, пак, и ја с још пет људи које ћеш нам ти, Шашкаре, одредити, идемо да установимо какво је стање у двору. Остали, назад и слушајте одсад Шашкарева наређења.”

Шашкар нам одвоји пет људи, и ми с њима заједно крену смо кроз двориште, где су лежали раскречени и раскомадани лешеви, у правцу зграде. Пред њеним вратима, с чијих обеју страна се лелујаху палме, затекосмо високог, раскошно одевеног старца дуге али уредно поткресане проседе браде који нас ослови подигнутим гласом:

„Победници по оружју, ваш долазак и борба знани су нам већ неколико часова, и зато, добро нам дошли! Без обзира на то шта вас је навело да нас нападнете и освојите, ми вам се, да знате, покоравамо, и то не само зато да сачувамо наше животе или чак извучемо неке користи из ваше власти, него зато што сматрамо да смо сви ми људи по рођењу равноправни и да је ред да владају они који су јачи. Ми смо најјачега међу нама, кнеза нашега, већ изгубили, ено га лежи међу жртвама вашег напада, јер је био скочио да се придружи стражи чим је чуо буку битке. Зашто дакле да се излажемо даљем убијању? Уместо тога, предлажем вам да нас прихватите као сабеседнике.”

Господар се пред њим заустави, а исто учинисмо по његовом примеру и ми. Господар рече:

„Па добро, старче, прихватамо те као сабеседника. Реци, дакле, најпре ко си.”

„Ја сам, странче, надзорник двора кнежевине Солзеје, а име ми је Ларнисар. А ко си, ако хоћеш да ми рекнеш, ти?”

„Ја сам победник по оружју, сам си то рекао, дакле твој господар. Можеш ме тако одсад и ословљавати, јер тако и иначе чине сви моји људи.”

„Слажем се, Господару”, одврати надзорник Ларнисар. „И ево ти се клањам до земље.” Он се дубоко поклони. „Ово чиним тим пре што другог господара више немам, јер као што ти већ рекох, онај који је то досад био напустио је живот сматрајући за дужност да својим телом брани свој двор.”

„Из твојих речи човек би створио закључак да не сматраш да је покојном кнезу то заиста и била дужност.”

„У праву си, Господару, и из тога видим да сам те добро оценио као разумног човека. Сматрам да је кнежева дужност и била и остала да влада а не да гине. Јер уопште сматрам да је већа дужност свакога да живи неголи да мре.”

„Ове твоје речи нагоне ме да и ја тебе проценим као разумног човека, али и да осетим поштовање према твом бившем кнезу. Где је његово тело?”

„Овде је, Господару, одмах иза улаза, где смо га унели усред напада чим је пао, јер хоћемо да га долично сахранимо.”

Он учини благ наклон, махну руком у знак позива и пође пред нама у двор. Уђосмо за њим. Дочека нас пријатна хладовина и полутама коју су оживљавали зраци још ниског сунца улазећи кроз разнобојна стакла прозора у огромно, широко и дубоко предворје, ка чијем су се средишту дизале степенице благо увис.

Надзорник Ларнисар поведе нас међутим у страну, к вратима једне бочне одаје. Кад уђосмо, угледасмо гомилу ненаођуване мушке и женске чељади око једног постоља на коме лежаше човек. Приђосмо и видесмо да је сав у свиленој одећи, а млад, и леп, и негован, само с дубоком посекоотином више левог уха и с бледилом мртваца на дугуљастом лицу оивиченом кратком брадом.

„То је он?”, упита тихо Господар.

„Да, покојни кнез”, потврди надзорник. „А ово около су служинчад двора, која се овамо скупила на буку напада, док су се његова удовица и све његове наложнице збиле у својим одајама.”

„А где су те одаје?”

„Горе”, рече надзорник.

„И оне већ знају да је кнез мртав?”

„Знају, Господару, послао сам им глас.”

„Онда пођи сад ти горе и реци им нека се брзо исплачу и нека одмах пређу све, али све до једне, у највећу заједничку одају, јер хоћу да их одједном, као што муња осветли цело небо са свим облацима, видим. Кад се окупе, дођи да ми јавиш.”

Надзорник оде, а Господар, пошто се нађе и још једном разгледа мртвога кнеза, окрете се и обиђе групу служинчади. Застајао је пред сваким за тренутак, а само би понекој жени, ако је била млађа или очуванија, махнуо да изађе из реда.

Те жене је на крају скупио у гомилу и погурао ка најудаљенијем крају просторије, где су крај зидова стајали примерци старог оружја. Ту их узе обујимати око струка, развезивати им мараме и раздвајати кошуље над грудима, па онда понеку по-

љуби, уштину, неку лупну по стражњици, тако да собом одјекнуше узвици и крици негодовања, изненађења. У том забављању затече га надзорник, који му приђе па се поклати и саопшти:

„Кнежева жена и све његове наложнице чекају, Господару.”

„А где, Ларнисаре?”

„Ту поред нас у предворју, јер је то највећа наша просторија.”

„Добро, да видимо.”

Изађосмо у предворје. Оно беше сасвим изменило изглед услед мноштва које га је свег прекривало. Од врата кроз која бесмо при доласку ушли у двор, а на којима сад стајаше наш стражар с бразгогином преко лица, па све до најудаљенијих зидова на спрату до којих су водиле степенице широке колико и цело предворје, стајаху, једно уз друго и једно изнад другог немо, али одишући свако својим мирисом, стотине тела од којих се млацио и влажио прохладни ваздух, све сама женска тела умотана у разнобојне тканине и накићена украсима по дугим власима косе.

Господар дахну тако чујно да се мом слуху учини да је крикнуо.

„Све ово су кнежеве жене?”, узвикну он.

„Све, Господару.”

„А сад моје?”

„А сад твоје, Господару.”

Мој наличник плесну рукама и поскочи, па се заврте око себе.

„Све, све”, изусти он и залете се међу жене. Но, наједном, заста.

„Ко си ти?”, упита упревши прст ка самом средишту гомиле, у младу жену сјајних очију и бела лица са златним и сребрним украсима у тамној, ситно уковрценој коси. „Ко је она?”, окрете се Ларнисару.

„То је кнегиња, Господару, или боље рећи бивша кнегиња, а сад твоја робинја, као и све оне.”

„Све, све”, понови мој наличник, па крену степеницама ка жени у средишту, унесе јој се у лице, ухвати је око паса и, вукући је кроз стиснуте редове гомиле, настави са њом уза степенице. Гомила се ускомеша, но свугде се понека прилика склањала с његовог пута и он напредоваше навише, вукући бившу кнегињу за руку, степеник по степеник. Када се на врху степеница издвоји из гомиле заједно са женом, окрете се и рече:

„Сад ми треба само она, само она. Шашкаре, постави страже као у логору и чувај ред. У двор не сме нико, нити ико

из двора напоље. Пошаљи Скиру поруку нека чува сва освојена места и добавља нам храну и друге потребе. Ти, Ларнисаре, узуредуј око укопа свих мртвих, па и кнеза, дајем ти сва овлашћења. А ако неко од служинчади или било који Солзејац покуша да нас нападне, да нас узнемири, ти ћеш умрети први, старче, пре него било ко од нас. А ти, Парњаче”, показа на мене, „пођи са мном, као увек.”

Видех како нешто говори жени, објашњавајући зашто ме зове, на шта она погледа у мене. Затим, нестадоше у дубини двора, а ја кретох за њима.

(Одломак из романа *Женарник*)

ТРИПТИХ О КРВИ

ПОСТРИГ

*Крви моја осмуђена слушаш ли и ти
да је смрт мој посљедњи пријатељ.
Послије пострига осјећам сунце на кожи
које се умиљава као црнурасио пошанице
послије ића и тића обилног весело
а смрт те додирује сунцем које дарива поре
и уморна чула поспе онемоћала
као и шајна рука злосудница блага
да неће бити ни синокојна мрена на очима
јер мој посљедњи пријатељу очекујем те
заклоњеним очима крви у дамарима као
нешто што се већ одавно збило у осунчаном мору
што се пресијава у шаласима меког повјетарца.*

ПУТИР

Добро и зло јесу исто.

Хераклит, 57

*Крви моја похабана у теби је
и зло и добро уједно али је зла све мање
ошкард си заморена усудом живога.
Кайљеш у срцу кай по кай покајања
за сва злостјела која си учинила
а жудина добра те смирује.*

Крви моје израњаваљена у шеби је
и зло и добро а провала злости све више чили
јер је замор смирио источнике бијеса
док вјерових да ће се свијет рашчинити
а ојакост животиа све каи по каи
престати да тиштити жишкџу мога срца.

Крви моја у шрулом пуширу што и јесте
само плодоносни сјој мишића који куцају
и зло и добро у жили куцавици ојоро и сјоро
а умир крви расјаче дамаре животиа
чинећ их прозирном водом која се избистрила
дугим пушовањем кроз дане и кроз ноћи.

Крви моја узалудна и самоуништавајућа
у којој и зло и добро исто су
као понорница која лебди у дубини тимине
држећ ниши животиа на жрком разбоју
а плевиво је све тананције па мучнина
шрајања насиља само је задушница прошлости.

Крви моја исјосничка расјваращ се као мјесечина
при изласку сунца црног и свиштању свијетла
који се васјосставља у сдохвајице жалобне
које нештају па зло и добро нису више уједно
јер само добро хоће васкрс заорава чедног
који поништава и животи смрти свеобухвајно.

Крви моја усирена у шеби је похрањено
све што је још остало од дугог бивштовања
у ружном свијету који је мени пришао мада
га нисам бирао шворећи и добро и зло свакојако
а лелек сумње кључа у примозгу нейорочном
да зло и добро исто је јер се тако поширу.

Крви моја похабана у шеби и јесте
и зло и добро јер не може баш никако
једно без другога и уједно шворе свијет
жонећ бездушно животињу свакодневице
у шворца животиа и смрти а ти си само свједок
суновраја који се повоздан обнавља и шраје.

МИРОПОМАЗАЊЕ

Док невољко слуша́м разго́вор сунца и мора
бљешта́вило бескраја које доноси и смирај
у шајта́шу крви моје која прима миропомазање
бесмисла које се па́ли и гаси ва́вијек.
О крви моја ти се окива́ш тим бесмислом
као лијеком док го́сподин Прошеј уи́ца мири́се мора
а вре́ме и про́шор у Вје́треним вра́тима
по́стају по́стојано једно и уједно у мени
јер се уи́ајам у мрморење бесмисла
које по́клања смр́т мој највећи пријате́љ
са отвореним очима крви у дамарима као
све и свја ци́то се збива у осунчаном мору
које се пресија́ва у шаласима благог по́вјешарца.

МИЛЕНКО ПАЈИЋ

КИНО „ФОРТУНА”

Враћајући се кућама после филмске пројекције у Кину „Фортуна” морали смо да устрчимо уз 214 степеника усечених у падину Потајника, а тамо су се већ шуњале све могуће авети — од безбедних привиђења која смо извргавали руглу до домаћих вампира огрнутих белим постељним чаршавима, од грозног, једнооког Киклопа до разјареног Годзиле, од сумњивог комешања у сенци до бестидних претњи из густих слојева магле.

Из биоскопа до кућа на Новој колонији просто смо лете-ли, готово да нисмо ни додиривали тло под ногама — носила су нас крила маште и необуздани замах драматичне филмске радње. Имитирали смо покрете, ход, говор најпознатијих глумца, а нарочито потезање колта Џона Вејна и Гари Купера. Викали смо: „Каман! Каман! Каман!” Више да растерамо сумњиве сенке и да сакријемо страх, него што смо се заиста уживљавали у окршаје каубоја и Индијанаца. Кино „Фортуна” било је магично место у коме смо се први пут суочили са постојањем неког другог света о коме до тада ништа нисмо знали.

Откуд кино „Фортуна” у нашој варошици заборављеној на крају света? О томе су се испредале легенде. Али, најближа истини била је она прича која описује како је на градилиште фабрике дошао главни инжењер Симон Симоновић Кантор. Да дође овамо молили су га и кумили сви наши важни људи, руководиоци, комесари и чиновници, али он је већ био у Институту у Винчи и што би се ломатао по некаквим шумадијским недођијама. Осим тога, имао је чин пуковника, па нико није могао да му нареди да оде на терен у безимену српску паланку. Секретар комитета, Радован Лазаревић, родом из Костојевића код Бајине Баште, био је веома амбициозан и није тако лако одустајао:

„Друже Канторе” молио је Радован. „Дођите само да видите градилиште. Скренули смо реку, исушили, насули и поравнали терен. Сада је на реду изградња објеката. Високу пећ и електричну централу не можемо да почнемо без вас. Кажите нам, слободно, какви су ваши захтеви?”

„А где беше то место? Одакле се ви јављате? Како оно беше: Л, Л, Л...?”

„У праву сте, Лазина Доња. То вам је на Пештеру, код стене назване Потајник, на обали реке Перајбор. Лепо је, зелено, здраво. Чист ваздух, хладна вода, права бања. Нисте чули, Лазина Доња, није убележено на географским картама. Ми га тек градимо, па ћемо ставити и нову тачку на наше мапе новог доба...”

„Лазина, Лазина... Никад чуо... Шта има тамо?”

„Па, у ствари, још нема ничега. Али, направимо, гради-мо. Имамо радну снагу, имамо материјал, али немамо стручњаке ни планове, документацију.”

„Колико људи?”

„Десет бригада, а ускоро стиже још толико. Тада ћемо имати десет хиљада радника на терену. Немамо мајсторе, пословође, техничаре. Сви су изгинули у рату. Послали смо омладинце на школовање, али они ће стићи так за следећи петогодишњи план.”

„Значи, гола ледина?”

„Није више. Дигли смо логор. Склопили бараке.”

„Да вам искрено кажем, дошао бих ја у ту вашу Лазарину. Али, ја имам неке навике и обичаје којих не желим да се лишим.”

„Све ћемо обезбедити.”

„После радног времена пијем кафу у ресторану. Онда, по подне пливам у реци. Рођен сам на обали Дунава и тако сам навикао од малена. Ако нема погодне реке, ископајте олимпијски базен... Онда, моја жена свира, иде у музичку школу, одсек виолина. Она мора да настави да вежба, да се усавршава. Тамо, код вас, у тој Лазини Горњој, она би заостала у развоју, била би несрећна без музике. Затим, моја ћерка похађа школу балета, а ви тамо сигурно немате ни балет. Зашто да њих две трпе, ако одемо на градилиште у неку забит где је и Бог Саваот рекао лаку ноћ?!”

„Записао сам, друже Кантор: ресторан, базен, музичка школа и балет. Све ћемо вам обезбедити! Ништа ви не брините! Него се спремајте за пут.”

„А увече, шта ћемо увече, друже Радоване? Ми смо навикли да идемо у биоскоп. Волимо филм и радо, пре спавања,

погледамо понеки добар филм. Треба нам биоскоп, а ви ни то немате, зар не?”

„Ништа ви не брините. Биоскоп, записао сам.”

„Кино „Фортуна”! Нека се зове — кино „Фортуна”! И нека сијају неонска слова, да се виде из далека!”

„Добро, друже Канторе. Како ви кажете: Кино „Фортуна”, комада један. Плус, натпис од неонских цеви: К, И, Н, О, Ф, О, Р, Т, У, Н, А. Разумем.”

„А кад изађемо из биоскопа, прошетали бисмо градским парком. Седели бисмо на клупи и гледали месец и звезде...”

„Парк, парк! Наравно и парк, може, само ви дођите!”

Неки сведоци упорно тврде да је овај разговор обављен уз помоћ телефона типа РУП-2. И да је друг Радован тако викао, да је скоро могао да дозове инжењера Кантора у Београду или у Винчи, где ли се већ налазио. Други, опет веле да су ова двојица разговарала у каменој зградурина Министарства обнове и изградње. Година је била 1949. У кабинету народног комесара за Обнову и Изградњу били су само њих тројица. Сва тројица ратни ветерани, испечени на сто ватри, спремни на све могуће изазове. Доба магичног соц-реализма било је тек у повоју. Нико није био сто посто убеђен да ће се надувани и претерани планови испунити. Али сви су, дисциплиновано, веровали у сопствене снаге.

ДРУГ КАНТОР ОТВАРА БИОСКОП У ЛАЗИНИ ДОЊОЈ

После непуних шест месеци, секретар комитета, друг Радован поново зове будућег главног инжењера, друга Кантора:

„Спремате ли се, инжењеру?”

„Шта? Где? Ко је то?!” — друг Кантор не може да се сети ко је то на вези. Слабо се чује, а глас му је потпуно непознат.

„Лазина Доња овде! Све смо испунили!!!”

„Шта сте испунили? Ко је то?!”

„Овде Радован Лазаревић, секретар комитета из Лазине Доње! Испунили смо све ваше захтеве, по списку (чита): ресторан, сала за билијар, шах-сала, школа музике и балета, биоскоп „Фортуна”...”

„Колики вам је базен?”

„Олимпијски, као што сте тражили. Тачно 50 пута 25 метара. Додуше, прво смо ископали знатно већи, па смо онда вишак засули, то је било сасвим лако. Па смо решили да, о истом трошку, направимо и два мања базена за пливаче. И

још један, плитак, заобљени, за децу. Све је напуњено чистом водом из Перајбора.”

„А биоскоп?”

„На фасади, изнад главног улаза неонским словима пише КИНО ФОРТУНА, баш као што сте захтевали. У истој згради је и уметничка школа... Холови су комотни, за изложбе, а банкет сала за прославе државних празника и за дочеке Нових година...”

„А парк? Парк сте сигурно заборавили?”

„То нам је било најлакше. Проредили смо оближњу шуму поред стене зване Потајник. Пробили стазе, засули их шљунком, уредили степеништа, поставили клупе и канделабре. Све по вашем плану!”

„Добро... А ако не буде све као што смо се договорили, ја се одмах враћам у Београд.”

Исте вечери инжењер Кантор искочио је из ципа који се зауставио испред палате Кина „Фортуна”. Поздравио се са другом Радованом, пресекао црвену врпцу и ступио у мермерни храм филма, културе и уметности. Био је сам у сали са 420 места. Приказан му је руски филм *Пастџур Косија* који је гледао већ више од двадесет пута. Када се на платну појавила реч КОНЕЦ, инжењер Кантор нагло устаде. Био је веома задовољан. И преломио је са собом у мраку биоскопа који је саграђен због њега. Донео неочекивану одлуку да остане на највећем градилишту у држави, на изградњи фабрике у Лазини Доњој.

„Све је у реду”, рече он другу Радовану. „Сутра ујутру, у шест сати, почињемо монтажу генератора број један! Је л јасно?”

„Јасно, друже главни инжењеру!” — одбруси секретар комитета.

КУЋНИ РЕД БИОСКОПА „ФОРТУНА”

Чудна су то времена била. Фабрике су ницале као печурке после кише. А глава се могла изгубити због једне речи. Ко је умео да ћути и да гледа своја посла, могао се надати солидној (читај: простој, скученој) будућности. Живело се веома скромно, скоро сиротињски, али сваки дан бивао је бар за мрвицу бољи и светлији од претходног. Народна власт трудила се да створи позитивну слику о себи. У журби и хаосу изградње нису заборавили на културу. Као на пример, у градићу Лазина Доња подигнута је палата биоскопа пре него што је завршена фабрика. Шта мари што то доиста никада не би било учињено

да неопходни кадар, инжењер Симон Симоновић Кантор, није запретио да никада неће завирити у ту српску затурену провинцију уколико се тамо не изгради, створи, појави (како год), ни самачки хотел, ни амбуланта са породилиштем (јер то је већ штрчало на лазинској ледини), него (баш) — биоскоп... Осим тога, бројни градитељи, али и руководиоци заједно са стручним кадром, желели су и требало је, да се негде образују, мало забаве и опусте после напорног радног времена. А на градилишту се радило даноноћно, у три смене (од 6 до 14, од 14 до 22 и од 22 до 6), свих 365 дана у години. Фабричка сирена оглашавала се на почетку-крају сваке смене, тако да радницима и нису требали сатови. Било је довољно укључити се у једну од колона (сви су били обучени у плава радна одела) која је долазила на посао или одлазила са посла...

У палати Биоскопа „Фортуна”, која је преко ноћи никла на пољани подно стене зване Потајник, одвијао се богат културно-уметнички програм. Милан Кратовац, грађевински техничар, хвалио се како је негде пронашао руски пројекат, по коме су, у неколико летовалишта на Црном мору, саграђене истоветне зграде за потребе иностраних туриста. Али, то нико није знао, а и да је знао ништа се не би могло променити. Једноставно, „одозго” је стигла ургентна директива да је објекат биоскопа неопходно изградити у рекордном року. Кратовац је корацима измерио дужину темеља, побио неколико кочића, затегао црвени канап и, пред стројем физикалаца, важно саопштио:

„Људи, радничка класо! Овде ћемо да сазидамо нешто што нема ни Чачак, ни Краљево (за Крагујевац не могу да гарантујем). Ово су темељи зграде која ће служити као понос и дика нашег села, овај наше варошице... Само да знате, да друг Симон, главни инжењер, није поставио услов: или ја или Биоскоп! — никада не бисмо губили време, овај... кренули у овај величанствени грађевински подухват. Има ли ко шта да пита? Нема! Онда, навали народе. Крампове и лопате у шаке. Копај и уживај! Песма!”

Сваког дана, најмање двапут, капетан Плећаш, генерални директор, одлазећи у фабрику и враћајући се, обилазио је градилиште биоскопа. Ништа му није промицало. Није дао Кратовцу да измени ни један једини детаљ из пројектне документације.

„Како ви, директоре Плећаш, боље знате од мене, шта се где налази и како треба да изгледа?” — питао је Кратовац.

„Знам зато што сам био у истом оваквом биоскопу у граду Караганда у Сибиру. И у њему сам осамнаест пута гледао *Крстарицу Појемкин*.”

„Ви сте, значи, донели отуд план зграде?”

„Много си ти наиван, Кратовче! Шта је из Сибира могло да се донесе, осим живе главе? Ништа нисам понео оданде, него сам пажљиво гледао и памтио. А онда сам, у доколици, овде набацио неколико техничких цртежа, тек да се не заборави. Кад је друг Симон поставио немогуће услове за свој долазак овде, ја се сетих оног сибирског биоскопа и предложих нашем секретару Радовану да пристане на све. Било је лепо да једном таквом изузетном уму какав је друг Кантор испунимо жеље, а да свима нама овде буде и лепше и лакше. Један биоскоп мање или више, петогодишњи план неће ни да осети! А кад све овде буде завршено, доћи ће нам фамилија, доћи ће нам гости. Шта би им показали, где би их одвели? Овако, изволте у Биоскоп „Фортуна”. Шта приказујете? Ма, приказујемо све живо, а највише ће бити домаћих филмова... Тако ти је то, мој друже Кратовац. И немој много да питаш, да се распитујеш, него навали, убрзај градњу!”

И стварно, за Први мај 1950. године, свечано је отворен Биоскоп „Фортуна”. Зашто: „Фортуна”? — прострујао је шапат кроз масу за митинг окупљених радника, али нико ништа (гласно) није смео да пита. Сигурно је та Фортуна нека руска река? Или је илегално име младе СКОЈ-евке? А можда је Циркус *Корона*, *Арена* или (како оно беше) на латинском?... Окупљени руководиоци значајно су се сашаптавали и загонетно осмехивали. Управник биоскопа друг Бојановић већ је окачио на видно место, одмах поред улаза, велики урамљени Кућни ред у 66 тачака. У њему је подробно било описано и набројано шта се све не сме радити у биоскопу, тако да посетиоцима није преостајало ништа друго него да се осећају као да су ступили у какав музеј или у санаторијум у коме се не сме човек ни накашљати а камоли гласно разговарати. Осим биоскопског репертоара, у Кину „*Фортуна*” најчешће је гостовало Народно позориште из Титовог Ужица. Комад *У среду се региструјем* (комедија) изазвао је салве смеха раздраганих Лазинаца, а комад *Хлеб са седам кора* (трагедија о животу хусињских рудара) расплакао је присутне градитеље, представнике радничке класе који су важили за грубе, за чворновате, а у ствари имали су мекана срца и осетљиве душе. У мраку Биоскопа „Фортуна” сви су сложено плакали (смејали се) не разликујући шта је уметност а шта стварни живот. Међу бројном публиком која је хрлила на програме приређиване у Биоскопу „Фортуна”, нарочито су били омиљени хумористи и радио-певачи. Гостовала су многа културно-уметничка друштва из свих република и аутономних покрајина. Радио Београд је у Кину „Фортуна” редовно организовао јавно снимање веома популарне емисије

„Весело вече”. Грмаљ Гаврило, ливац и уметник пешчаних калупа, био је краљ аплауза. Својим црним шакама већим од лопата, почињао је први да тапше, а онда би се, спонтано, придружили сви у свечаној сали. Хипнотизер Роко одржао је незаборавно вече магије. Тај високи господин са јарећом брадицом и продорним, црним очима усађеним на врх чела, хипнотисао је све присутне и натерао их час да кокодачу, а час да лају. Гаврила је претворио у магарца и натерао га да лупа копитама о под и да њаче. Али, то није било обично њакање, него урлање и запомагање које је на лазинским сокацима потрајало десетак дана. Веселог Гаврила никако нису успевали да поврате, да га размагнетишу и размађијају. Он се понашао као прави магарац, ритало се, пасало траву, њакао, а за фабрику и ливење железа није хтео ни да чује. Роко хипнотизер се уљудно извинио и рекао да овакав случај још није имао у својој дугогодишњој чаробњачкој пракси. Уредно је вратио Гаврилу два динара колико је коштала његова улазница, а остатак новца однео је са собом у Чачак у коме је, наводно, требало да гостује следеће вечери...

РЕПЕРТОАР КИНА „ФОРТУНА”

Усталио се и редован репертоар Кина „Фортуна”. Приказивани филмови могли су се грубо поделити на: домаће и стране, партизанске и непријатељске, каубојске и индијанске, витешке и гусарске (са мачевањем), ратне и љубавне и друге. Пројектована су по два филма седмично: први понедељком и уторком, а други четвртом и петком, увек од пола осам увече. Ако је интересовање било изузетно велико, онда би се заказивала и поподневна представа која би почињала у пет сати. Прво вече (понедељак и четвртак) било је резервисано за руководиоце, чиновнике и раднике, за одрасле, озбиљне људе, као и за наше учитеље и наставнике. Они су желели на миру да погледају нови филм и да провере да ли је подобан за ђаке и за омладину. Друге вечери (уторак, петак) могла су филм погледати и деца уколико је одговарао њиховом узрасту.

Слика друштва, тзв. „друштвена хијерархија”, успостављена у Лазини Доњој (а која је, опет, била партијска држава у малом), из вароши и фабрике пресликавала се у полумрак сале Кина „Фортуна”. Најзначајније личности имале су увек своја резервисана места. За време позоришних представа лазинска елита седела је у првом, другом, трећем итд. реду. А при филмским пројекцијама обрнуто, сасвим позади. Генерални директор са супругом био је увек у 21. реду (десно), прво и

друго место. Секретар комитета симетрично, такође у 21. реду (али лево!), прво и друго место. Технички директор седео је у 20. реду (десно), начелник станице милиције у 20. реду (лево). Секретар предузећа у 19. реду (десно), председник општине у 19. реду (лево). Главни кадровик фабрике у 18. реду (десно), а тренер фудбалског клуба у 18. реду (лево). Деца и омладина били су смештени сасвим напред, у првим редовима, итд... Десно стручњаци, технократе, лево — чиновници, бирократе, власт. У Лазини Доњој владао је савршен склад. На згради Општине висила је парола: РЕД, РАД И ДИСЦИПЛИНА.

На сваком кораку видело се да у Лазини Доњој влада чврста рука пружена из неког далеког центра, шака која се, по потреби, увек могла претворити у гвоздену метлу или у челичну песницу.

Доћи до улазнице за филмску представу у Кину „Фортуна” није било нимало лако. Иако су цене карата биле приступачне, ипак се није могло ићи у биоскоп баш сваке вечери. Када је филм проверено био за децу, отац би брату и мени давао пет динара за две карте. И очекивао је кусур од једног динара када се вратимо из биоскопа. Улазница се састојала из два папирића: на ширем, белом била је одштампана цена, а на ужем, а дужем, плаве (десно) и црвене (лево) боје, били су уписани редови и места за седење.

На благајни је од седам сати седела прелепа библиотекарка Алиса. Читаво поподне издавала је књиге у библиотеци на спрату, потежући и поправљајући уски пуловер затегнут до пуцања преко њених набрекних груди. Госпођа Алиса имала је дефинитивно најлепшу бисту у Лазинграду и широј околини. Тачно на време она би грациозним корацима силазила низ степенице са фасциклом под мишком и свежњевима карата у руци. Ми смо је већ нестрпљиво ишчекивали у подужем реду, гуркајући се и лупајући један другоме чврге. Алиса би изводила свој устаљени ритуал, без обзира на нашу вику и гурање. Прво би одвојила карте за све виђене личности за које се знало да ће обавезно доћи у биоскоп. Јер, нико није смео да седне на столицу Генералног Директора или на место Секретара Комитета. Тачно се знало ко је ко, ко је где и да је увек на свом месту, па чак и овде, у полумраку и при треперовом светлу Кина „Фортуна”. Хијерархија предвиђена за фабрику и за дан важила је свуда у лазинском атару, на сваком месту у свако доба, па и ноћу, увек.

Идеал варошких мангупа био је — прошверцовати се у Кино „Фортуна”. Ући цабе, без неопходног билета. Или још боље — ући са лажном картом. Ући кроз прозор WC-а. Увући се некако поред редара. Кад дежурни цепач карата трепне, не-

ко пролети поред њега. Висити на прозору, вирити иза завесе, увући се иза екрана и гледати филм с оне стране, као у огледалу. Учинити нешто неочекивано, немогуће и обавезно видети последњи филм са репертоара Биоскопа „Фортуна”. Прекршити бар неко од 66 правила из Кућног реда са потписом управника Бојановића, а по могућству и све тачке, од прве до 66-те. Ни по коју цену месни враголани не би признали да, у ствари, немају та 2 динара за карту. Не, управо су купили семенке, чије је уношење било строго забрањено (тачка 23). Био је штос, као нека врста игре или спортске дисциплине, како увек, по стоти пут, ући у кино без карте. У том циљу групице хулигана развиле су бројне технике фалсификата, лепљења, довијања у напору да произведу савршену лажну карту за биоскоп. И то им је, за дивно чудо, у већини случајева полазило за руком. Ушавши у предворје сале кривели су се на оне невољнике којима, евентуално, није пошло за руком да им се некако прикључе...

У лазинском кину врло брзо могло се видети све оно што је приказивано у престоничким биоскопима. За љаке из основне школе приређиване су преподневне пројекције домаћих филмова. У препуној сали гледали смо сва најпознатија остварења југословенске кинематографије. Јасне идеолошке поруке бркали смо са трагичним и патетичним судбинама виртуелних јунака. Неки наслови били су део обавезне лектире. Црно-беле покретне слике могли смо упоредити са скромним визијама детиње маште: *Не окрећи се, сине!*, *Далеко је сунце*, *Кроз грање небо*, *Доживљаји Николејине Бурсаћа*... Провалом емоција реаговали смо на призоре херојске епопеје из НОБ-а и партизанског војевања: *Козара*, *Тифусари*, *Суђјеска*, *Ужичка Рејублика*, *Нерешва*...

Недалеко од Д. Лазине налазило се насеље омладинских радних бригада које су градиле Ибарску магистралу. Предвече они су пристизали једнако обучени, распевани, узвикујући политичке паролe и збијајући шале. Млади бригадири гледали су више пута веома популарне филмове у којима су се појављивали њихови омиљени глумци: *Прекобројна* са Миленом Дравић и Смокијем Самарџићем, затим бројни филмови Пурише Ђорђевића — *Девојка*, *Сан*, *Јујиро*, *Подне*, *Бициклизисти*... На свакој пројекцији *Прекобројне* из првог реда искочио би пред екран Радосав Стојковић да покаже себе у једној масовној сцени:

„Ево га ја!”, повикао би Стојковић показујући прстом једну од бројних сличних силуета у строју бригадиста.

„Склони се, будало!”, довикивали су му гласови гледалаца из мрака. Касније, ова сцена, овај инцидент, толико пута се

поновио да је Стојковићев наступ ишчекиван и тражен као логичан и неопходан део тог делимично документарног филма:

„Е-во-га-ја! Е-во-га-ја!”, скандирала је цела сала, а Стојак је излазио на сцену и клањао се. Кад побере солидан аплауз он се полако склони са рампе и заузме своје место у првом реду. Он је у Лазини постао славан колико и Милена и Смоки у *Прекобројној*. А уз то зарадио је и надимак — Евогаја! — за цео живот. Нико се више није сећао да је он у ствари Радосав Раде Стојковић Стојак. А кад кажеш, па онај лик, „Евогаја!”, из филма *Прекобројна*, сви га се одмах сете и знају о коме је реч.

Магија филмске уметности била је пријемчива и бескрајна, а њен утицај на друштвене процесе био је неизбежан. Чак је и анонимни статиста могао да изгради своју нову личност и каријеру на основу неколико секунди сумњивог присуства у тоталу једне масовне сцене (такозване масовке), док камера лагано швенкује по младим лицима зајапуреним од снаге и младости изложене подмуклом деловању идеолошких флоскула и погубном упливу масовних медија.

ПОСЛЕДЊА ПРЕСТАВА У КИНУ „ФОРТУНА”

И десета висока пећ потпаљена је и почела да тутњи и да пурња као и претходних девет. Небо над Лазином Доњом није се више видело од дима, водене паре и магле по којој је лазинска котлина одвајкада била позната. Густа магла у коју су се брђани склањали као у вашљиво, сврачије гнездо постала је загушљива, љута, отровна, али никоме није сметала да осети и да сагледа скори долазак лепше будућности.

У нашем градићу било је више челика него било чега другог. И сви су знали понешто о добијању челика из сировог гвожђа. И како се ложи висока пећ: ред кокса, ред каменог угља, ред руде железа, па опет и опет, ред по ред, све до врха. Рекордна производња постизана је по сваку цену, па чак и тако што је изванредан проценат челика одмах проглашаван старим гвожђем и поново претапан у још бољи и још тврђи челик. На згодним местима у фабрици, као и дуж главне лазинске улице истакнуте су пригодне пароле: ЛАЗИНА РАДИ, БЕОГРАД СЕ ГРАДИ! КАНТОР ТОПИ, КАНТОР ЛИЈЕ, НАПОРА МУ ЖАО НИЈЕ!

За Први мај 1950. године пуштен је у пробни рад и последњи, четрнаести електрични генератор у термоцентрали „Херој Кантор”, а затим синхронизован и уклопљен у државну мрежу високог напона. Том приликом је неименовано предузеће названо: *Тешка индустрија „С. С. Кантор”*.

Друг Кантор лично одржао је свој последњи говор и опростио се са уплаканим Лазинцима. Цела руководећа гарнитура са другом Симоном Симоновићем Кантором на челу премештена је на ново градилиште које је било наомак метрополе. Премештаји и унапређења били су уобичајени и на основу тога могло се закључити да ли нечија каријера расте или пада, да ли се успиње или силази, да ли је дотични стручњак или политичар успешан или није. Уколико се приближава престоници, све је у реду. А ако поново почиње у забаченој провинцији, онда сигурно нешто није урадио како је Београд желео. А када добије решење за стан у Новом Београду, то значи да је свему дошао крај и да може да иде у пензију. Ни Партија ни Држава више ништа не очекују од њега...

У градићу који још није имао ни гробља, ни цркве, а ни своје Цигане, мирно су текли радни дани. Нико се није сетио гробља, једноставно зато што још нико није ни умро. Сви су били дошљаци, млади, орни за рад и забаву, свако здрав ко дрен и нико није помишљао на смрт. Цркву нису градили, јер су сви били атеисти и њихов Бог налазио се на челу Централног комитета СКЈ. Циганима се није свиђала фабричка сирена, ни дим из високих црних оцака, па своје черге нису заустављали у атару Лазине Доње...

Захвални грађани мале вароши дадоше ново име своме месту. Назваше га (погађате?) — Канторград, по лепом и чудном главном градитељу фабрике у долини речице Пирлибор...

А у Канторграду Биоскоп „Фортуна” радио је по устаљеној шеми: *йонедељак — ушорак (домаћи филм), четвртак — йешак (инострани филм)*.

Баш онако како је одредио главни инжењер, први немар, оснивач Биоскопа „Фортуна”, оснивач свега осталог у граду Канторову. Гледали смо све значајније руске, а затим и америчке филмове. Потом су дошле на ред и кинематографије Италије, Француске, Енглеске, Мексика и многих других земаља света. Упознали смо опусе свих великих филмских аутора, од Фелинија и Бергмана до Куросаве и Велса... Гледајући филмове Јиржи Менцла — *Љубави једне љавуше, Сјрого контиролисани возови, Гори, гори, моја госпођице* и Парацанова — *Сенке заборављених предака*, постајали смо избирљиви, захтевни и некако своји...

И тако, у Кину „Фортуна” не би се ништа мењало ко зна до када да се није појавила телевизија. Љубитељи филма почели су да личе на чланове неке тврдокорне секте. Без обзира на уметничку вредност филма, људи су избегавали загушљиву салу Биоскопа „Фортуна”. И заиста, плишане бордо завесе биле су отежале под слојевима вишегодишње прашине. Али, то је

нама, правим љубитељима и поштоваоцима, било лепо, магично. Кроз ту прашину лагано се пробијао светлосни зрак набијен чаробним визуелним записима.

Није вредело бити љутит или меланхоличан, људи су лагано губили навику да одлазе у биоскоп. Што се мене тиче, нисам се мирио са реалношћу, са незавидном ситуацијом у којој се филм нашао. Ја сам, на свој начин, пружао отпор. Неколико пута откупио сам минималан број улазница како бих на миру поново погледао још понеко антологијско остварење...

Тако је било и 15. априла 1975. године. Купио сам 17 карата за 51 динар и поделио их дечацима који су се мували у холу. Нисам знао, нисам слутио да ће та моја, приватна пројекција филма *Дивљи месија* Кена Расела бити, нажалост, последња представа у Биоскопу „Фортуна”. Сутрадан је стигла наредба о укидању нашег кина — „до даљњег” писало је у строгом, суровом документу пристиглом однекуд „одозго”, из метрополе, са самих небеса на којима се одлучује шта ће бити а шта неће бити.

У мојој скромној архиви, у дневнику гледаних филмова, пронашао сам картицу са основним подацима о филму који је затворио једну епоху у Д. Лазини:

ДИВЉИ МЕСИЈА, Кен Расел, 1972, колор, 100 минута, земља В. Британија, САД, студио МГМ, жанр биографија, драма, упозорење — није за децу! — сценарио Кристофер Лоц, музика Дороти Тутин, композитор Мајкл Гарет, декор Јан Витакер, костими Ширли Расел, играју: Скот Ентони (Анри Гудије-Брзеска), Линдзи Кемп (Ангус Корки), Хелен Мирен (Г. Смит-Бојл) итд., награде Венеција.

КРАТКИ САДРЖАЈ: Уметнички стилизована биографија ексцентричног, трагичног француског вајара пољског порекла Анрија Гудије-Брзеска. Средишње место у филму и животу чини његова жестока, али и платонска, љубавна историја са лепом Пољакињом. Ова љубав, изузетна, безгранична, трајала је две деценије. Филм Кена Расела приказује све ужасне и савршене детаље те страсне везе. Бескрајна срећа, а затим дубока патња, свађе и помирења, насиље и неспутана телесна љубав. Трагично разрешење догађа се падом у безумље, у лудило и смрт љубавника. Скот Ентони игра главну улогу са безграничном оданошћу, бескомпромисно, према задатом лику. Тај контроверзни уметник, разапет је између своје уметности и живота, између љубави и лудила, и не може се дати, разумети другачије. Ерос подгрева његове уметничке визије, али и сагорева његово људско биће...

АКТ КОЈИ СИЛАЗИ НИЗ СТЕПЕНИЦЕ

У филму *Дивљи месеја* постоји један кадар, не дужи од неколико секунди (због којег сам и кренуо у биоскоп, а када се појавила опасност да се пројекција откаже, купио читав свежањ улазница и поделио их дечурлији; сместио сам се удобно на своје уобичајено место; нико није знао шта се догађа; био сам тајанствен, уздржан, а само ме је благи осмејак у углу усана могао одати; ни по коју цену нисам желео да пропустим фрагмент без којег би цео филм, па и овај догађај гледања филма, ово уметничко дешавање, ненајављени перформанс изведен незабележеног датума у једном провинцијском биоскопу у којем се могла наслутити, позвати и препознати срећа — губи било какав смисао) у којем једна нага жена силази низ степенице

..... (Овај низ тачака служи само за то да се још мало, тихо и на миру присетим тог фантастичног призора, да се припремим за чудо које следи, да предахнем и онда испишем још коју реченицу која ће бити бледа и млака ма како ми добро пошла за руком. Оно што ме је онда запрепастило то је жестока сугестија живота. Гола жена која силази низ степенице натерала ме је да у хипу схватим шта је живот, како настаје, како непрестано кружи, како се обнавља. И, што је најважније — како је леп! Узгред, у истом часу појмио сам шта значи синтагма „живе слике”. Ако је ишта на овом Свету било живо, здраво и, заправо, савршено, била је то ова жена, модел, акт, статист, споредна улога, старлета, дублерка, двојница, назовите је како год хоћете. Ко је она? Зашто се појављује? Зашто силази, а не пење се степеницама? Куда одлази, нестаје?... Ништа више није било важно. Самом појавом и слободом кретања, она је рекла све.)

..... Појављује се изненада, без неке чврсте везе са претходном радњом и са логиком филма. Можда само да допуни, да уравнотежи атмосферу која је повремено била превише негативна, напета, „дивља”? Тај тренутак, био он хир или интуиција, за мене је јасан знак генијалности режије, гест великог уметника. Само трептај ока или тренутно одсуство концентрације на платно (које сам толико пута, са старим киноо-

ператером, спуштао, помоћу чекрка и ланаца, са места под таваницом позорнице на које је одлагано како би се сцена могла искористити у друге сврхе; познавао сам сваку неравнину, свако оштећење на екрану, сваки чвор на узицама којима је са задње стране то дебело, ланено платно било затегнуто, као и сваку жућкасту нијансу патине; читао сам и наборе, пукотине, зарезе и оштећења која су се појавила током мог прилично дугог стажа филмског гледаоца и редовног посетиоца кина „Фортуна”; а како и не би кад сам толико пута зурио у његову белину стрпљиво ишчекујући да почне филм, неки, било који филм) могла вас је сасвим лишити ове невероватне, незаборавне фасцинације, тог чуда! У животу ништа лепше нисам видео до тог кадра у филму Кена Расела

..... (Себе сам сматрао солидним познаваоцем женске анатомије, иако је то знање пре свега било засновано на проучавању одабраних примера из историје уметности. Монографије уметника, каталози сликарских изложби, уџбеници за студенте уметничких академија и енциклопедије, све те прашњаве књижевине биле су заправо фантастична грађа и неисцрпан извор егземплара са егзотичних места и из потонулих времена. Било да се радило о делима сликара, графичара или вајара, мене је одувек занимао само акт или, још прецизније и лепше речено „вечерњи акт”. Правио сам приватне изборе, компарације, мале кућне, собне или стоне изложбе, само за своје лично задовољство. Замишљао сам домаће, стране или универзалне антологије овог класичног уметничког жанра, импровизовао компарације, изборе, уже и најуже изборе, све до „проглашавања” моје личне Венере. Чудно, али више се не сећам ко би то могао бити?)

..... То је та страшна, ослобођена, вечита лепота. Акт који силази низ степенице. Овде се моје сећање зауставља: акт силази низ степенице које се продужавају. Инсерт се понавља, продужава, наставља у бесконачност. Рез је тако прецизно изведен да се уопште не примећује. И тако овај савршени акт може наставити у бескрај да силази степеницама... У мојој нежној меморији, та жена, посумњао сам да је она,

можда, Оја Кодар, сапутница и муза Орсона Велса, али је на списку учесника, на званичној листи филма нема, Гола Оја(?) још увек се креће лагано, грациозно, кораком бивше балерине, можда већ и понешто оцвале, као најлепша визија из каквог младеначког сна...

Никада више нисам ушао у тај биоскоп. После оног „Акта који силази низ степенице”, све друго што бих тамо видео било би бледо, млако и сасвим неважно. Метална врата кина „Фортуна” снажно су се залупила за мном. После овога сигурно је да сам био спреман да се бацам у вреле и неизвесне вртлоге сопственог живота. Желео сам да учиним нешто од себе. Да од себе направим Неког. Да урадим да начиним нешто само за себе. Да покренем полуге, зупчанике, ланце, чекрке и замајце свог, до тада затвореног, устрепталог, преплашеног живота. Као што су, у оном филму, од нечијих лица и од сенки, створене живе, убедљиве слике, тако сам и ја, по први пут, наслутио да се и од мојих снова, од бројних расутих тренутака, од неспутаних (дивљих?) осећања, може склопити нечији, мој живот. Или нечије, моје дело. Чаробне су те траке које се провлаче кроз пројекциону машину (нечије, моје маште) како би осветлиле, удахнуле душу нечијем телу до тог часа притајеном, спутаном, добро скривеном...

У оном густом, мастиљавом, прашњавом мраку малог провинцијског кина „Фортуна” нагло се завршило моје доба учења. Одатле је, најзад, требало кренути некуд, поћи из сенке на светло, из паланке у град, из окриља и заштите родитељске куће — у Бели Свет... Удаљавао сам се од оне лазинске палате и нисам се освртао ни по коју цену. Мој корак је био чврст, хитар, одзвањао је пустим сокацима. Изгледало ми је да знам куда сам тада пошао и да ми је јасно шта хоћу, бити свој и слушати своје срце, зар је то тако мало? Зар је довољно?!...

ДИМИТРИЈЕ НИКОЛАЈЕВИЋ

БУДИ ЗАХВАЛАН

ЈОШ САМО ЈЕДНОМ

*Још само једном пре него се оде,
Још једном само за последњи пућ
Провириши у свећ док с мраком воде
Ево долази и већар замрзнућ.*

*Своји у месцу као прикован
За сојсвену сенку у раскораку
Коју надлеће завран неопеван,
Са црном слушњом у свакоме браку.*

*Још само једном и никад више,
Још једном само чистиаву љубав
Свесити на златно слово које нише
Колико се живој макар и зубав*

*Свим бићем волео, све до часа
Кад се испречи расјанак сулуд
Који покида ниши и оде без гласа,
Газећи све пред собом, незнано куд.*

*Још само једном махнући руком,
Још једном само извору сићи
По жедну кай, ја с првим фијуком
Одмрзлог већра, намирен ошћи.*

СА ЖИГОМ НА ЧЕЛУ

*Звере у замци одѝризе ноѝу
И за собом осѝави крвав ѝтраѝ,
А ѝти не можеш наѝав се у лоѝу
По зайовесѝи своѝ Судбеника,
Где на сваки ѝвој корак моѝри враѝ
Јер си означен жиѝом мученика.*

*А њеѝа виде само зло и коби
На ѝвом челу к'о дежурноѝ кривица
Који осѝаје ѝри свакој деоби
Краѝких рукава, без ѝриѝовора
И оноѝ ѝоследњеѝ ѝанкоѝ живца
Шѝо ѝти каже да ѝако биѝи мора.*

*Никуд не можеш из своје коже
Не би ли искалио сав свој ѝнев,
Па се ѝиѝиаш докле кривда јоѝ може
Далеко иѝи, има ли краја
Том сѝрадању и води ли у зев
Пусѝоѝни ил' до ѝраѝа самоѝ раја?*

*То, ѝо само кад би бар знао
Па да ѝти и на оном светѝу буде
Виѝе неѝо ли на овоме жао,
Или не и никад док се сели
Дуѝа и ѝек мрѝвоѝ ѝе ѝробуде
Они роѝаѝи ил' анѝели бели.*

ВЕЧЕРЊА РОСА

*На чело ми ѝала роса
Она вечерња, смрѝна,
Од које ѝобели коса.*

*За ѝебе сам се борио
И ѝадам као жрѝва
Оноѝа ѝѝо ме сѝворио —*

*Мој живоиѝе, сва радосѝи
И ѝуѝо нейребола;
Време је да се ѝремосѝи*

Све *што* је било и биће
И оде из *твој* дола
Тамо *где* зора не свиће.

То *што* сам овде *сти*цао
Већ мени не *при*пада,
Од *тога* се одмицао

Себи да будем *што* ближе,
И ево ме *ту* сада
Где се *зла*тно руно *сти*риже

И на *го*милу *ос*тавља
Да се не *пре*кине *ни*ш
Којом се *дру*ги *на*ставља

Све док се *ру*бом не *сти*гне
У саму *су*ш*ти* и свежа *би*ш
Кад се *ма*гла са њих *ди*гне.

Не *бри*шем *ро*су са чела
Ону *веч*ерњу, *смр*тну,
Док ми *јед*на *и*ш*ти*ца бела

*Цр*ну *пес*му *ва*здан *пе*ва
Као да *жа*ли *жр*тву
Ч*и*ја *зв*езда *до*горева.

БИЋЕ ПАКЛА

Биће *па*кла, *ус*кориће *бр*зо, оно*г*
*Ш*то ће *пре*ко *но*ћи *све*ш да *за*пре,
На *нач*ин *ка*ко *то* *ра*ди *оз*лојеђени *Бо*г —
*В*оду *на*гони *ка*д се *по*вуку *ва*пре!

*У*залуд *при*стижу *па*кленске *на*јаве,
Не *о*момене, за њих *смо* *о*каснили,
Већ *уж*аса и *не*замисливе *сти*раве
Од *ко*јих *не*ма *од*бране *ма* *где* били.

Биће *па*кла, *јер* *смо* *пре*вршили *ме*ру
У *сво*јој *ос*ионо*сти* да *све* *с*мемо
Па се *и*ако *на*шли у *по*грешном *с*меру,
А *на*зад *нам* се *не*ће, *да*ље *ид*емо.

Загрева се, ал' ко треба не верује
У оно што види при првом налету
Вишње силе чији се шутањ већ чује;
Казна биће извршена, циља мету!

Биће пакла, нечастиви дува у роџ;
Вајру и воду на чистав свети покреће
По налогу коџ је дао озлојеђени Боџ —
Пре него сиђе да се почисти смеће.

ПА ЈОШ БУДИ ЗАХВАЛАН

Глођеш коску коју ти је као њеши
Пред ноге бацио живош, ваљда захвалан
Што му никад ниси причинио штеши,
А да којим случајем јеси
Можда би му гост ситалан
За шризом био, док би на друже, у забиши
Поуш тебе, били пренеш греси.
Али, немој се жалити
Уз њорде и њовке
На сва жедна усша,
Јер за његове пречудне ловке
Постављене крај сваке чуке
Које скрива магла дусша,
Нема се куда ниши где ушећи
Или, пак, одметнуши у хајдуке
Са главом у шорби
По зорам с вуцима јурећи,
А није ти наручио да мирођија
Будеш му у свакој чорби.
Знај, уз њега је чак и мађија
Која му пријомаже смерно
Да највише шибаш
Оне што га љубе верно,
Али без њосвећене руке
Не могу из глиба.
Па и њоред шолике муке,
Ти му чиниш хвале
Јер коске које ти баца са шризе,
Ипак су те одржале
Да те црна кочија
Пре времена не одвезе,
Ма била и Божија!

ВАЛЕРИЈ ПОПОВ

СНОВИ НА ГОРЊЕМ ЛЕЖАЈУ

Напокон стиже и воз! Где га нађоше? Као да се пре пуштања у саобраћај три дана ваљао у блату. А откуд блато кад је одавно све завејао снег? Биће да је остало од летос? Уосталом, за такве појединости није ни било времена — гомила је јурнула на један крај перона, на опште изненађење вагони су били нумерисани наопако, од репа воза ка локомотиви. Испоставило се да је мој први вагон сада последњи, за њега није било платформе, морали смо силазити, трчати, па опет, хватајући се за држаче, пењати. Кондуктер је незаинтересовано стајао у наткривеном улазу у вагон, до зла бога необријан, у некаквом плетеном женском џемперу... нисам ни очекивао да ћу га видети у снежнобелој железничарској блузи, али ипак...

— Јесу л' ово спаваћа кола? СК? — упитах несигурно завирујући у мрачни ходник, иза чијих врата се видео катао за грејање с испреплетеним зарђалим цевима.

Кондуктер ме је дуго нетремице посматрао, затим се мрзовољно насмеши и ништа не одговори... Мало чудно! Уђем, шта ћу... Кад би се у оваквом вагону путовало на робију, живот тамо изгледао би мање страшан. Излизани лежачеви и устајали ваздух подсетише ме на најтеже тренутке у животу, не толико прошле, колико будуће.

Купе би по свим правилима требало да буде двокреветни, ако је већ уплаћено за СК, уместо тога онај у џемперу и не трепнувши пропушта путнике очито у четворокреветни! Шта је ово сад?! Појурим возовођи, али на пола пута се следим... Не, никако... Шта ако ми затражи карту, а то је већ шкакљиво питање... Наиме, на карти пише „бесплатна”. Купио ми је преко реда неки старчић са штапом (свет навалио, а карата нема) и тек када је зграбио новац и нестао, приметим шта пише, тргнем се, али било је касно... Мора да је као заслужни

железничар имао право на бесплатну карту, додуше, ја не спадам у заслужне... тако да је боље да се оставим ћорава посла. Нико од нас није толико чист да истерује правду... зато нам се и дешава све ово. Минус и минус... Мали плус. Пробам да обришем прозор, међутим, био је прљав са спољашње стране. Барем да је топло... али компликовани и од пре Христа агрегат за грејање, већ сам имао прилике да видим при уласку... Почнем да дувам у прсте. Дебели вунени џемпер на кондуктеру уливао ми је све већи страх. Вероватно се и не брије како би му било топлије?

Повучем шкрипава врата, изађем у ходник. Исто тако одлучно за мном изађе и путник из суседног купеа.

— Кажите, хоће ли бити чаја? — обрати се овај љубазно кондуктеру.

— Неће — не померајући главу на широком врату, просикта кондуктер. Речи су се слободно могле одштампати на облаку паре што му је излазила из уста.

— Како неће?

— Ето тако! Може ли да се ложи без угља?

— Није ваљда да нема угља?

— Шта мислиш! — подсмехну се кондуктер.

— На железници нема угља?! — продеререм се. — А да скокнемо до парне локомотиве...

— Види како је запео! Парне локомотиве су одавно избачене!

— А вагони су из оног времена? — досетим се.

Кондуктер као да је први пут чуо нешто разложно, погледа ме:

— Управо из оног!

— Па што их онда каче ког ђавола?!

— А да немаш ти боље? — исцери се кондуктер и поново стаде на врата која су водила у празан ходник.

— Али... посмрзаваћемо се! — рече сусед. — Видите који је мраз! — Он показа напоље.

— То је већ ваша ствар! — равнодушно промрси кондуктер.

— Одвратно! — не издржавши повиках. — У којем вагону је возовођа? Вероватно није у оваквом?

Врата службеног купеа уз шкрипу одлетеше у страну и отуд извири румени човечуљак у морнарској мајици (вероватно без карте?).

— Да чујемо, што се ви овде правите оно што нисте? — рече овај. — Стићи ћемо некако, па мушкарци смо!

Постиђени сусед и ја уђосмо свако у свој купе. До шефа воза вероватно не вреди ићи, може се још поставити питање моје сумњиве карте... Клопарајући воз најзад лагано крену.

Светлосне мрље у купеу су се издуживале, нестајале све брже и брже и ускоро све прекри тама.

Има ли бар струје у овом купеу? Слаба лампица на таваници осветљавала је сиротињске излизане лежајеве и облаке паре која је излазила из уста.

Мало сам поседео, обавивши се рукама, затим сам почео да се клатим, било је неиздржљиво, крв се ледила, осетих учестало боцкање по кожи које, колико знам, претходи смрзавању.

Не, заиста је глупо овако стрпљиво чекати смрт! Скочим.

Није ваљда у свим вагонима хладно, мора да се неки греје. Требало би бар у вагон ресторану да има пећ, тамо се ваљда нешто кува? Тачно, сетих се натписа „Ресторан” негде отприлике на средини композиције! Отворим врата, погурим се, прођем између вагона чији су штитници клопарали и клизили сад на једну, сад на другу страну... Следећи вагон био је још хладнији. Људи умотани у ћебад непомично су седели у мрачним купеима (светло због нечег нису хтели да укључе, осећао сам то). Само млазеви паре из уста сведочили су да су још живи. У следећем вагону иста слика... Шта је ово?! Који је ово век?!

Ишао сам даље, не гледајући на страну, и онако аутоматски по ко зна који пут отварао врата хладних прелаза, стајао на мразу, сагнувши се опрезно, док ми пође за руком да отворим наредна врата. Упадао сам у следећи вагон, исто тако мрачан и хладан.

И одједном на прелазу из вагона у вагон заглавим се: цимам, врата не попуштају, по свој прилици била су закључана. Шкрипали су гвоздени штитници, завлачили се један испод другог и клизили испод ногу у страну. Језа ме је подилазила одоздо. Цимао сам, цимао, али кренути натраг било је још страшније. Почнем снажно да ударам. Најзад се иза стакла указа некаква прилика која заглавана у таму поче одрично да маше. Забубњам поново.

— Шта хоћеш? — одшкринувши врата повика она.

— Је л' то ресторан? — продерем се и ја.

— Јесте. А шта ти треба?

— Како шта? — тргнем јаче врата. — Не схваташ, је ли?

— Забрањено је! — рече особа за коју се испоставило да је женско. — Стигла контрола!

Она повуче врата, ја подметнем некако руку, макар је згњечила!

— Ма каква контрола без гостију? — завапим ја.

Ова ме пажљиво погледа, овакав обрт није очекивала.

— Ајде улази! — рече и мало више одшкрину врата.

Упаднем унутра. Никада ни у један ресторан нисам улазио с таквом муком, па још и ризиком! Само ни овде није било топло, али ипак топлије но на прелазима између вагона.

На моје велико изненађење, иза издвојеног малог стола пође ми у сусрет човек зализане на страну косе, у црном фракту, с уштирканом крагном и плишаном машном.

— Добродошли! — и елегантним покретом руке показа низ празних столића.

У недоумици седох. Није могуће да сам се још само пре неки минут клатио између вагона... А види сад овај дочек, мир...

— За тренутак ће стићи јеловник. У ресторану је инспекција, проверава квалитет услуга, сваку и најмању примедбу пријавите одмах мени!

— Да, да, подразумева се! — одговорим у исто тако високом стилу.

Шеф сале се достојанствено удаљи и онако укочен седе за свој сто. Након двадесетак минута ето ти необријаног конобара.

— Гулаш — рече он, као да је побркао ко од нас двојице треба да поручи јело.

— Је л' то све? — изговорим реплику коју обично изговарају конобари.

— Хладан — појасни он.

— Али зашто? — упитих наивно.

— Шпорет не ради! — слегнувши раменима одговори овај.

Погледам у шефа сале. И даље је с истим непомичним, али озареним лицем штрчао изнад стола. Није гледао у мом правцу.

— Па добро — пристадох.

У ресторану је било мрачно и хладно. На тамним стаклима осликавао се купе.

Најзад се појави конобар и тресну тањир на мој сто. Шпагети су били у облику кратера, а у средини нигде ничег. Седео сам мало у шоку, а онда похитах шефу са залеђеним осмехом.

— Је л' ово гулаш?! — викнем. — А где је месо?

Шеф погну главу с беспрекорним раздёлком, прође у службени део, одакле се одмах зачу паклена галама у којој се могао препознати његов и конобаров глас. Затим се врати с истим оним осмехом.

— Оппростите! — И узе испред мене тањир. — Јело ће одмах бити замењено! Конобар тврди да га је неко напао у мрачном пролазу и отео му месо из гулаша!

— А што бих ја то морао да знам! — прогунђах и поново се укочих поред мрачног прозора. Тек након четрдесетак минута пожелех да се померим.

— И шта би с конобаром?! — обратим се укоченом шефу сале.

Он поново учтиво погну главу с беспрекорним раздељком и замаче у службени део.

— Ваш конобар је ухапшен! — смешећи се весело појасни он.

— Како ухапшен? — упитих.

— Заслужено! — строго, као да сам и ја умешан, рече шеф. — Испоставило се да је вадио месо из гулаша!

— Да, да, све је јасно... — промрсих. — А шта ћемо сад?

— Е, сада ћемо... Одмах ћемо послати другог конобара! — рече љубазно.

— Хвала! — викнем за њим.

Другог конобара који је примио поруџбину чекао сам више од сат времена — можда је овај и поштен, али што га нема?

— Ваш конобар је ухапшен! — не дочекавши питање, весело ми саопшти шеф.

— Како... и овај? — ноге ми се буквално одсекоше.

— Да, наравно! — рече он. — Испоставило се да су сви чланови исте банде. Требало их је само открити, и ето, пошло нам је за руком.

— Баш лепо, немам речи... — промрмљах. — А шта је с гулашом?

Шеф сале ме презриво погледа: овде се догађају тако крупне ствари, а ја питам за глупости!

— Покушаћу да сазнам — не баш убедљиво, хладно рече он и оде у службени део. Након сат времена, пошто сам сасвим изгубио стрпљење, завирих онамо.

— Где је шеф сале? — упитих човека у строгом оделу с траком на рукаву.

— Шеф сале је ухапшен! — с уморним, али задовољним уздахом саопшти овај. — Открило се да је вођа разбојничке банде која је ординирала по возу!

— Красно! — рекох. — А хоће ли... ишта бити за јело?

— Све је запечаћено! — строго рече контролор. — Али... ако баш хоћете да се уверите, изволите унутра.

— Не, хвала — одговорих.

Седео сам у службеној просторији. Доводили су и некуд одводили конобаре с лисицама на рукама, затим шефа сале... и даље елегантног... умирао сам од глади, али спомињати сад јело било би крајње неумесно!

Кренем назад из вагона у вагон.

„Бар нешто има... може ли се ту?” — помислим очајан и гурнем врата тоалета.

— Закључано је! — рече сусед, промоливши се као привиђење иза мојих леђа.

— Шта... сасвим? — упитам љутито. — А... онај? — покажем главом на други крај вагона.

— И онај.

— Побогу... зашто?

— Конобари унутра држе кокошке!

— ...У тоалету?

— Па где друго?

— Али... зашто?

— Ма... вероватно су мислили да их помало убацују у вагон ресторан, али тамо је, кажу, контрола. Ствар је безнадежна, као што видите!

— И шта ћемо сад?

— Ништа!

— Откуд знате да су унутра кокошке?

— Чују се — меланхолично одговори сусед. Очајан, седнем опет у купе... међутим, зачас се претворих у Снежану, треба се кретати, радити бар нешто! Пођем поново према купеу возовође. Кад сам се приближио, врата се уз шкрипу отворише и појави се опет онај у морнарској мајици, само сада без рукава, црвен као рак, с голим снажним рукама... Намигну ми враголасто, затим се окрену тамном залеђеном прозору и грубим усиљеним гласом запева:

— Збогом к-к-к-кршевите горе, н-н-на подвиге зове нас море!

Саслушам учтиво песму до краја, затим повучем врата возовођиног купеа.

— Шта тражите? — подигавши главу од стола, упита возовођа.

У купеу ако није било топло, било је бар задимљено, на столићу хрпа отпадака од славља. Зидови ушушкани ћебадима, једним је био застрт и прозор.

— Ко је... главни у овом возу? — упитам једва померајући слепљене од студени усне.

— Ја сам. Има ли питања? — упита весело онај у пругастој мајици, излазећи из купеа.

— Питања нема.

Вратим се у купе, попнем на горњи лежај, ипак поред њега није било толико хладног прозора, замотам се у ћебе (као и да нисам) и отпоче смрзавање. Некакве дивне слике југа запловише у глави... Тачно је што се каже да смрт од смрзавања није непријатна... И само једна узнемирујућа мисао (како се касније испоставило, и спасоносна) није ми дала да се препустим уживању...

Па ја сам изашао из ресторана и нисам платио! Додуше, јео сам само хлеб са сенфом! Откуд знам, можда ће им баш моје копејке значити нешто? Наравно, овде се поставља питање: треба ли с лопужима бити поштен, мада мислим да треба, искључиво себе ради!

Шкрипећи као Снешко Белић, спустим се с лежаја и поново кренем из вагона у вагон по завејаним клизавим штитницима.

На улазу у вагон ресторан пресрете ме контролор контролора над контролорима, то се могло закључити по три траке на његовом рукаву.

Уђем у вагон. Сви седе око малих столова и певају. Контролори певају дисканте, контролори контролора баритоне, контролори над контролорима контролора басове. Звуче прилично складно. Ту одмах, плашљиво певушећи, седели су конобари с лисицама и шеф сале, пошто воз успут није стајао, сви су још били на броју.

— Шта вам треба? — брзо упита контролор над контролорима контролора дајући ми до знања да је пауза између строфа кратка, пожељно је уклопити се у њу.

— Ево — извадим десет копејки — јео сам хлеб, сенф. Хоћу да платим!

— Ма, таквима као он — прилично провидно, покушавајући да се искупи, рече шеф сале — за живота треба подићи споменик! — Он погледа у контролоре, очекујући да се ови одмах позабаве тако благородним послом.

— Добро, може споменик... али само овде у ресторану! — прогунђам и пођем назад.

Утом приметим да воз успорава — вагони се затресоше, почеше да ударају један о други, прелазак је постао још тежи...

Испред тоалета сретнем возовођу: у некаквим грозним ритамима, с цаком на леђима, он скочи са степеница и несташе, вероватно оде да тражи храну за кокошке...

То ме се већ није тицало... дуг пред човечанством сам испунио... могу мирно да легнем у свој саркофаг. Завучем се горе и савијем у клупко. Воз је стајао веома дуго. Било је тихо. Моја ослобођена свест бивала је све више разиграна. Па заиста, што ја то покушавам да заведем ред на железници, с којом се сусрећем једном годишње, када ми у сопственом животу влада потпуни хаос, када у рођеној кући не могу завести нимало реда! Пре три године одједном сам схватио да с оне стране мог зида постоји огромна празна просторија, почео сам храбро да тражим начин да освојим тај простор, да направим дневну и радну собу... Затим ми је пало на памет колико ли ће ме све то коштати. Почеше да стижу забране... Било ко да ме

је тих дана посматрао са стране, имао би пуно право да узвикне: „Који идиот!” Срочио сам масу захтева: „Најљубазније вас молим да одбијете моју молбу!” Написао гомилу анонимних писама против самог себе... Да ми сад не одузму и ово што имам!..

Тонуо сам у сан... одједном сањам да сам у неком дворишту... опкољавају ме некакве тамне прилике... прилазе све ближе... сад ће да ударе! „Узалуд се труде — сину ми кроз главу — не знају лудаци да је то само сан!” Двориште нестаје. Сад сам у вагон ресторану, а он због нечег препун цвећа, кроз прозоре се осећа врели југ. Појављује се мој пријатељ шеф сале у белом као снег фраку.

— Нема ништа од јела! — свечано изјави он.

Тренутак касније он изађе у наранџастом фраку.

— На јело заборавите! — опет ће он.

— А има ли бар нешто? — упитах.

— Две кафе без шећера! — поручи шеф, отварајући врата блиставе кухиње.

Одједном осетим да летим потпуно блажен, опружим се на лежају колико сам дугачак и збацити ногама тешко ћебе... Није ваљда да је укључено грејање? Топло је, топло!

Мора да је возовођа, кад се оно сретосмо, ишао по угаљ, а не по храну за кокошке? Дивота! Боље је да се и не будим, сада ће почети слатки снови!

У следећем сну нашао сам се у лепој продавници играчака у облику жабице коју су све јаче надували цевчицом.

...Све је неумитно јасно!.. Треба устати!

Возовођа је седео испред врата на преврнутој кофе и блажено чкиљио у наранџасти пламен у ложишту.

— Шта кажеш? — спазивши ме, окрену се (после зурења у ватру, тешко да ме је препознао).

— Дивота једна! — узвикнух. — А кад је већ тако... могу ли успут и у тоалет?

— Како да не! — овај се одоброволио у топлом. — Само не дирај кокошке! — и пружи ми кључ.

— Што бих их дирао?! — зачудих се најискреније.

Угурам се у тоалет. Кокошке су се најпре уплашиле, затим смириле, поседале и наставиле да ме упорно посматрају својим зрнцима бисера на искривљеним главицама. Занимљиво, на шта ли ја личим овим представницима, у суштини, ине цивилизације? Достојно ли представљам човечанство? Да их можда не повреди оно што намеравам да обавим? Није их повредило.

Ван себе од среће попнем се на лежај и испружим... Шта ли ћу сада сањати?.. Сунце се диже изнад мора... ја летим на

кокошки, све сам му ближе. Испоставља се да је то велика пећ. Ту је и возовођа.

— Лоше грејати значи не поштовати своју галаксију! — строго рече он, царајући жарачем ватру.

Превела с руског
Милена Тейавчевић

МАРИЈА СТЕПАНОВА

ФИЗИОЛОГИЈА И МАЛА ИСТОРИЈА

ЖЕЉА ДА СЕ БУДЕ РЕБРО

*Немирна сам с њобом, као власница њишбула.
Над малим селом вицеглава сам бура.
Над мирним сџолом ошџрозуби жушџер.
Боље зџраби ме за и журни у кофер:
Као у ормар сџакуј ме у џело,
Између ребра овоџ и овоџ,
Иза кожне журанице, у меснаџо, кошчаџо —
У досуђен ми доживоџни дом.*

*Хођу да учесџвујем у раду
Леукоциџа или елекџрона,
Да будем ударник у фабрици џлоџи,
Да будем џуњач свих њених џаџрона,
Одђоворна за сџање слузнице,
Да будем нека фабричка Тања,
Сав мираз да су ми две кикице,
Да исџоручујем рафове цица и саџена,
Док крче безђудна нам црева,
И зврје бескрајни ходници џела.
Певају се џесме заџраџезне.
Елеђанџно се џразне шуџљине,
Као ономад флаше џамџањца.
У џоџиљак џамна крв кад лине.*

НЕКОЛИКО ПОСТАВКИ
(стихови са поставом)

1.

Пишем ове ретке, њолеља нице.
Под њойлим њледом. Шкрије жице.
Нађоша њела, крема за лице.

Пишем ове рејке, слеја за неку
Сјољашњу, дворишну карјошеку,
За њрџ џде у њуном јеку

Улицане, сјремне, живахне,
На ојусјеле њрошоаре
Јуришају мождане фаланге,
Окаша за хрбај свођа носа,
Којим њролази невидна оса
Тихођ ми ѡмрцавођ ѡркоса.
Од ѡемена до ѡеје, ви,
Пршљени, ѡрејоне, ѡрејлеји,
Сва месја џде реј је врјела
И скривалице знала иђраји
Посјижући све ѡио је усхјела
Теја јуносј с јуницом ѡела,
Будише мало без мене:
Нос у јасјук, очи заклојбене,
Нође раширене, руке ѡдбочене.
У ѡеђини нејца, као сјадо, зуби.
Бело чело. Усна би да љуби.
Посјаје. Шјранге. Неко ѡрубви.

Склујчало се у ѡаку Ја.
Ноћни ГУЛАГ ѡела уснула.

2.

Приповедам о сиропштву, сваком,
злойамјљивом, бесном, јуродивом.

О сладосји, слабој залудици
И заносу, крајкој сумразици.

*А шїа ако се роџ Роланда вине
Па одјекну шуме и долине.*

*Зар зачућу у одговор звуке
Који ће да смире смртне муке?*

*Док почивамо двоје у кружници,
Налик саркофаџу, рука у руци,*

*Сїавају и ѓасїири у динама,
Са еїрурским смецком на уснама —*

*Љубав је мала и као ѓудлица
Такође сїава, сручена црїица*

*Тек мало дужа од балске цїйеле,
У сакї ѓоноћни намах слейеле.*

*А када време буђења насїуйи
Дволики Јанус нас све окуйи*

*И на ѓокусни ѓолиџон извија.
А уоколо — задња ѓарїица, —*

*Љубав се ѓросїири, као ѓијаца,
Раїшови и ѓлад.
И радио шїо на арију ѓајаца
Појачава ѓлас.*

3.

*Тако сам сама. И не узвинух
Ни за ѓедаљ се, ни за још више,
Мада ме веїар ивом ѓише,
Пахуљу у ѓрању узайћену,*

*Мада сам одхрамала своје
У шерейшани синкреїиичке наїшуре,
Где ѓройисани сасїојци се роје
За добробий физичке кулїуре,*

*Где се из мора цеди ѓена,
И где рђе луче своје злоће,*

А зүшїтерїце слушају Шоїена
Као їренера, чїнећ шїа он хоће.

И лїснаїа їроғлашава маса
Праћена бїљним їїмїанима
Вишак вредности їо Марксу
И налаз неолїмїїског Дарвина.

Сїрмим амфїїеатїарским їуїом
Разгранавају се бїћа свакаква,
Ја бејах їамо, шїїак їод скуїом,
Скоро їаїно, налик изелици слаїка:

Под ламїом врви од найреїка,
Уче се вешїїнама сїворења,
Сликовїїо гроби їеїолеїка
Док Ареїїнове їозе мења.

Чувени сїој: ноћ и айоїека,
Сїакло, блисїавило, медсесїре.
Досїуйних верзија карїоїека —
Без људи, с људима, двосекле.

Природа за не баш сваки случај
Нуди нам бїћа алїтернатїивна:
Сїена-и-їлашїї, девица у ноћи
И судбина шїїо на њу је кивна.

И Пушкін некако їейельасї;
И онај из долине Дагесїана;
И їланине увїјене у газу,
И црна, скорела, смрїна рана,

И мада никог не бих да дирам
Некога їїак ћу убосїи:
С койљем у руци галойїрам
На руковїїле наравности!

* * *

Последња најјача карїа:
Каријатїида средином марїа
Пойуїї римљанске вучице
Сисама сивим дичи се.

Жива од појаса навише,
Седи у сенци музејске нише:
Пламсави прозор уместо бедра
И коса узвишлана, шшедра.

Падам к'о профил на медаљу
На сваку шезгу магазина.
Тако се стиском на педалу
Пригушује пулс пијанина.

Њу са букејом походићу.
С њом као љуб карџа сјаваћу,
Измамиће смеј лица камена
Голубица полубожанствена.

Превела с руског
Драгиња Рамадански

ВАЛЕРИЈ РОЊШИН

ЖВАКАЧ ЋЕБАДИ ТИТКИН

Ујутро, као уосталом и увече, Титкин је волео да жваће ћебе. Тачније, ћебе с навлаком. „Тачније” је можда и сувишно, јер се навлака подразумева. Али, нећемо о њој, већ о Титкину. О Титкину који је лежао под ћебетом и жвакао га. Додуше, може се жвакати и ћебе на којем се лежи, али није најзгодније. А када си под ћебетом, онда је и згодно и пријатно.

Титкин никада није пунио уста ћебетом, него је узимао само делић или руб навлаке и препуштао се жвакању. Иначе, био је то солидан човек, шеф не баш претерано велики, али ни претерано мали. Међутим, њему се није свиђало да шефује, више је волео да жваће ћебе и навлаку. Ујутро, пошто би оджвакао своје и устао да се спрема за посао, већ се радовао што ће увече, пред спавање, опет моћи да жваће. Њему су ти тренуци били најсрећнији у животу. Управо тренуци, јер то никада није радио сатима. У свему мора да буде разумна мера, чак и у жвакању.

Навика да жваће сезала је у рано детињство. Откад је знао за себе, волео је да жваће ћебад. И где их све није жвакао — у јаслицама, вртићима, одмаралиштима, у родитељској кући, у војсци, по возовима... Био је у прилици да испроба најразличитије навлаке: код куће чисте, испеглане, у војсци јефтине, избледеле од прања, а у гостима, када би остао да спава, најлазио је и на овакве и на онакве... Али ма где био, без обзира на врсту, квалитет и чистоћу ћебади и навлака, Титкин их је упорно стављао у уста и жвакао, жвакао, жвакао.

Код куће је имао два ћебета, дебље и тање, а навлака безброј, међу којима су биле и оне најдраже. Њих је жвакао с посебним задовољством. Када се догађало да му дуго нису прируци, почињао би озбиљно да тугује. А да каже жени да стави одређену навлаку, није се усуђивао. И не зато што се нечега

бојао, већ стога што му је било много драже када би се његова омиљена случајно нашла у устима.

Ето тако Титкин је живео и жвакао и доживео и сажвакао педесет година. На педесети рођендан паде му на памет следеће: ако се узме да је ујутро и увече сваки пут жвакао ново ћебе и навлаку, колико их је досад сажвакао? И замисли фантастичан приказ: сва ћебад, што их је жвакао пола века, спојила су се у једно огромно које је опасало Земаљску куглу и пружило се чак до Месеца. Наравно, био је то надреалан приказ, али док је жвакао, Титкин је себе замишљао посве другачијим. Када је, рецимо, жвакао у ђачко доба, замишљао је себе као директора школе, а у војсци као генерала. После служења војног рока његова маштања потпуно изгубише тло под ногама, те је у тренуцима жвакања себе замишљао, ни мање ни више, као председника, и то не Русије, већ Америке, а каткад, богами, и целога света. Како ли је тек с ћебетом у устима замишљао свој однос са женама, десетинама жена, стотинама, хиљадама... И оне би се могле поређати од Земље до Месеца, ма каквог Месеца, до Марса!

У стварном животу, без ћебета у устима, Титкин је имао једну једину жену, и то случајну, која је убрзо нестала. Закупљен жвакањем, није одмах приметио њен нестанак, а када је приметио и телефонирао ташти, она више није била његова ташта, као што и његова жена више није била његова. Она се с њим а без њега развела, док он о томе ништа није знао. Истина, брзо је нашао утеху, још исте вечери: пред спавање мало је жвакао своје ћебенце и у душу му се опет поврати мир.

Свакако, Титкину беше јасно да жвакање ћебади није уобичајена ствар. Уобичајено је жвакање жвакаће гуме или пушење или, на пример, сунчање. Редовно, пак, жвакање ћебади чак је и њему личило на нешто сумњиво, малтене перверзно. И доиста, како логички објаснити потребу одраслог човека да из дана у дан, ујутро и увече, жваће ћебе? Одмах се намеће мисао да то треба повезати с мајчиним млеком. Као мали, Титкин је рано одбијен од сисе па зато сад мора да жваће, што уопште није тачно, јер он мајчино млеко није ни окусио. На памет одмах пада другачије објашњење: пошто Титкин не зна за мајчину сису, он је и сада тражи. Међутим, и ова верзија пада у воду, пошто је Титкин имао своју жену, а жена је имала своје груди па је могао да сиса до миле воље, али он је увек више волео навлаке и ћебад. Да ли се то може некако објаснити? Свакако да може. У најбољем случају помислимо на психоаналитичара, а у најгорем на психијатра. „Докторе — говори, рецимо, Титкин психијатру — знате, јако волим да жваћем

Ћебад и навлаке.” „Хм — клима главом психијатар — а волите ли можда да пржите ексеру у тигању?”

Ето зато се Титкин никада није усудио да било коме помене, чак индиректно, за њега најважнију тему. Али с годинама био је све тужнији и тужнији од сазнања да је само он такав на читавом свету. Усамљени жвакач Ћебади Титкин. Каткад би силно пожелео да пронађе барем једну сродну душу, бар једног истомишљеника. О, какви би се тад отворили видици! Какав би се појавио бескрајни простор за општење. „А када више волите да жваћете, ујутро или увече? Какве вам се навлаке више свиђају, ланене или памучне?” Али, нажалост, били су то пусти снови и својим животним путем Титкин је и даље корачао као једини њему знани жвакач Ћебади.

До тренутка када је... када је судбина одлучила да се умеша. Условно речено, човек има две судбине. Једну бира сам, те јурца у жељи да нешто постигне, док друга бира њега. Можеш да замандалиш сва врата, она ће ући кроз прозор, можеш да затвориш све прозоре, она ће се увући кроз најмањи отвор, а ако позатвараш све отворе, она ће ући кроз зид. Другу судбину не можеш избећи, ма како се упињао. Ни Титкин је није избегао.

Догодило се на послу да једна жена, која је допутовала службено, нема где да преноћи. Хотела на претек, али ниједног слободног места, има у том граду родбину, али ни с њима не може да се договори. А све зато што је судбина хтела да она проведе ноћ код Титкина.

Тако је и било, преспавала је у суседној соби. Ујутро, када је ушла у купатило, Титкин баци поглед на њено Ћебе и стаде као укопан. Било је ижвакано исто као и његово, само мало више, и то на месту које је и он највише волео да жваће. Није знао шта би од среће. Ево напoкон брата по жвакању! То јест сестре!

Утом она изађе из купатила и Титкин чак не рече, већ му се с усана оте:

— Волите да жваћете Ћебад?!

Она поцрвене као булка.

— Волим — одговори једва чујно и попут осуђеника на смрт спусти главу у ишчекивању казне.

— И ја волим — рече Титкин.

— И ви?

— Да!

— Ћебад?

— Ћебад!

— С навлакама?

— С навлакама!

Гледали су се не верујући својој срећи. То није била обична срећа, него космичка. Замислите да Земља нестане и да дуги низ година након тога усамљени звездани путник и усамљена звездана путница језде пространством Васељене. Он увек сам и она увек сама. И наједном, о, чуда, они се случајно сретну. У такву срећу тешко је поверовати. Немогуће! Јер галаксија има безброј, да не помињемо беле патуљке и црне рупе. А они су се ипак срели. Пронашли. И очи су им зрачиле љубављу. У Титкиновим очима она постаде прелепа, иако је само неколико тренутака пре тога била никаква, обична жена на службеном путу, жена у годинама. И он у њеним очима тренутак раније беше никакав, а сада је постао ОН. И божанствена музика зачу се с небеса и цео свет се обоји дугиним бојама. А затим... Шта затим?.. Затим, као што већ слутите, наша прича постаје све баналнија и баналнија па је најбоље да на овом месту престанемо да је жваћемо.

Превео с руског
Александар Шево

САША НИШАВИЋ

ШАРКА

СТРУГАЊЕ ДУША

*Са заумно̄ ѿоља
Са душе̄ жубавице
Ст̄ружемо̄ шуморе и г̄риње*

*Из изврнӯше ӯшробе
Из ружичас̄тих ус̄та
Изле̄ћу речӣ г̄нусне
У ва̄шру скачу ва̄шке*

*Цврчи о̄шровна жуч немани
Цӣјучу мӣщеве и ровци
Горе̄ г̄а̄шке и учини*

*Ис̄од све̄ће у малој соби
Жаре се зайе̄та̄ г̄вож̄ја
Гори вилина косица
У њој̄ ђавољи ре̄и
И ње̄гова рука.*

О Светом Сави, 2008

ЉУЉАШКА СМРТИ

*На о̄гради мос̄та
У црном̄ шес̄тӣу свес̄тӣи*

У љуљаци смрти
Убог човек зайомаже

Своје тело ломно
Своје окове
Стрмој обали оставља

Из врлоложне џене
Крице невидљиво
Његов дах
До мог даха џодиже

Као дух из воде
Неко лице бледо
Куца у џрозорско окце
У мој слеђен сан.

ШАРКА

Вешу Нишавиђу

Оцима дејтеџа
Гледам боје сунца
на џвојој кожи
И дуго смицљам
Како џи украсџи
коцуљицу златну
А да ме не сусџиђне
џвој жалац смрти

Док џрсте џодижем
Ти се скриваш исџод рама
У камена џлуђа слике
У смејалицу лейџ Филџа

Онда нечуђно из маховине
из џаџраџи
Сиџац још невиђене боје
По гођинама мојим џрошлим
По влажном акварелу
сџрмих сџена
Које је само рука Творца додирнула.

ГУБАВЦИ

Изрођачи се род шљива
Уместо слајког њлода
Замейну се црв и жуба

Тамна рука
 јусџи киселу кишу
У сваку ушробу
 јусџи жлад и злобу
Зева неман
У сваки крвошок
 сија ошров

У жрчу дахће жрад
Ко жљиве у жноју
У лажи расџу жубавци
Лажни сјасиоци
Наших душа ровци.

КУПЕ

Дубоко исјод земље
Закључан у куйеу сањам
Како на самрџној ури
 богајсџиво делим
Радосџи умножавам

Свакој руци милосџињу
Сваком осмех и наду

Смрџи и сан се заволе
 некако изненада
Даље не јушјујем
 у смеру шомахавке

И не жледам
 у жубаву шџенад
Како лижу блудну и крваву
 Зевсову кују
Шџо род ми сашире

БОЈАН РАДИЋ

СВЕТЛОСТ ТАМЕ

*
* *

*Увек сам хтио да будем
само њесник*

*Неколико деценија
мојих епоха
Док ми на лицу
броје зодове*

*Онда си ти
њочео да нас изучаваш
Дијахронију и синхронију
А ти ојет
врађолану
њочео си њисати њриче*

*Сада смо одлучили
да ћемо ипак
њосити њесници
јачи него икада*

*
* *

*Да ли је ова њесма
звездана или овоземаљска*

Шћуци после кригле љива
и одговори
у јутро мајско
над иначе
празним столом

Дан који обећава
разређење свих дилема
у бојама злаћа
на небу и у чаши
глави и стомаку

*
* *

Уједној малој телевизијској кући
на периферији града
у дну неког дворишта
смењивали су се програми

Вести о шпанским зимама
јесењим јустинињским ветровима
новим облицима коцке и кружа
и она лепа девојка са прогнозом времена
која увек лаже

Смехови су се смењивали
шупкавим ноћима иначе љуве улице
из маленог предајника све до предворја
космоса

Сви баналски сунцокрећи
окрећали су се ка телевизији

Полицијци су блејали
комшије јуриле што даље
керови лајали на госте
а сви
зачуђено ледали ка телевизијској кући
на крају и почетку града

Комби са рок музичарима
паркирао је

и после саи́-два го́стиовања
одјурио ка о́громним аренама
и шареним свеи́лима ауи́йоушева

Када је дра́га бака умрла
и ости́авила сти́ан у центру града
телевизија се преселила
у сред космоса

*
* *

Кад улазиш
са лейи́ирима
у мисли
лици́ће позелени
цвеће буја
и Сунце нас обасја
у сти́ховима

Звуци ауи́йоуша
преи́варају се у химну
али ја, ии́ак, заи́варам прозор

Међуи́тим
моје руке грабе ваздух
одјекује ти́шина
и твоји зуби се кезе
и уједају ме мољци
над исцејаним папи́ром

*
* *

Провери
Да ли ова песма
функционише

Сти́хови
великог механизма
иале ракету

у њвојој руци
и њи записујеш

Били смо поносни
када смо лажни ставили по сирани
и тада смо се дуго жледали

Време
у ономајојјеји удараца
руци и дробу
оно између нас

Не поштајемо ми по ближи
песнице
Са ивица две провалије
понекад се дозивамо

ВИТОМИР ВУЛЕТИЋ

ТРИ РОМАНА — ЈЕДНА ЕПОХА
„Браћа Карамазови”, „Ана Карењина”,
„Господа Головљови”

Три изразите људске личности и необично снажне уметничке индивидуалности, Фјодор Достојевски, Лав Толстој и Михаил Салтиков-Шчедрин у оба смисла веома се међу собом разликују. Достојевски је видео свет у светлости универзалне конфликтности. Толстој је видео свет као загонетну хармонију хармонија и дисхармонија. Салтиков-Шчедрин је видео свет с наличја, с оне стране с које се најмање види. Овакве у свему самосвојне индивидуалности, које се, на први поглед, ни у чему не могу поредити, имају нешто битно заједничко. Сва тројица су поникла у спахијско-племићкој средини, сва тројица су рођена у двадесетим годинама XIX века: Достојевски 1821, Шчедрин 1826, Толстој 1828. године. То је деценија бурног превирања руског друштва после победе над Наполеоном. Прохујало је време заноса младе племићке интелигенције великим победама, када су мислили да је том победом и Русија победила саму себе, да се ослободила феудалног апсолутизма и да је пошла путем напретка. Победа се преобразила у разочарање, набујало је огорчење и подстакло да се уђе у окршаје с апсолутизмом. Достојевски је рођен у години непосредних припрема Декабристичког устанка из 1825. године, Шчедрин и Толстој су рођени непосредно после суровог слома устанка и вешања петорице његових вођа. Сва тројица су одрастала у деценији када је између чизме цара Николаја I и зелене траве почело клијати семе посејано Декабристичким устанком, семе будућег трагања за слободним животом слободних људи. Сва тројица ступају на књижевну сцену у четрдесетим годинама XIX века, Достојевски и Шчедрин под непосредним утицајем Висариона

Бељинског и *натуралне школе*, Толстој као најмлађи нешто касније. Достојевски и Шчедрин су активни учесници кружока Буташевича-Петрашевског, у коме су изучавали дела утопијских социјалиста, обојицу су догађаји у Европи 1848. године, који су добро протресли и Русију, отерали у Сибир, Достојевског на робију и у прогонство, Шчедрина у прогонство. Док су они робовали у Сибиру, Толстој је трагао за самим собом, учествовао је у борбама руске армије с племенима на Кавказу, у Кримском рату 1853—1855. године, био је усред пакла смрти и разарања. Сва тројица су били сведоци великог пораза Русије у том рату. Били су сведоци и учесници „револуционарне ситуације” 1859—1861, сваки је на свој начин видео и доживео доношење царског Манифеста о укидању спахијско-мужичких односа. У то време Достојевски је већ био уронио у узбуркани живот велеграда, Шчедрин је био с Чернишевским, Доброљубовом и Њекарасовом, Толстој је улазио у извесну фазу спокоја и припремао се за писање *Раја и мира*. За Русију и за стваралаштво ове тројице од великог су значаја били Кримски рат и укидање кметског поретка.

Ови догађаји су убрзали кретање Русије ка револуцијама у прве две деценије XX века. Њекарасов је у поеми *Ко у Русији добро живи* написао да је укидањем кметства пукао ланац феудализма и једним крајем ударио по племићу, другим по мужику. Нико није био задовољан овим чином. Али је до њега морало доћи. Пошто су Кримским ратом биле до темеља уздрмане позиције племства, у његовим редовима се образовала политичка струја која је имала за циљ да прати савремени економски и политички развитак земље и да у складу с тим развитком обавља одговарајуће реформе. Русија је залазила у епоху капитализма, и такав се развитак није могао ничим зауставити. Најумнији представници племства видели су да ће за њихову класу бити погибелно супротстављање таквом развитку. Отуда су они ишли за тим да изврше минималне реформе, које ће „отворити вентиле сигурности” и тиме, бар за извесно време, сачувати позиције своје класе. И сам цар Александар II, који је на престо дошао после свог оца Николаја I, био је свестан овога процеса и сматрао је да је боље извршити реформе „одозго”, него да сељачка маса отпочне вршити реформе „одоздо”. Сељачко питање доминира читавом епохом. Како га решити када установа кметства трпи велике ударце?

На супротном полу били су револуционарни демократи. Они су се као посебна политичка и идејна струја у Русији оформили по завршетку Кримског рата. То су године када је руски револуционарни покрет прешао из своје прве, племићке фазе, у другу, различинску, револуционарно-демократску. Иа-

ко су до појаве Чернишевског и његовог покрета у руском друштвеном и духовном животу деловали Висарион Бељински, Александар Херцен и Николај Огарјов, ипак је револуционарно-демократски покрет прва права друштвена снага у руском животу са изразито левом социјалном и идејном оријентацијом. Делатност ове тројице одиграла је несумњиво своју улогу у припреми овог покрета и постала спона између декабриста и револуционарних демократа. Револуционарни демократи су тражили потпуно ослобођење сељака, деобу спахијске земље сељацима бесплатно, посебно оне на којој су они живели и коју су обрађивали, тражили су демократске слободе у земљи и укидање социјалних привилегија. Тражили су и ограничење економских и политичких права буржоазије која се почела убрзано развијати. Борба револуционарних демократа против племства истовремено је и борба против буржоазије са левих грађанских позиција. Они су добро видели да капитализам на Западу омогућује несумњив напредак привреде, али не решава основна друштвена питања — питање хлеба за све, питање друштвене равноправности и политичке слободе. Они су створили своју теорију која се заснивала на томе да треба искористити основе старе руске општине за директан прелаз у социјализам. Сматрали су да Русија има све услове да се послужи искуством Запада и да не треба у своме развоју да иде у капитализам, већ да може да „прескочи” ту фазу развоја. У својој борби они нису имали поверења у сељачку масу и ослањали су се на младу разночинску интелигенцију.

Трећа битна струја у руском друштвеном животу у другој половини XIX века, славјанофили, били су у политичкој опозицији према званичној власти, а свој поглед на свет заснивали су на чувеној тријади — апсолутизам, православље и народност — и њоме се руководили у својој националној и културној политици. Они су сматрали да „сви словенски потоци треба да се улију у руско море”, организовали су комитете за помоћ Словенима под Турском у њиховој борби за ослобођење, помагали су младим људима из свих крајева словенског света да се школују у Русији. Њихов утицај у Русији и изван ње био је веома снажан. Славјанофили су били велика сметња револуционарним демократама, јер су се, с једне стране, налазили на истој страни с њима у политичкој опозицији, а, на другој страни, залагали су се за повратак у претпетровско доба и на тим основама борили се за стварање неке словенске цивилизације на рушевинама европске.

У таквом општем стању сељаци су очекивали ослобођење са земљом, а добили су личну слободу, с којом нису знали шта да раде. Без материјалног ослонаца слобода је за њих губила

смисао. Сељачки немири широм земље у току шездесетих година били су израз незадовољства укидањем зависности без земље. Млада интелигенција у већини је била на страни сељака. Студентски немири на свим универзитетима у земљи пратили су сељачке побуне. У тој средини владало је уверење да историју стварају јаке личности и да маса за њима само следи. „Наполеонизам” је био овладао најактивнијим слојевима интелектуалне омладине. Шчедрин је био с њима. Достојевски је био против њих. У отпору „наполеонизму” и настаје роман *Злочин и казна*. За разлику од Достојевског, који на крајње отворен начин разобличава ову филозофију историје, Толстој зарања у историјску прошлост и у упечатљивом уобличавању свог схватања историје негира улогу личности у роману-епопеји *Рај и мир*. Други крај ланца феудалних односа ударио је по спахији. Укидањем кметства њему је остављена земља, али он није знао шта треба с њом да ради. Вековима и поколењима живео је од туђег рада, његов живот се састојао од забаве, лова и весеља. Он није умео да ради, нити је знао шта треба да ради. У разговору са седморицом сељака, спахија из Њекрасовљеве поеме *Ко у Русији добро живи* каже како на свом спахилуку живи четири деценије, а не разликује клас јечма од класа овса. А њему кажу да ради. Како? Чиме? Како је време пролазило све се оштрије испољавала драма односа између племства и народа. Танушни слој племића-спахија водио је огромну земљу. Сељачка маса је ослобођење од личне зависности осетила и као могућност освете за вековну неправду која јој је чињена. Племићка гнезда су зарастала у коров, племићке породице су се распадале, пропадао је један свет који је трајао вековима Превише су хитали револуционарни демократи у будућност, социјална база њихове борбе била је сувише уска. Сељачке и студентске немире бирократско-војни државни апарат је угушио у крви. Револуционарно-демократски покрет се преображава у народњачки. Дошло се до сазнања да без буђења народа и његовог организовања нема успеха у борби. Али и до сазнања да је укидањем кметског поретка задат смртни ударац племству и да за њега нема спаса.

*

У овим друштвеноисторијским условима живели су и радили Достојевски, Толстој и Шчедрин. Њихови романи *Браћа Карамазови*, *Ана Карењина* и *Госјода Головљови* настају у другој половини седамдесетих година XIX века. Пада у очи да су сва три дела у форми породичног романа, нека врста породичних хроника. Све породице, и Карамазови, и Головљови, и Каре-

њини, и Љевини, и Облонски су племићи, све се оне разлажу и пропадају, изузев Љевиних. Породичне хронике су само привид, у суштини то су социјално-психолошка дела која уметнички обрађују читав комплекс социјалних, психолошких и филозофских проблема и питања. С обзиром на време у коме су романи настали, схватљиво је што су ова тројица стваралаца, иначе противници класичног породичног романа, управо у овој форми разматрали агонију водећег слоја руског друштва. Породица као основна друштвена ћелија подразумева узајамну оданост и љубав њених чланова. А у ова три дела збива се супротно: уместо оданости — непријатељство, уместо љубави — мржња. Достојевски, Толстој и Шчедрин ишли су за својом вокацијом, сваки на свој начин је изражавао своје виђење времена и људи у томе времену, али и човекове природе уопште. Достојевски је прошао мучан стваралачки пут до сазревања *Браће Карамазових*. Роману су претходили конкретни догађаји, размишљања, бележења, покушаји, падови расположења и поновна размишљања и трагања. Роману су претходили и *Айтизам* и *Житије великог ђрешника*, просветљења и продори у метафизичко пред сликом *Тајна вечера* Николаја Ге и драма у Тобољску. Роман је настајао од 1878. до 1880. После завршетка *Раја и мира* Толстој се нашао на ветрометини. Навикнут на непрекидан рад, после завршетка монументалног дела, без идеје и ослонаца, незадовољан собом и свим око себе, тражио је ослонац, тему. Мисао о *Ани Карењиној* појавила му се још 1870. године. Тема удате жене из високог друштва која је себе уништила наметнула му се, о њој је размишљао, потискивао је, одбацивао, да би ипак почео да пише у марту 1874. Чак је у пролеће те године почео да штампа написано, у јуну је прекинуо са штампањем незадовољан оним што је написао, пре свега незадовољан самим собом. Кроз колебања и сумње у себе поново се враћа роману — од јануара 1875. до лета 1877. године пише, скраћује, брише, поново пише, и роман се у посебном издању појављује 1878. године. Сва ова колебања, све сумње били су увод у његов заокрет ка народном животу, ка попрошћавању и одрицању од класе у којој је настао и развијао се. Видео је да она више нема изгледа на историјски опстанак. Шчедрин је, слично Њекрасову, иако рођен у спахијској породици, од своје ране младости прешао границу своје класе и пришао свету мужика. Ученик Бељинског, истомишљеник Чернишевског, Доброљубова и Њекрасова, он је од самог почетка свог књижевног рада би веома нерасположен према племству. Његов роман *Госиода Головљови* настаје од 1875. до 1880. године, после низа изузетних сатиричних дела.

Достојевски се после преживљеног непосредног додира са смрћу 1850. године згрозио над светом око себе. Тада је заувек изгубио ослонац у себи и потражио га ван себе. Нашао га је у јеванђељском Исусу Христу, талентованој имагинативној творевини оних који нису имали снаге да се боре са суровостима живота и у њој отелотворили своје снове о доброту коју нису налазили око себе, о племенитости о којој су у својој немоћи усред пакла могли само да маштају. Деценијама је Достојевски живео са својим идеалним ликом, тетурао се од вере у бога до сумње да он постоји, да би, у драматичном времену седамдесетих година, у ликовима старца Зосиме и Аљоше Карамазова нашао остварење својих илузија о вери као једино могућем излазу из драматичних околности које су прогониле његову бескрајно талентовану и рањиву природу. Та природа је управо после трагања, колебања, обрачуна са самим собом и са многим око себе у другој половини седамдесетих година нашла потпуни израз у *Браћи Карамазовима*. У децембарском броју *Пишчевог дневника* из 1878. он се обраћа својим читаоцима да привремено престаје објављивати свој *Дневник* и наглашава да ће у току „године одмора од редовног издавања” *Дневника* бити заузет радом на уметничком делу. У току издавања свог *Дневника* био је необично активан у Источној кризи од 1875. године, па надаље. За њега су ти догађаји били провера човечности или, како би он рекао, провера људске и божје правде. Некако у то време у једну од својих бележница забележио је шта још треба да напише: књигу о „руском Кандиду”, књигу „о Исусу Христу”, успомене и поему *Четрдесетница*. Није стигао све то да уради, али оно што је носио у себи излило се у роман *Браћа Карамазови*. Грешник Достојевски био је обузет Христовим ликом као оличењем чистоте, невиности и благе светлости, свега онога што сам није имао и чему је читавог живота тежио. У пакленом свету који га је окруживао, у драматичном превирању руског и европског друштва седамдесетих година, он је у породици Карамазова на свој начин осветлио разлагање једног света који је кроз векове стајао на челу Русије и давао јој обележје. Аморалан отац и четворица синова, један из првог брака, двојица из другог и један из ванбрачних односа — сва петорица јунака овог романа у себи носе карамазовску крв, чак и Аљоша који је оличење анђеоске доброте и чистоте. У овом роману нашли су место и држава, и црква, и суд, и читав људски поредак. Веран свом религиозном уверењу, саздао је најупечатљивији лик атеисте Ивана Карамазова, који одрицањем постојања бога отвара могућност постојања и оправдања злочина. За Достојевског он је идејни убица оца Фјодора Карамазова, а непосредни извршилац овог злочи-

на је ванбрачни син старог Карамазова Смердјаков. Није случајно убица ванбрачни син, настао из везе господина, припадника вишег света и Лизавете Смердјашче, припаднице нижег света, безначајног, осуђеног да за господу обавља прљаве послове, па и злочин. За руског племића, барина, *смерд* је припадник мужичког, нижег света. Није случајно да ванбрачни син нема свога имена, отчества и презимена, већ само социјалну одредницу. Није нимало случајно што је господинов законити син идејни убица, већи грешник од непосредног убице очевог. Достојевски је видео да немали број младе племићке интелигенције одбацује традиције својих предака, одбацује цркву и религију као један од стубова феудалног друштва. У Ивану Карамазову је отелотворен протест против тог света. Тиме он и постаје велики грешник. И поред тога што су атеисти за њега највећи извор зла, Достојевски је у лику Ивана Карамазова исказао самог себе, све своје сумње и колебања.

Поему *Четрдесетница* Достојевски је замислио још 1875. године. У овој кратко забележеној замисли млад човек разговара са сатаном. Та замисао је у *Браћи Карамазовима* развијена у драматични вербални дуел Иванов с ђаволом. У нуклеусу овог разговора је јеванђељска парабола о ђаволовом кушању Исуса Христа у пустињи. Тако је Достојевског пут водио према Великом Инквизитору. Овим је остварена идеја да напише књигу о Христу. Велики Инквизитор је оличење господарења мањине над већином помоћу *чуда*, *шајне* и *ауторитетша*, оних средстава којима се вековима мањина одржавала на трону. У суочавању кардинала из Севиле с Христом суочавају се два света, свет насиља и свет слободе. То суочавање се одиграва у Шпанији. Волтеров Велики Инквизитор делује у језуитској средини у Парагвају. Оба ова писца остваривала су свој лик према својој идеји, међу собом веома различитим. У глави *Бунџ* у *Браћи Карамазовима* постављено је једно од централних питања човековог постојања: може ли људски разум да прихвати свет који је бог створио и да поверује у хармонију коју је он саздао препуну неправде, рушења, зла, страдања невиних? У разговору браће од истог оца и мајке, Аљоше и Ивана, у виду градације развија се идеја о безразложном и бесмисленом страдању невиних. Атеист Иван закључује да је човек створио ђавола по лику и обличју своме. Не само бога. У сусрету двојице браће сусрела су се два схватања света: Аљоша који се у свему ослања на свемоћ неприкосновеног, вечног, свевидећег и свезнајућег Апсолута, и Иван који одриче постојање неприкосновеног, вечног, свевидећег и свезнајућег. Из необузданог страха пред својим открићем, Достојевски Ивана, коме је подарио све своје сумње, проглашава идејним убицом оца. Оба ова лика он је

носио у себи: подсвешћу је знатно ближи Ивану; свешћу је ближи Аљоши. Емпиријско и духовно искуство творца ова два лика указује на његово дубинско незадовољство реалношћу од почетка свесног живота. Аљошин лик води читаоца ка кнезу Мишкину; Иванов лик га води према Родиону Раскољникову, Иполиту Терентјеву и Николају Ставрогину. На једној страни смирење; на другој побуна. У време сурових сукоба у друштву у Достојевском се продубљавају дилеме „за и против”. Осећао је он сву неправду постојећег у средини у којој је настајао и битисао. И смирени Аљоша види и осећа неправедност „хармоније” у свету, али нема снаге да се бори против ње и узда се у неку вечну хармонију на *оном* свету. Аљошино смирење прихвата свет онакав какав јесте; Иванова побуна отвара могућности промена, неизвесно да ли ка бољему или ка горему.

Попут Гогоља, Достојевски се залагао за морални и духовни преображај у уверењу да се савремено друштво налази на „погрешном путу”, а у гресима појединаца видео је погрешан пут читавог друштва. И Гогољ је супротстављао Русију Западу. Тиме што је радњу Иванове поеме о Великом Инквизитору сместио у католичку Шпанију, Достојевски је у одрицању своје савремености пошао за својим великим претходником. Парадокс је у томе што ту поему „сачињава” онај који прихвата научна достигнућа људског рода и богу враћа улазницу у рај ако за њу треба да падне једна дечја суза. Достојевски је сматрао да стваралачка интелигенција мора имати своја ограничења и своје законе, да мора бити у непрекидном додиру са стварним како би уверила човека да је оно што је људска машта створила заиста и могуће у животу. У Ивановом разговору с ђаволом Достојевски је испољио врхунско мајсторство стварања двојника, на чијем је трагу био и у ранијим својим делима. У овом разговору он је видео не само болесну страну човекове психе, када човек повремено почиње да губи представу о разлици између стварног и привиђења, већ и израз дубинског поремећаја, који није ништа друго до последица одрицања вечних истина. Настајао је овај роман у време великих политичких судских процеса у Русији. Оптужени и осуђени у тим процесима су били млади људи. Он мисли да су се они који су пошли „за својим привиђењима” нашли у паклу „безверја” и да за стварно примају своја привиђења.

Достојевски је у *Браћи Карамазовима*, као, уосталом, и у свом читавом стваралаштву, био тематски везан за оно што се непосредно око њега догађа. Он никад није обрађивао теме из прошлости, већ је увек био у средишту реалности и настојао да на актуелна морална, филозофска, психолошка и социјална питања да своје одговоре. Та питања су извијала из драматич-

них судара око њега. Познаваоцима руских прилика шездесетих и седамдесетих година XIX века није тешко да уоче колико је у овом роману филозофских и моралних реплика на схватања и деловања револуционарних демократа у шездесетим и народњака у седамдесетим годинама. Он је у *Пишчевом дневнику* излагао своје виђење прелома у расположењу и погледима руске интелектуалне омладине у седамдесетим у односу на шездесете године, када је настао роман *Злочин и казна*, посебно на прелазу из шездесетих у седамдесете године, када је настао роман *Нечисте силе*. Писац изразитог темперамента, он је своја осећања и своје мисли уобличавао у крајностима, код њега средине нема. Аљоша и Лиза Хохлакова активни су саосећањем и милосрђем; Иван је активан побуном. Самарићани својом активношћу ублажавају несрећу и бол; побуњеници руше ред ствари који људима наносе несрећу и бол и отварају могућности новим несрећама. На први поглед *Браћа Карамазови* говоре о два поколења једне породице, али говоре и о прошлости, садашњости и будућности водећег слоја руског друштва.

Истраживачи дела Достојевског налазили су веома много сличности између његових ликова и његових живих савременика. Када се уметнички оствари изразити карактер, у њему се увек могу уочити неке посебне особине живих људи. Уметнички карактери се и стварају из низа особина живих људи. Неки истраживачи су у лику старца Зосиме видели извесне црте личности Тихона Затонског, монаха испосника, сина смоленског војводе. После појаве романа критика и читаоци су у прокурору Светог Синода Руске православне цркве Константину Петровичу Победоносцеву видели прототип лика Великог Инквизитора. Достојевски је био врло близак Победоносцеву и тешко је претпоставити да би његов пријатељ могао послужити као прототип Инквизитора. Тај лик у роману импресивно делује и није немогуће да је на њега ауторитативна личност Константина Победоносцева могла тако деловати.

Веома широк спектар питања уметнички је обрађиван кроз судбину двају поколења Карамазова. Овај роман је могуће посматрати и у равни интертекстуалности, у њему се садрже асоцијације на дела светске класике. Те асоцијације се групишу око основних тема: тема *оцеубиства* и браће у сукобу (Шилерови *Разбојници*), тема *демонског, бунџа, саблазни и искушења* (мистерије, апокрифи, Гетеов *Фауст*), тема *победе над злом* (Волтеров *Кандид*), тема *католицизма и инквизиције* (Шилеров *Дон Карлос*). Асоцијације не сметају Достојевском да ове теме обради у складу са својим погледима на свет. Баво Достојевског битно је различит од романтичарског Сатане, ближи је

искушивачу Христовом него романтичарском Сатани. Иванов ђаво ближи је ђаволу из старе руске повести и Гетеовом Мефистофелу, није то ванвременски демон, већ јунакова психолошка пројекција. Пре ђавола Достојевског Пушкин, Љермонтов и Гогољ, сваки на свој начин створили су своје демоне. И од њих се разликује Иванов ђаво — производ цепања личности савременог човека. У току седамдесетих година Достојевски је био близак славјанофилима, посебно је у својим силогистичким исказима заступао њихове идеје. Славјанофилска филозофско-морална питања налазила су често израз и у његовим уметничким остварењима. У *Бунџу* изразито је осећање светске катастрофе које је могуће довести у везу с апокрифном литературом и са пророчанствима о крају света и доласку Антихриста. На примедбе извесног дела њему савремене критике да га не интересују теме из стварног живота, Достојевски одговара: „Ја, напротив, не знам ништа реалније од ових тема...” Он је објашњавао да је Велики Инквизитор уперен против „народњачког социјализма” и да није имао у виду руску државу и цркву. Њега је духовно прогањала мисао о руској левици која је била веома активна у то време. Сматрао је да идеје левице нису могле понићи на руској почви, да су оне производ капитализма и језуитизма. „Нихилизам” је за њега производ безбожништва — нема моралне савести без бога, „савест без бога је ужас”, она заводи човека и одводи га у неморал. Кад се пажљиво прочитају *Бунџ* и *Леџенда о Великом Инквизиџору*, не може да се не осети изворна дубинска снага уверења у оно што Иван говори брату Аљоши. Она избија у моћном кључу из стваралачке имагинације Достојевског. Не указује ли то да он жестином са којом се обара на „народњачки социјализам” настоји да у себи угуши оно што је у раној младости и пре робије пустило у њему дубоке корене? Пре је то борба са самим собом, тек онда с „нихилизмом” и „народњачким социјализмом”. Он се на једној страни буни против постојећег реда ствари, а, на другој, тражи исход у смирењу. То су две крајности између којих је био разапет. Његова жестина у *Браћу Карамазовима* као да указује на бездан енергије коју људска реч није у стању да укроти.

У току шездесетих година Толстој је био обузет писањем *Раџа и мира*. Питања која себи поставља Пјер Безухов, његова колебања и трагања за смислом живота указивале су на будуће Толстојеве кризе. На прелазу из шездесетих у седамдесете године у Европи Француско-пруски рат и Париска комуна, у Русији тежак терористички акт Сергеја Генадијевича Нечајева као израз дубинских социјалних врења и судски процеси — узбуђивали су Русију и Европу. Укидање кметског поретка отво-

рило је рак-ране руског друштва. Осетљив на најмање промене, Толстој је већ 1870. године дошао до занимљиве теме, битно различите од оне у *Рају и миру* — трагична судбина жене из вишег друштва. Била је то клица романа *Ана Карењина*. Није битно да ли се такав случај могао заиста одиграти и постати повод за размишљање, није битно ни то да ли је пролетела нека сенка између њега и Софије Андрејевне, битно је да се појавила тема која га је узбуђивала и прогањала. Та клица је мировала све до 1873. године. Толстој је за то време учио грчки језик, преводио Езопа и Хомера, састављао своју *Азбуку*. У исто време постављао је себи питања шта је то срећа, у чему је смисао човековог живота, око њега се одвијала социјална драма, разлагао се свет којем је припадао. Клица је достигла снагу којој није више био у стању да одоли. Тако је настао роман *Ана Карењина*. То је прво Толстојево уметничко дело после *Раја и мира*, којим Толстој изнутра осветљава драму руског друштвеног живота после укидања кметског поретка. Деценију и по после тог чина, социјална заоштреност постала је још наглашенија и у основи је изменила судбину свих слојева друштва.

Непосредно пред почетак писања романа Толстој је читао Пушкина који га је и подстакао да свестраније размисли о трагичној судбини жене из високог друштва. Отуда је снажна идејна и естетска веза између *Ане Карењине* и *Јевгенија Оњегина*. Та веза је заснована на судбинама Пушкинове Татјане Ларине и Толстојевој Ане Карењине. По природи свог талента Толстој није могао да се одвоји од савремености. Још један подстицај да се бави судбином жене добијао је из друштвене средине у којој је буктала расправа о „женском питању”, у којој се левица залагала за потпуно ослобођење жене од породичне и друштвене стеге. У основи свега његовог рада на роману било је његово непрекидно размишљање о смислу настанка, битисања и нестанка. Судбине породице Карењина није му могла дати одговоре на сва питања која су га мучила, па се појављује породица Љевина чија судбина садржи одговоре на нека од питања којима се његова мисао бавила. Преко Ане у фабуларну мрежу долази и породица Облонски. Тако се у сложеној фабуларној мрежи романа налазе три породице из високог друштва помоћу чијих судбина Толстој настоји да пронађе одговоре на питања која га муче.

Увођењем у фабулу линија Љевин—Кити и Стива Облонски—Доли Толстој је избегао опасност да му роман буде породично-љубавна прича, већ социјално-филозофско дело које подразумева расправу о комплексу питања која надилазе оквире породичног романа. Принцип приказивања људског лика вео-

ма је различит код Толстоја у поређењу с Достојевским. Достојевски иде за Гогољем, тамо су књижевни ликови социјални и психолошки типови, они сваким својим исказом и поступком, чак и именом и презименом то испољавају. Они у књижевну фабулу улазе као дефинитивно оформљени карактери, казивање *ошкрива* њихову природу, било поступцима, било самооткривањем, било казивањем других о њима. Толстој обликује ликове у *развоју*. Они расту у току радње, развијају се, физички и духовно се мењају, богате се, уобличавају се као посебне непоновљиве индивидуалности. Толстојев роман је заснован на сукобу индивидуалног и друштвеног. У роману *Јевђениј Оњегин* судбина Татјане Ларине је заснована на *трагедији верности*, она је другоме дата и остаће му заувек верна; судбина Ане Карењине заснована је на *трагедији неверности*. Лик Татјане Ларине настаје у двадесетим годинама XIX века, кад су владали други морални закони, по којима жена нема право избора животног сапутника — њу родитељи удају, дају другоме, а она је дужна да буде узорна супруга, мајка и основ породице. Тиме се она одриче свог права на људски живот и потчињава се важећим законима. Ана Карењина настаје скоро пола века касније, у време снажних тежњи да жена постане пуноправни члан друштвене заједнице. По канонима класе којој припада, Ану су удале, дали другоме, као и Татјану. У њој се, већ удаатој жени и мајци, пробудило први пут осећање истинске љубави, и она је искорачила из брака, пошла је за својим истинским осећањем. Тиме је дошла у сокоб с традицијом, с конзервативном и лицемерном средином, нашла се у сукобу *дужности* и *осећања*. Ана је тиме кренула трагичним путем. Процеси еманципације били су у седамдесетим годинама захватили све слојеве друштва. Ана није могла да води двоструки живот, какав је био прихваћен у средини у којој је настала и битисала, није по својој чистој и отвореној природи могла да живи у лицемерју. Иако је имао дубоко разумевање за осећања своје јунакиње, Толстој није одобравао њено напуштање брака и породице. За њега слобода не доноси никоме бол, љубав жене и мушкарца има свој прави смисао само у стварању новог живота, а то је могуће само у брачној заједници коју је бог створио и благословио. У фабуларној мрежи од значаја је да је у љубави Ане и Вронског рођена девојчица која се није одржала, јер ту везу није бог благословио. Дечак рођен у браку са Алексејем Карењином развија се и расте. Полемичка усмереност према схватањима леве интелигенције није публицистична, већ је уобличена у уметничку слику. Толстој мисли да је трагични крај његове јунакиње природни завршетак њеног опредељења да љубав стави изнад дужности и позива.

Епиграф романа „Мне отмщение и Аз воздам” изазвао је веома различита тумачења кад се роман појавио. Николај Ње-красов је у њему видео Толстојеву забрану жени и мајци било чега другог до супружанства и мајчинства. Достојевски је видео ново решење старог питања „кривице и престапа људског”. Он истиче да међу људима нема ни лекара ни судија крајњих, „постоји Само Онај који говори: ’Моја је освета и ја ћу је извршити’ ”. Неки савременици су мислили да Толстој епиграфом исказује идеју романа. А та идеја, по њима, изражава се у негацији лажног тријумфа разума који мисли да може победити законе људског духа и потчинити га својим апстракцијама. Толстој је уверења да се не сме рушити породица и да није могуће стварати сопствену срећу на несрећи другог. Није могуће игнорисати друштвено мњење, макар колико било погрешно, оно је ипак неизбежни услов мира и какве-такве слободе. Ово размишљање испушта из вида да се често породично начело може остварити и на поузданим основама истинског осећања. Из свега проистиче да Толстој уздиже брак и друштвено мњење, а читалац не осећа Ану као преступницу, већ као жртву, и то не као жртву сопственог греха, већ као жртву протеста против морала своје класе, против његовог лицемерја, против устајалости и двоструког живота. Живот који воде Бети Тверскаја и Анин брат Стива Облонски не одговара Анином схватању морала — она је за чисту љубав, против притворства и лажи. Није их Толстој случајно поставио уз Ану. Истина, он ће упоредо с Аниним одласком Вронском поставити свесну жртву Доли Облиске својој деци и породици, као да тиме указује на пут којим је требало и Ана да крене. Али, притиснута теретом породице и неуљудним животом оца те породице, Доли је лишена звезде водиле, принуђена је на жртву. У њој се није појавило истинско осећање љубави ван породичног круга. Она нема снаге да устане против тог терета. Било је и схватање да је „белим концем епиграф пришивен генијалној разради старе истине — нема правде на земљи’ ”. Постављало се питање — зашто освета? Зар због сложености људске природе, због порива снажних осећања и пренебрегавања мишљења богослова и моралиста? Неки су мислили да је епиграфом исказана немоћ великог писца да потчини моралној идеји чудесан свет који је створио. Анино самоубиство је чин више правде у свету Тверских и Облонских. „Пред нама је истинско, паклено непоновљиво страдање, криваца нема...”, истиче Марк Алданов. У роману су ликови распоређени по својеврсној моралној скали: на најнижем ступњу су Бети Тверскаја и Стива Облонски, то је дно великосветског слоја, они не познају и не признају никакве моралне норме. Изнад њих

су Ана и Вронски, али и они подлежу моралном суду као потчињени „слепој обичној страсти”. Љевин је на највишем степену моралне лествице.

Паралели Ана—Вронски Толстој је поставио односе Љевин—Кити. Љевин се од свих ликова романа разликује тиме што има здрав однос према животу, а увек се налази на крају амбиса. То морално здравље се не огледа у задовољавању сопствених порива, већ у непрекидном трагању за смислом настанка, постојања и нестанка. У том трагању он се духовно и морално развија и богати. Ивица амбиса је у тренуцима када он не сагледава смисао. Љевинов лик је заснован на два упоришта: живи једноставним животом блиским природи и у исто време упира поглед изван граница стварно постојећег, у метафизичко. То је навело Бориса Ејхенбаума да устврди да Љевин „није толико карактер колико је оваплоћена идеја”. Ближа ми је мисао Константина Леонтијева да је *Ана Карењина* субјективније дело по блискости аутору „и по карактеру главног лика — Љевина, али се његова субјективност *објективизовала* до могућег степена савршенства”. Љевин је непрекидно незадовољан собом и светом око себе, подједнако су му страни и Бетси Тверскаја и живот Ане и Вронског, он на свој начин општи и с реалним и метафизичким. За њега је смисао живота изван личног. По томе су Љевин и његов творац врло блиски. Толстој је, у ствари, себе подарио Љевину. Све што је Толстој мучило, о чему је размишљао и шта је тражио исказао је Љевиним. У *Рају и миру* најближи му је од свих Пјер Безухов. Љевин је најпотпунији израз Толстојеве личности у седамдесетим годинама, у предвечерје сазревања одлуке о преласку на позиције патријархалног сељаштва. У зиму 1876. године, у време рада над *Аном Карењиним*, он одговара на писмо Николаја Страхова и, између осталог, каже: „Да сам сам не бих био монах, већ јуродиви — то јест, не бих ценио ништа у животу и не бих никоме наносио штету.”

Имао је слично осећање кад је писао *Рај и мир* и стварао лик Пјера Безухова. Пјер је у француском заробљеништву пронашао Платона Каратајева, јуродивог мудраца, који му открива да је смисао живота у повратку природном и једноставном. Преживљавајући стрмоглавни заокрет руског друштва од феудализма ка капитализму, сагледавајући јасно пропаст друштвеног слоја којем припада, Толстој је исказао себе у Љевиновом карактеру као синтези Пјера и Платона Каратајева. Сложеност карактера Љевиновог проистекла је из сложеног виђења света његовог творца. Пратио је до детаља све оно што се око њега збива, али је то видео из простора друге стране реалности. Мисао о самоубиству која га узнемирава и онда када је срећан

указује на немир пред сложеностима и противречностима живота. Видео је он живот кроз два отвора — кроз рађање и умирање. Све је видео кроз краткоћу људског века. Јасно је да је Љевинов лик Толстојева аутобиографска реализација. Толстојеви најближи у Љевину су видели њега: кћи је рекла да је отац у Љевину описао себе, жена му је рекла да је он Љевин — „плус таленат”. Као што је Пјер пронашао Платона Каратајева, тако је и Љевин сусрео сељака Фјодора који му указује на смисао живота — треба живети по вечним законима природе. Напустио је традиције и начин живота свог круга и упутио се онима који „стварају живот”, у чему је сагледао смисао. Племство је својим начином живота било удаљено од природе, за њега су радили други, и кроз поколења изгубило се у самој себи. Човек је потпун само ако се суочава с природом, с друштвом и са самим собом. Племићи су у природу одлазили да уживају, да је посматрају са своје сталешке надмоћи, са доксата својих летњиковаца. Нису је култивисали и хуманизовали својим радом. Љевин је у самопрегорном Фјодоровом раду видео његово општење с вечношћу. И похрлио је у сусрет природи. Тиме се он брани од колебања, сумњи, од мисли о самоубиству. У *Исјавесџи* Толстој је показао како је покушао разумом да одговори на своја коначна питања о смислу живота. Тај покушај га је водио ка ивици самоубиства. Када је на та питања потражио одговор осећањем, нашао их је у природи коју је бог створио. Достојевски је с необичним интересовањем прочитао Толстојев роман и оценио га као „савршенство” у уметничком смислу, с којим не може поредити ништа „у европским књижевностима”. Љевиновим ликом Достојевски је био незадовољан, посебно није прихватао његово размишљање о Источном питању и о одласку Вронског с добровољцима у Србију.

Роман Салтикова-Шчедрин *Господа Головљови* настајао је од 1875. до 1880, када се појавио у посебном издању. Као сауредник с Њекарасовом часописа *Ойџабински записи* Шчедрин је, уз друге послове, у свом часопису објављивао приповетке као потпуне целине са јунацима из породице Головљових. Четири такве приповетке објавио је 1876. године. Две је написао нешто касније, а последњу, *Обрачун*, написао је у мају 1880. Писао је свој роман у исто време када своје романе пишу Достојевски и Толстој. Тема романа је истоветна као и у *Браћи Карамазовима* и *Ани Карењиној* — распад племићко-спахијске породице. Као изразити носилац идеје социјалне правде, Шчедрин је своје погледе на књижевност и уметност супротстављао субјективно-естетичком схватању уметности. Идеју социјалне правде и своје погледе на књижевност и уметност почео

је да формира у четрдесетим годинама XIX века под снажним утицајем Бељинског и *најшуралне школе* и уметнички их остваривао до краја живота. Како се мењао и компликовао живот руског друштва у наредним деценијама, тако се развијала и богатила Шчедринова уметност. Нови тип социјалног романа који се појавио шездесетих година приказивао је живот у најширем смислу, свакодневни живот у друштву, у породици, настојећи да зарони у унутрашњи свет човеков подједнако са осветљавањем човека као друштвеног бића. Био је то роман који је изашао из оквира традиционалног породичног романа и уметнички остваривао виђења света у духу нових идеја. Роман *Госјода Головљови* дошао је као врхунац Шчедриновог истраживања типа и форме израза. По темпераменту писац који није могао да не буде присутан свакодневно у јавном и књижевном животу, он је неговао мале књижевне форме и објављивао их у књижевној периодици. Тако се и формирао као бритки сатиричар, негатор укупних друштвених односа у својој земљи кроз неколико деценија пре појаве овог романа. У роману *Госјода Головљови* саздана је упечатљива слика распада породице, разарања личности, социјалне и психолошке дегенерације устајалог света као последице вековног економског, духовног и моралног насиља које унакажава подједнако сурово и угњетаче и угњетене. И у претходним својим делима Шчедрин је приказивао „умирање древног човека”. Његов однос према овој својој старој теми нашао је најпотпунији израз у *Госјоди Головљовима*. Социјална, психолошка, па и биолошка дегенерација племства у *Госјоди Головљовима* приказана је кроз три поколења једне породице. Дегенерацију племства у свим видовима прво је почео приказивати Гогољ приповетком *Иван Фјодорович Шјоњка и његова шejка* као назнаком, да би у класичном делу *Мртве душе* у тридесетим годинама XIX века приказивање добило необично упечатљив уметнички израз. Уметничко уобличавање процеса дегенерације племства наставио је у педесетим годинама Иван Гончаров романом *Обломов*, у посебној, не сатирички заостреној, форми. У седамдесетим годинама Шчедрин је ту традицију довео до краја. Његов роман је необично сазвучан са сатиричном традицијом *Мртвих душа*. Ова два дела зближују саздавање социјалних типова, жесток патос негације спахијског света, блискост уметничког поступка.

Спахилук Головљовка, породично гнездо породице Головљових, Владимира Михајловича и Арине Петровне, њихових синова Степана, Порфирија, Павла, кћери Ане и њихових унука Владимира, Петра, Љубињке и Ањињке, у ствари је змијско легло, испуњено отровном мржњом и убилачким поривима. Роман има седам глава. Метафорични смисао броја глава је

уочљив. У свакој глави умире неко од Головљових: у првој материјално, духовно и морално умиру отац породице Владимир Михајлович и најстарији син Степан; у другој глави умире најмаћи син Павел; у трећој су се одиграли самоубиство старијег Порфиријевог сина Владимира и ментална криза другог Порфиријевог сина Петра; у четвртој умире Петар; у петој умиру Арина Петровна и Љубињка; у седмој умиру Ањињка и Порфириј. Упоредо с њиховим одласком из живота, пропада и њихово имање. Бесомучна жеља прва два поколења за богаћењем, суров однос према својој породици, према сопственој деци, карактеришу прва два поколења ове породице. Сви се они старају да дограбе што више имања, настоје да што чвршће затегну омчу око врата свом најближем да би се домогли његовог имања. То се код њих претвара у сурови закон узајамног прождирања. Треће поколење је завршница агоније овог суровог света.

У овом по форми породичном, а по садржају социјално-психолошком роману стожер фабуларне мреже је други син Владимира и Арине Петровне Порфириј, кога је старији брат назвао Јудушком, а млађи крвопијцем. Настао у брачној заједници отровне мржње, као и његова браћа и сестра, Јудушка је у себи од рођења понео све особине својих родитеља и сву мржњу коју су узајамно неговали. За разлику од браће и сестре који су од оца наследили слаб карактер, Јудушка је од мајке наследио снагу личности, необуздану жељу за господарењем другим животима и неодрживу похлепу. Каква су деца могла настати у односима оца и мајке, у којима отац назива мајку вештицом и ђаволом, а мајка оца ветрењачом и бежичном балалајком види се из њихове убрзане пропасти. Без обзира на опште социјално-психолошке околности у којима јунаци романа настају, сваки од њих испољава своју изразиту личност. Као уметник снажног талента, Шчедрин је веома упечатљиво индивидуалисао своје ликове, издиференцирао их у мери која је била у стању да изрази његово виђење пропасти једног света. Ненавикнут на рад, отац породице бави се бесмислицама; мати, ненавикнута на рад, а обдарена снагом воље и снажним поривима, господари свима, свом тежином свог карактера притиска све око себе. Старији и млађи брат, површни и нерадни, одлазе из живота остављајући неограничену мржњу према мајци и брату. А средњи брат је понео све мајчине особине и заслужио надимке које су му браћа дала. Уз мајчине особине тешког карактера понео је од рођења и притворност и лицемерје. Јудушке се прибојавала и мати, ваљда што је у њему препознавала себе и што је осећала да и она може постати његова жртва. Притворношћу и лицемерјем Јудушка је био

надмоћнији од мајке. Објекти његовог напада, било да су браћа, мајка, или сопствена деца, нису могли знати с које ће их стране, када и како напасти. Иза његове побожности, вербалне породичне оданости, праћених бујицом ласкавих речи, скривала се змија отровница, увек спремна на скок и смртоносни ујед. Основна особина овог лика је у томе што се његова грабљивост и махинације не распознају и не могу се предвидети, оне су дубоко скривене, маскиране бујицама „слатких” речи у тренуцима напада на жртву. Супротност између речи и скривене мисли, између речи и поступка, код Јудушке добија чудовишне размере. У Јудушки није тешко распознати особине Гогољевих јунака: Пљушкинов самоубилачки тврдичлук, Собакевичеву зверску грабљивост, Коробочкин лукави цицијашлук, Маниловљево сладуњава фразирање, Ноздровљеве лагарије, па чак и Чичиковљеву лупешку предузимљивост. Гогољ је све негативне људске особине распоредио на јунаке *Мртвих душа*; Шчедрин их је све сабрао у Јудушки и од њега створио тип универзалне вредности. Шчедрин је створио два типа лицемера: први тип је свестан свог лицемерства; други тип себе сматра за искрено побожног човека и за поборника правде. Јудушка Головљов припада другом типу. Он непрекидно обмањује и пљачка све око себе, и самог себе, а не зна да обмањује, он дубоко верује да говори пуну истину и да чини праведна дела. Он искрено верује да свака његова пакост има своје оправдање у обичајима, законима, у побожности, па се најчешће позива на правду, на закон, на бога.

У роману је лик Арине Петровне на изванредан начин допуна лика Јудушке Головљова. Свом сину она је подарила основне одлике свога бића. Шчедрин је веома спретно уобличио разлике између ова два типа. Јудушка је јачи карактер, он непрекидно наступа; Арина Петровна се непрекидно брани. У њој је приказана спахиница старог типа; у Јудушки је приказана агонија спахијског слоја. Јудушка, уз све особине суровог спахије, у себи садржи и неограничену похлепу човека новог времена, човека првобитне акумулације капитала. Арина Петровна је почела да пропада пре укидања кметског поретка; дефинитивно пропада после њега. У обе фазе она испољава примитивизам, деспотизам и безосећајност. Сви остали ликови су жртве Јудушке и Арине Петровне. И мајка је постала синовљева жртва. На крају и он је постао жртва своје природе.

*

Романима *Браћа Карамазови*, *Ана Карењина* и *Господа Головљови* заједничко је то што се социјално-психолошка драма

руског друштва после укидања кметског поретка одиграва у кругу породице спахија-племића. Достојевски, Толстој и Салтиков-Шчедрин видели су породицу као основну ћелију друштва. Начин на који су уметнички уобличавали своје осећање и виђење времена и човека у њему веома је различит у ова три романа. Сваки од њих примењује сопствени поступак и различит избор уметничких средстава. *Кашеџорија времена* у ова три романа битна је за распознавање сличности и разлика односа ова три класика. Тематско време у сва три ова романа је исто — *савременост*. Пишчево и тематско време поклапају се у сва три ова романа. Разлике настају у коришћењу времена. У *Браћи Карамазовима* радња се одвија у веома кратком времену: радња у прва три дела романа одвија се само за неколико дана (свега четири-пет) крајем августа, радња у последњем, четвртном делу романа одвија се у току два дана почетком новембра исте године. Радња у *Ани Карењиној* и *Госјоди Головљовима* одвија се у току неколико година. Однос Достојевског према времену навео је Михаила Бахтина на мисао да овај писац види и осмишљава свет у простору, а не у времену. Ово мишљење води према закључку да Достојевски „укида” време. Толстој и Шчедрин имају битно различит однос према времену у односу на Достојевског, за њих је оно дугачки ток који утиче на понашање јунака. Ове разлике проистичу из основне мисаоне позиције ова три писца. Толстој и Шчедрин имају *интеегалистичко* схватање света. За њих је свет јединство дана и ноћи, човека и човека, човека и друштва, човека и природе, за њих је свет хармонија дисхармонија и хармонија у хегеловском смислу. Човек се остварује у динамици тог јединства. За разлику од Шчедрина и Толстоја, Достојевски *сажима, згушњава* време, његов однос према времену заснован је на *дезинтеегалистичком* схватању света, на *универзалној конфликтности*. Толстој и Шчедрин не „економишу” временом, они никуд не хитају, њима је значајан сваки тренутак његовог тока, њихови јунаци се остварују и у свакодневици као и у драматичним околностима. Нервозном и неуротичном Достојевском се хита некуд, њему је време драгоцен, он нема разумевања за живот јунака у свакодневици и изводи их на сцену у изузетним, кризним ситуацијама, у тренуцима кад је укупност њихових личности максимално усредсређена. Да Достојевски остварује своје јунаке и у времену види се и по томе што се у *Браћи Карамазовима* мери време и наглашавају временске јединице: сат, минут, чак секунд. У складу са својим схватањем света ова три уметника настоје да у времену открију концентрат људског постојања. У интегралистичком схватању света време је синтеза објективног и индивидуално-психолошког. У дезинтегралистич-

ком схватању света индивидуално-психолошко потискује објективно, субјективно иступа у први план, у њему је све усредсређено у изузетна психолошка стања јунака. За интегралистички схваћен свет време је *хомогено*, индивидуално-психолошко је вид његовог испољавања; индивидуално-психолошко је релативизовано индивидуалним ограничењем јунака, објективно време је апсолутно. У дезинтегралистичком поимању света индивидуално-психолошко време је доминантно, тиме је оно и дехомогенизовано, атомизовано и постало надмоћно над објективним временом. Катастрофа индивидуе у интегралистичком схватању света не оповргава живот, живот незауостављиво траје у низу других индивидуа. У дезинтегралистичком схватању катастрофа индивидуе означава крај свега. После Аниног самоубиства живот се наставља, наставља се и роман још једним делом. Смрћу Јудушке Головљова и Ањињеке живот се наставља у кметовима и њиховој деци. После Карамазова — све престаје. Једино из епиграфа романа избија нека нада. Достојевски наводи речи Исуса Христа из Јеванђеља по Јовану: „Заиста, заиста вам кажем: 'ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно и остане; ако ли умре, много рода роди.'” Ове речи Достојевски понавља и у роману и њиме изражава наду у будућу обнову Русије и човечанства после опште пропасти. У језгру те наде налази се идеја о стварању нове цивилизације на руској основи.

Кашеџорија њростџора у ова три романа изразит је диференцијални знак природе поступка ова три писца. Код Толстоја и Шчедрина простор је интегралан, места радње се могу мењати, а она су само део целине. Радња у *Ани Карењиној* одвија се на широком простору од Петрограда и Москве до Рима. Простор догађања у *Госџоди Головљовима* је њихов спахилук с три посебна места — Головљово, Дубровино, Погорелка. Простор у *Браћу Карамазовима* је *сценичан*. Јунаци виде свет у кризним тренуцима своје акције, њихов поглед је увек усмерен ка предметима и бићима који су у сфери њихових личних проблема. У овом роману су прецизно и јасно приказани само они простори у којима се одигравају групне сцене, у којима бесне скандали и кључају кризе. У *Ани Карењиној* и *Госџоди Головљовима* смењују се отворени и затворени простори, а отворени простор је распукао и у хоризонтали и у вертикали. Достојевском је за развијање групних сцена, скандали и сукоба потребан најнеопходнији простор, који се испуњава акцијом јунака. Овај простор је *веома оџраничен, засвођен*. У *Ани Карењиној* простор је отворен; у *Госџоди Головљовима* је комбинован. За овај роман је карактеристичан крај: у Головљово је дојурио коњаник и „известео да је неколико корака од пута нађен смр-

знути леш головљовског господара”, умро је засут међавом под отвореним зимским небом. У *Ани Карењиној* пејзаж се појављује као експозиција, као психолошки паралелизам, као контраст, као Толстојева рефлексija. У *Госјоди Головљовима* пејзаж је мрачан, суморан, у пуној је сагласности са општом атмосфером романа. И у *Браћи Карамазовима* појављује се пејзаж, али у редукованом виду, постоји само у мери у којој га је доживео јунак, уколико га је уопште доживео. Јунаков пејзаж је сведен на простор акције. Изван тога простора пејзажа нема. Редукован је и пишчев пејзаж као израз његовог схватања простора — по правилу, овај пејзаж је тмуран, овичен зидовима градских здања, подрума, кафана, улица је блатњава, небо је суро, полегло по крововима кућа. У *Ани Карењиној*, за разлику од *Госјоде Головљових* и *Браће Карамазових*, знатно је више светлости, посебно у фабуларном току Љевин—Кити. У Шчедриновом роману ни трага од светлости, ни сунца, ни ведрине, природа је притиснута головљовским сумором. Ако се у *Браћи Карамазовима* појави и крајичак плавог неба, то само блесне у јунаковом сећању на сопствено детињство. На самом почетку романа накратко се појављују коси зраци сунца на заласку, али само да осветле безнађе. Јунаци *Ане Карењине* суочавају се са стихијом природе, са стихијом друштва и са самима собом. Јунаци *Госјоде Головљових* међусобно се суочавају и уништавају у простору свог спахилука. Јунаци *Браће Карамазових* суочавају се и сукобљавају пре свега са самима собом, а затим и са другима у ограниченом и засвођеном простору. У *Ани Карењиној* простор је *полицентричан*; у *Браћи Карамазовима* и *Госјоди Головљовима* простор је *моноцентричан*, стојишна тачка јунака је *аисолутизована*.

Поступак у уобличавању људског лика битно се разликује у ова три романа. Јунаци у *Браћи Карамазовима* и *Ани Карењиној* су максимално индивидуалисани, сваки на свој начин је носилац индивидуалне културне свести. Сви су они, пре свега, обузети собом, својим дилемама, сумњама, унутрашњим размислима. Јунаци романа Достојевског су чланови „случајне породице”, који су до те мере обузети својим идејама да немају ни најмање слуха за кризе и дилеме других. Они су у непрекидним сукобима са самима собом, из чега проистичу сукоби са онима око њих. Јунаци Толстојевог романа имају троструку димензију: обузети су импулсима осећања (фабуларни ток Ана—Вронски), импулсима хедонизма (Стива Облонски) и материнске оданости (Доли), трагања за самим собом и за моралном равнотежом (Љевин—Кити). Јунаци Шчедриновог романа су носиоци редуковане свести обузети материјалним и моралним пропадањем. Ако су јунаци романа Достојевског и

Толстоја непоновљиви и у уметничком смислу до крајности индивидуализовани, јунаци Шчедриновог романа су индивидуалисани као *тшилови* и путем *йојединачног* изражавају *оишше*. Разлике у уобличавању људске природе код ових уметника у непосредној су зависности од природе њихових талената и од њиховог погледа на свет. Свет Достојевског је свет целата и жртве, испуњен страшћу и злочином. Достојевском је стало до живота у Аљошином лику, којим се залаже за афирмацију животног начела и који израста из анђеоског, божанског начела. Он настоји да својом кротошћу и смиреношћу „уразуми” људе око себе. Својим особинама он осветљава и целате и жртве, али не доприноси да целати постану кроткији, а жртве достојанственије. Својим ликовима Толстој види свет као несавршен. Ликови Ане и Вронског су се побунили против традиционалног лицемерја света у којем постоје и постали су жртве своје побуне. Доли се буну против циничног хедонизма и свесно се жртвује за спас породице. Љевиновим ликом Толстој је изразио сопствено трагање за смислом живота. Шчедрин је при стварању својих ликова имао изражено социјално становиште. Сатирична позиција у саздавању ликова породице Голловљових указује на његову борачку природу. Дубинска психолошка анализа материјалне похлепе, суровости, привидне побожности, отровног лицемерја последица су његовог познавања природе провинцијског племства, у чијој средини је поникао и против којег је устао. Достојевски и Шчедрин су применили исти поступак — у радњи њихових романа јунаци се појављују као потпуно формирану карактери. У току развоја приповедања они се *разошкривају*. Ако се у току радње и појави понешто из њихове прошлости, то је кратко сећање или муњевиата асоцијација. Толстој је поступио битно друкчије: његови ликови настају, *развијају се*, непрестано се мењају и богате. Читалац прати њихов развитак, учествује у суптилним преливима мисли у мисао, осећања у осећање, мисли у осећање, осећања у мисао. Толстојеви ликови нису довршени, читалац их довршава на свој начин.

Тематска актуалност и социјално-психолошка сложеност проблематике ових романа изискивала је и сложеност језичког израза. У *Браћи Карамазовима* приметна је од почетка до краја извесна патетична интонација изражена разноврсним језиком. Као роман идеја веома пластично изражених у сликама, ово дело одише и приметном публицистичношћу. Као оркестрација различитих супротстављених гласова, који настоје да увере саговорнике у исправност свог схватања, овај роман је добио у драматичности и публицистичности. Јунаци *Ане Карењине*, посебно Ана и Љевин, у трагању за смислом постојања изража-

вају се сложеним језиком, у којем на тренутке доминира публицистичност, мање драматична него у *Браћи Карамазовима*, али уочљива. Посебно је то изражено у осмом делу романа. Уочљивија драматичност у роману Достојевског је израз највише неуротизованости. На први поглед, површински слој казивања у Толстојевом роману изражава пишчеву надмоћ над дубинском драмом сумње, борбу са сумњом и покушаје да се драма укроти. У приказивању материјалног и моралног пропадања Головљових Шчедрин је у највишој могућој мери користио језичке могућности. Његова основна језичка средства у карактерисању јунака су *деминутиви* или *речи субјективне оцене*. Руски језик је познат по богатству деминутива. Шчедрин то богатство веома добро користи у карактерисању централних ликова, Арине Петровне и Јудушке. Код Арине Петровне деминутив звучи неутрално. У Јудушкином језику звучи необично разорно. По својој основној природи деминутив изражава умањивање, симпатију, љубав. У комуникацији блиских људи он у најмању руку изражава наклоност и оданост. Служећи се деминутивима у дубинској психолошкој анализи личности, Шчедрин је открио необичне изражајне могућности овог облика. У карактерисању Јудушке Головљова деминутив изражава увеличавање, хиперболу. Јудушка и кровопијушка не означавају малог Јуду и умањеног кровопију, него још већег издајника од несрећног Јуде, Христовог апостола, и највећег могућег кровопију.

Уочљиве су разлике и у композицији ова три романа. *Браћа Карамазови* имају *четири* дела, *дванаест* књига, сваки део по *три* књиге, *деведесет шест* глава. У очи падају парне цифре и симетричност њихове дељивости. Прва половина романа има шест књига, колико и друга, и разликују се међу собом. Свака књига има свој наслов. У овим цифрама се садрже елементи народног предања, бројеви имају извесно магично метафорично значење. *Ана Карењина* је заснована на фабуларним токовима, што је и изискивало посебну композицију. Три породице и њихова три фабуларна тока нису у међусобној опреци. Толстој не осуђује Ану и не уздиже Љевина, Ана није супротстављена Љевину као преступница праведнику, већ су стављени једно крај другог као човек трагичне судбине крај човека који је нашао излаз из трагичног безизлаза. Неки савременици су у *Ани Карењиној* видели два романа, један љубавни и један социјално-психолошки. И касније је ово схватање живело у извесним књижевним и филмским круговима. Потреси изазвани друштвеним превирањима и историјским околностима кршили су основе традиционалне породице. У тим новим околностима страдају и људи чиста срца и великог ума. За раз-

лику од других јунака романа, Ана и Љевин се не мире са устаљеним општеприхваћеним моралом и свако на свој начин тражи излаз из тог света — Ана истинску љубав, Љевин праведан и правичан живот. Ова два тока се узајамно допуњују и осветљавају. Отуда је Толстој истицао да између ова два тока радње постоји дубинска и нераскидива веза. Композиција *Госјоде Головљових* је у свему специфична. У току шездесетих и седамдесетих година XIX века упоредо с романом класичне форме опстају и кратки прозни облици — приповеке, новеле, цртице. Кратке форме су на тренутке носиле превагу. Живот је мењао садржај, књижевност је проналазила различите могућности да тај садржај транспонује у уметност. Шчедрин је у руској књижевности познат као стваралац цртица, скица, огледа (очерков). Он је у току 1876. године, између осталог, објавио четири приповетке с јунацима из исте породице и тиме остао веран свом унутрашњем императиву да буде стално присутан у јавном животу. Касније је написао још три приповетке. У свих седам приповедака јунаци су из породице Головљових. Уз минималне интервенције, он их је 1880. године спојио у јединствену целину — у роман. Тако је дошло до чврсте циклизације приповедака у роман. У руској књижевности имао је он у циклизацији приповедака у роман претходника у Михаилу Љермонтову, чији је роман *Јунак нашег доба* саздан од пет приповедака објављиваних у различито време. Унутрашња потреба за сталним присуством у јавности изазвала је потребу да се у роману *Госјода Головљови* сусретну уметност и публицистика као неодвојиво јединство књижевног текста. Достојевски, Толстој и Салтиков-Шчедрин су у ова своја три романа пред собом имали друштвене и историјске прилике свог народа и своје земље у истом времену, сваки је на свој начин видео те прилике, сваки их је на свој начин доживео и уметнички уобличио. Као веома талентовани ствараоци, они су у конкретном проналазили општељудско, у посебном опште. Сва тројица су остварили сасвим упечатљиве слике свога времена, али су у исто време кроз посебно пронашли универзалне вредности које њихова дела чине ванпросторним и надвременским. Талентована и истинска својвременост путем високе уметности преображава се у свевременост.

*

Ова три романа, уз Тургењевљеву *Новину* која се појављује крајем седамдесетих година, представљају завршницу развоја руског класичног романа. Шчедринова *Пошехонска сџарина*, која се појавила у другој половини осамдесетих година, и Тол-

стојево *Васкрсење*, крајем деведесетих, само су појединачни трагаји класике. Размрвљени живот феудалних односа тражио је нове изражајне форме. Ново доба тражило је „нову језичку формулу”, како се изразио Владимир Мајаковски. Управо у време појаве ова три класична романа појављује се Антон Чехов, у почетку с хумористичким минијатурама Антоше Чехонтеа, а већ половином осамдесетих година с развијеним приповедним формама ретке уметничке вредности и значајним драмским покушајима. Појављује се Всеволод Гаршин са својим потресним приповеткама. Седамдесетих година умиру стари песници Тјутчев и Њекрасов, а као последњи изданак класичне поезије Афанасиј Фет појављује се, после ових романа, са својим зборницима стихова *Вечерние огни*. Појавили су се песници импресионисти, као што је Надсон. Појављују се први симболисти Баљмонт, Брјусов, Мерешковски. Нешто касније, почетком двадесетог века, појављује се друго поколење симболиста: Блок, Бели, Сологуб. Романи *Браћа Карамазови*, *Ана Карењина* и *Господа Головљови* обележили су епоху руског друштвеног и духовног живота од укидања кметског поретка у фебруару 1861. године до револуционарних ломова у прве две деценије XX века. Те четири деценије означавају убрзан преображај реда ствари у Русији из спахијско-кметског у савремено друштво. Ова три романа на упечатљив начин обележавају одлазак у тмину неповрата водећег слоја руског друштва и рађања нове епохе.

НАТАЛИЈА ЗЛИДЊЕВА

РУСКА ЛИКОВНА АВАНГАРДА И СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА

Руска ликовна авангарда (1910—1920) оперише широко мотивима традиционалне митологије. То је добро проучено у стваралаштву Велимира Хлебњикова, Владимира Мајаковског, Алексеја Кручониха, Јелене Гуро, Данила Хармса и на другој грађи историје књижевности.¹ Знатно мање су осветљавана ова питања у вези с корпусом митолошких мотива у историји ликовне авангарде, иако је и овде доста учињено у руској науци о ликовној уметности. Тако је пажња истраживача била усмерена на митолошке и јеванђељске теме на сликама Павела Филонова. С гледишта мита проучавано је и стваралаштво Маљевича, Шагала, Татлина, Чекригина, Тишлера и других мајстора.² Па ипак, није довољно проучена проблематика мита и митолошког са гледишта теоријског и са становишта поетике мита примењених на ликовну уметност. Грађа која је постала доступна у последњих десетак година и нови истраживачки инструментаријум, обogaћен појмовним апаратом и методом визуелне семиотике који су се у последње време посебно развили, условили су неопходност новог покушаја проучавања.³

¹ На пример: *Вайскопф М.* Во весь голос. Религия Маяковского, М., Иерусалим, 1997; *Лекомцева М. И.* Текст среди текстов: интертекстуальные особенности стихотворения „Бобэоби” Хлебникова; *Иста*, Устроение языка. М., 2007, с. 458—470; *Парнис А. Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина: к проблеме диалога Хлебникова и Филонова., с. 637—695; одговарајући делови књиге: *Цивьян Т. В.* Семиотеческие путешествия. СПб, 2001 и многи други радови.

² Делимично је наведена библиографија у раду: *Злыднева Н. В.* Архаическое в русском беспредничестве; *Иста.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

³ Видети: *Sonesson G.* Pictorial Semiotics. The state of the art at the beginning of the nineties. Published in German translation as „Die Semiotik des Bildes.

И поред тога што је руска хуманистичка наука стекла велико искуство у области семиотике анализом „текста” дела ликовне уметности (довољно је поменути радове Јурија Лотмана, Маргарите Лекомцеве, Вјачеслава Иванова, Бориса Успенског, Зиновија Паперног, С. М. Данијеља и аутора овог рада), нису ни изблиза исцрпене могућности ове школе у односу на ликовну уметност. Веома перспективним се чини прилаз проучавању визуелног текста са гледишта поетике мита на материјалу књижевних текстова, заснован у радовима Владимира Топорова. Овај прилаз истовремено узима у обзир грађу митолошке иконографије и излази из њених оквира. Посебан интерес представља проблем визуелног представљања, не толико мотива и форми уобличавања који су их условљавали, колико поетике митолошког мишљења као целина. Ова расправа се усредсређује на проблеме визуелизације подземног света као најкарактеристичнијег сегмента испољавања поетике мита у општој теорији авангарде.

Траг словенске митологије у ликовној авангарди испољава се и на експлицитној равни (о митолошкој тематици као важном елементу корпуса ликовне иконографије могуће је говорити у смислу коришћења сижеа и ликова традиционалне словенске митологије), али и на имплицитној равни (у смислу митологије својствене авангарди). За разлику од романтизма и симболизма који, упоредо с обраћањем класичном митолошком пантеону, широко оперишу ликовима и темама народне митологије, одговарајући слој тематике авангарде обележен је усмеравањем претежно ка соларној и демонолошкој сфери — у сликарству и графици авангарде налазимо демоне, вештице, ђаволе, и у исто време персонификацију смрти и посреднике између светова. Форме представљања мита приморавају нас да се посветимо питањима визуелне реторике. Увођење демонолошких ликова и соларне симболике има карактер оксиморона — крајности се сударају у оквирима опозиције горе/доле, бог/ђаво, светлост/тама, небо/пакао. Посебна соларна тема уобличена је већ у стваралаштву Михаила Ларионова у периоду лучизма (*Пейшао*, ГТГ). Певцима се заносила и Наталија Гончарова (светли певац на платну *Малишан и џејшао* из 1911. године касније се преобразио у илустрацију Пушкинове *Бајке о цару Салшану* и у декорацију „птичјих” опера *Златни џејлић* из 1914. и *Жар-џишца* из 1923). Ипак, већ код Казимира Маљевича соларна тема постаје сложенија и противречнија: чувени *Црни квадрај* (1915) настаје у току рада на представи *Победа*

Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre”/ Zeitschrift für Semiotik, 15: 1—2, 1993. s. 131—164.

над сунцем, што рађа антиномични лик „црног сунца”, касније уобличеног у Мандељштамовој поезији.⁴ У илустрацији Наталије Гончарове за Хљебњиковљеву песму *Виле и шумски дух* из књиге Хљебњикова и Кручониха *Мирсконца* (1912), позивање на јужнословенску митологију изазвано је уметношћу речи, али је приказивање вила испуњено прозрачном светлошћу која упућује на културу сунца.

Специфичност оријентације авангарде на тему подземног света саставни је део негативне семантике авангарде у целини. За разлику од негације романтизма, авангарда наглашава негативну топику — деструкцију, хаос — као основу поетике условљене наглим проширивањем сфере значења, што укида табу с низа мотива, као што су смрт, перверзија, насиље. Преокретање осе семантике у осу синтагматике, карактеристично за авангардну поезију у раној фази историјске авангарде, а које је у своје време уочио Роман Јакобсон, условљава начин уобличавања у ликовној уметности, блискост мотива приказивања и његове предметне референце. То јест, визуелно приказивање мотива подземног света претпоставља негацију конвенционалне изражајности, не само деструкцијом форме, већ и стављањем тежишта на одсуство предметног објекта. На тај начин хтонска тематика (упоредо с негативном топиком у целини) води ка беспредметности форме, која са своје стране установљава аутореферентност ликовних значења. Упоредо с већ поменутом илустрацијом у *Мирсконцу*, као пример може да послужи и приказивање ђавола у илустрацијама Наталије Гончарове за Хљебњиковљеву и Кручонихову поему *Игра у ѓаклу* (1912), која, по мишљењу Кручониха, представља „иронични подсмех архаичном ђаволу, сачињен у народном тону”. Приказ је сачињен у духу лучизма, парадоксално користећи светлосне мотиве (зрак светлости) у представи лика таме и тежећи ка апстракцији.

Фолклорне теме у сликарству авангарде, који теже ка наиви и народној иконографији, условили су и особине изражајне форме у целини, њену архаизацију: хоризонталност приказивања, слојевитост композиције, наглашавање ограничености, кумулативни принцип визуелне синтаксе. Формално смислене фолклорне референце у низу случајева одређују прагматику приказивања, то јест њихову наративну структуру — подударање позиције казивача с позицијом гледаоца — другим ре-

⁴ О сједињању соларног и хтоничног начела у поезији XX века видети: *Иванов, Вјач. Вс. Современность античности. „Черное солнце Федры”*; *Исти, Избранные труды по истории семиотики и культуры*, том II. Статје о русской литературе. М. 2000, с. 442–448.

чима дају визуелној „причи” унутрашњу тачку виђења као код иконе.⁵

Упоредо с фолклорно-митолошком иконографијом, о митологичности авангарде може се говорити и у смислу стварања сопствене митологије, то јест митологичности *in implicito*. Одлучујућа улога у томе припада митологеми *йочейшка*, који маркира ритуалну компоненту авангарде, њен комплекс иницијације. С *йочейком* и иницијацијом повезани су мотиви светлости, сунца и огња, а такође и мотив утопијског стремљења у вис који из њих произлази, а то све упућује ка миту о Икару и Прометеју и означава противбожанску семантику топике. Истовремено оксиморонска реторика авангарде развија соларну симболику на тај начин што доминантна постаје њена супротна страна — тема подземног света. Наслов једне од програмских расправа Казимира Маљевича из 1922. године јесте *Боџ није збачен*. Познато је да су авангардни наслови имали карактер мини-манifestа, и то није случајно обележено двојном негацијом семантике која уводи читаоца и логички лавиринт узајамне опозиције *боџ/идол, збацйиши/узнейи*, чији су други делови (*идол, узнейи = сйворйиши*) смештени у зону прећуткивања, упућујући на дубинске конотације и тиме појачавајући утицај на образовање смисла. А негативно *није* постављено у централну синтаксичку позицију довођењем у везу с речју *боџ*, која означава поље онтолошког апсолута и достиже кулминацију парадокса: потенцијални вектор *наниже (збачен)* као вектор десакрализације оспорен је (*није збачен*), при чему је двосмисленост очувана. Могуће је навести и додатне примере. Тако је митологема *йочейшка* у историјској авангарди оптерећена митологемом *краја (Мирсконца)*, иступајући често у иконичном коду — сетимо се празног листа хартије у *Песми краја* Василиска Гњедова као геста „аутора-извршиоца”.

На плану ликовне семантике унутрашња митологичност авангарде може се уочити у граничним сижеима који стреме ка барокном *vanitas vanitatis* — ка темама смрти, разлагању плоти, подземног света, подводног царства. Тако је хтонском тематиком испуњена слика Павела Филонова *Пир краљева* (уље на платну, 1913, ГРМ), на којој је приказано својеврсно загробно подушје — пир мртваца. Сложена симболика приказаног на платну тешко се даје једнозначној интерпретацији, али ипак очигледно је једно — мајстор се обратио простору оностраног као инверзној опозицији *живој/смрји*, у којој је први члан парадоксално маркиран: ликови се намећу као васкрсли

⁵ Успенски, Б. А. Поэтика композиции; *Исти*, Семиотика искусства. М. 1995, с. 9—220.

покојници и/или мртваци који дају помен живима. Други сижеи раног Филонова односе се на тему подводног царства: композиција слике *Рибља шкуна* (1913—1914, ГРМ) одозго и одоздо је прекривена приказима риба. Тај водени оквир упућује на тему дна, Атлантиде, метафорично представљајући пропаст света. Занимљиво је да су ова два платна дата у контексту јеванђељског предања, у чему се опет испољава траг барока: симболика Тајне вечере, Еухаристије. Рибе очигледно упућују на Христово обележје, а самим тим на митологему почетка васкрсења, али и краја жртвовања (између осталог и трошног света, класичне естетике, позитивне топики), а исто тако и вртлога живота и смрти.

И касни сеоски циклус Маљевича (1929—1932) испуњен је својеврсном унутрашњом хтоничношћу, тачније уметниковим поступком, односно идејом која га је руководила да намерно антидатира ову групу својих дела. Мајстор их је датирао у године 1910—1912, то јест у време свог раног сеоског циклуса и стилски их је парафразирао. Вратио се кубистичким и цилиндрично исецканим облицима у приказивању фигура сељака. Сем тога, очувана је тематика повезана с цикличним пољским радовима. Упоредимо само називе *Жетелица*, *На косидби*, *Жетива* у каснијем циклусу и *Жетелица*, *Жетива ражи*, *Дрвосеча* у раном. Временска разлика између циклуса је 16 година. Тако се добија кружно понављање теме и стила, које се подудара с цикличним кретањем месеца — народног календара. Значајно је и то да се теме оба сеоска циклуса односе претежно на *крај* (или кулминацију) аграрног циклуса: жетве или — по аналогiji — сече дрва. Овај тренутак народног календара, када кружно кретање достиже највиши степен, означава динамику прелаза и истовремено је знак завршетка циклуса, симболичне смрти. Значајне су и приказане пољопривредне алатке, које традиционално симболизују смрт — коса, секира, срп. Тако се код позног Маљевича одиграва одлучни пренос акцента са сунчане симболике на симболику месечине, сенке, испуњену хтонским начелом, начелом умирања. Склоност ка овој антиномијској подвојености горњег и доњег света приметна је већ на самом почетку мајсторовог стваралачког пута из времена стварања његових *Црних квадрата*.⁶

Митологија авангарде у свом унутрашњем и спољашњем испољавању образује основу на којој израста изражајност поетике мита и која се не може свести само не сиже и на начин

⁶ Видети: *Злыднева, Н. В.* „Все вруг календари”: об одной мистификации авторских датировок в авангарде/ Календарь. Понятийник русской культуры, Загреб 2008.

његове визуелизације. Под прилазом са становишта поетике мита у језику сликарства подразумевамо анализу ванпредметне геометријске семантике (коју називамо планом израза) у њеном узајамном односу са предметно-изражајном семантиком (коју називамо планом садржаја).⁷ У току расветљавања овог односа долази до проницања у компоненте образовања смисла формалне структуре у вези са митопоетичким комплексом културе, како их је схватао Топоров.⁸ Као пример остварења митопоетичког комплекса може да послужи сликарство касног Филонова: о обраћању овог мајстора експлицитној митологији, средином десетих година, већ је било речи у овом раду, али је ипак карактеристичнија његова „треперава” митологија, којом је остварен потенцијал митопоетичког мишљења и која је својственија његовом сликарству са краја двадесетих година.

Филоновљева митопоетика одређена је архаичним стереотипима који се налазе у основи поетике авангарде у целини⁹ и који се испољавају на плану израза, али и на плану садржаја. Основу композиције (сведимо је условно на план израза) у Филоновљевом сликарству образује вишеструко поновљени беспредметни елемент, који се у току остварења композиције подвргава вишеслојној и цикличној трансформацији: од беспредметних честица на основу њиховог више пута поновљеног понављања/варирања добија се предметни израз (човекова глава или фигура, или глава животиње), који се рашчлањава на низ других ликова садржаних један у другом или распоређених један крај другог, а затим се одиграва обрнути процес — мозаичка целина своди се на делове, распадајући се на првобитне елементе. Овде се испољава архаични принцип замене целине делом, који је уграђен у општи систем архаизама поетике ликовне авангарде.¹⁰ Композициона целина Филоновљевог сликарства заснована је на сагласности с принципом аструктуризације: овде нема дељења на предњи и задњи план, на увис и наниже, на центар и периферију. Ова истородна дискретна средина одређена је, ипак, присуством унутрашње границе. Аналогно томе, разграничење је изражено принципом про-

⁷ Схватајући да нису једнозначни појмови план израза/садржај у примени на „текстове” ликовне уметности и ни у ком случају не покушавајући да применимо механички пројекцију лингвистичких појмова на ову област, ипак дозвољавамо себи да се користимо овим терминима у ограниченој, изузетно годној форми.

⁸ Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. 1995.

⁹ Иванов, Вяч. В. Эстетика Эзенштейна; *Исти*, Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. II, М. 1988, с. 143—380.

¹⁰ Злыднева, Н. В. Архаическое в русском беспредметничестве.

зрачности форме и узајамног нагомилавања израза, што се може запазити у првобитној уметности. Таква врста границе подсећа на композиционо устројство староруске (и уопште византијске) иконе и постаје обележје унутрашње тачке гледишта.¹¹ Таквој посматрачкој позицији од унутра ка споља одговара и испупчено-угнута таласасто ритмизована површина сликарског платна, где се на илузији испупчења испољавају семантички најизразитији фрагменти форме лица и тела усредсређене енергетске густине, а угнуте се испољавају као периферија. Немирни енергетски фрагменти организовани су по принципу сажетог/развученог простора. На тај начин у спајању текстова непрекиданог (дискретна јединица форме, унутрашња граница) и непрекидног типа (пулсирајући простор, двосмерно кретање честица и целине форме) маркиран је први члан опозиције унутрашње/спољно, дубинско/површинско — то јест унутрашње и дубинско доминира. Акцент на унутрашњој тачки гледишта упућује посматрачу поруке образовања облика, моделујући форму као интерактивну матрицу. Једна форма се прелива у другу уз активно учешће гледаоца који „учитава” своја значења, а у току преображавања уноси се елеменат изненађења, информативног шума.

Семантика плана израза пројектује се на план садржаја и у сагласности с унутрашњом тачком гледишта одређује визуелну представу унутрашње телесности, тела изнутра, архаичног органистичког и екстатичног (користећи терминологију Валерија Подороге¹²) тела, у којем се остварује архаични принцип јединства микро и макросвета. Мотив органичног раста слаже се с мотивом разлагања плоти, што се у равни структуре форме остварује као антиномија пада и успона. У идеји двосмерности пада/успона живе материје очитује се дионизијско начело као начело хтоничности. Оно упућује на комплекс митопетичких представа симболизма а, пре свега, на идеју дионизијства Вјачеслава Иванова. Филоновљево дионизијство испољава се као особеност уметничког виђења у сагласности с његовом идејом раста форме попут органске материје. Оно је одговарало духу граничне епохе с краја двадесетих и почетка тридесетих година, која је извршила елиптични заокрет према симболизму.

Прожет дионизијством, Филоновљев хтонски витализам већ је био предмет анализе истраживача који су му прилазили с позиција биологије и биоменталне креативности (К. Серге-

¹¹ Успенский, Б. А. Поэтика композиции; *Исти*, Семиотика искусства. М. 1995, с. 9—220.

¹² Подорога В. А. Феноменологија тела. М.: Ad Marginem, 1995.

јев).¹³ Митопоетички аспект даје допунска значења и омогућује локализацију феномена, истовремено и у контексту културе прве трећине XX века и у простору културе у целини. Органичност материје, која амбивалентно маркира и пропаст и васкрснуће света, а којом је прожето сликарство овог мајстора, затим унутрашња телесност, децентрираност — све се то локализује на оној оси древног ужаса, израженог у пророчким речима Вјачеслава Иванова, изреченим уочи Руске револуције 1917. године: „Страшан је Дионис у Русији”.

Постоје и друге, још дубље димензије Филоновљеве поетике. Нагли заокрет хаотичног кретања, представљеног на сликарским платнима, може се прочитати и у коду полетних стихија. Ако је хтонски свет обележен дионизијством, његовом митопоетиком земље, то јест наглашеном вертикалном осовином семиотичког простора, онда се на хоризонталној осовини дионисијски код преображава у код воде. У мотиву воде код Филонова изражен је повратак првобитном, како у равни садржаја тако и у равни израза. Вода као изворни елеменат свемира испољава се у мултипликованој атомизираниости форме и у таласастој геометрији изражајне „синтаксе” живописних маса. Ритмично колебљиво кретање истородне средине упућује на такозвани океански комплекс, пренаталну средину у материној утроби. Митопоетички мотив воде код Филонова разрешава се у оквиру онога што је код Владимира Топорова названо „морским” кодом „неморског” значења,¹⁴ али је усмерено према доњем свету.

Митологема *йочейка* изражена је код Филонова и принципом инволуције, који претпоставља и обрнути развој биолошког вида, слично ономе како је време организовано у миту: антропоморфне животиње (звери с људским очима и њушкама) указују на инволуцију људског рода, а цвеће које се распада на призматичне кристале упућује на преображај органског у неорганско, у минерал. У својеврсном оживљавању животиња и биљака, с једне стране, и у свођењу живих бића и биљака на неорганско, с друге, а затим и у обрнутом развоју — претварање инволуције у еволуцију — оглашава се древно хорезотеричних метаморфоза с претежним нагласком на теми Диониса-Загреја, то јест опет на хтонском начелу.

За схватање Филоновљеве поетике битна је суштина система тропа, где главно место припада фигури амплификације.

¹³ *Сергејев К. В.* „Биологическое пространство” эстетического объекта: Павел Филонов и „биология развития”; *Культура и пространство*. Славянский мир. М., 2004, с. 111—141.

¹⁴ *Топоров В. Н.* О „поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических основах; *Исти*, Миф. Ритуал. Символ. Образ, с. 575—622.

Она одређује ону синтагматску раскош и екстатичност форме, њену ритмичку сажетост и проширење, које откривају паралелизам са процесима социјалног дискурса и непосредно воде према реторици епохе у целини, као клатно у кретању социјално-политичких процеса средине двадесетих година. Али у складу с колебљивим напред-назад кретањем Филовљеве форме збива се и обрнуто кретање — не толико као одраз историјских процеса, колико као ентропијско предсказивање-прорицање катастрофе, покретање стартног механизма.

Поетика мита код Филовљева испољава се као обрнута страна самоорганизовања материје, представљене у сликарству мајстора. Кретање од једноставног атомског нивоа ка све сложенијој схеми, и потом с њеним повратком излазној позицији, могуће је сравнити са самосагоревајућим знаковним системом (израз Владимира Фешченка¹⁵) у оквиру заједничког процеса. По речима Николете Мислер, код Филовљева „распад честица изазива експлозију”. Може се рећи да је то једна од оних експлозија које се појављују као нераздвојни делови културе, чему је посвећена последња књига Јуруја Лотмана.¹⁶ Самодографивање Филовљеве форме претпоставља усложњавање као последицу — непредвидљивост правца развоја, испољавање сличности с процесима које описује савремена наука у оквирима теорије динамичног хаоса. Форма се остварује као визуелна метафора атомске реакције. Овде се опозиција компактност/разређивање наслања на опозицију испрекидано/непрекидно. Непрекидно — то је визуелно приказивање самоорганизујуће материје, циклично кретање силазно/узлазно; испрекидано — то је манифестација наставка логичког самоорганизовања у експлозији и збијање усред доминанте унутрашњег низа.

У именовану својих слика Филовљев често употребљава реч „формула”: *Формула њролећа*, *Формула њејроџградскоџ њролећаријата*, *Формула васељене* итд. У светлости реченог, „формулу” је могуће тумачити као знак покушаја стварања у коду изражавања самоописујућег система сличног природном језику, а само сликарство као пројекат визуелног приказивања језика (тако постаје разумљивије његово интересовање за језичке експерименте, испољено у поеми *Певање о изданцима свейским*).¹⁷ У Филовљевом случају имамо, дакле, посла с метанарацијом, са самоописним визуелним конструктом приче о простору хаоса и његовом аналогу — подземном свету.

¹⁵ Фешченко В. *Autopoetica*, или Об одной языковой особенности творческого сознания; Гуманитарная наука сегодня, под ред. Ю. С. Степанова, М/Калуга, 2006, с. 116–137.

¹⁶ Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М., 1992.

¹⁷ Лекомцева М. И. Одно замечание о прозе Филовљева; *Иста*, Устроение языка. М., 2007, с. 429–430.

Крајем двадесетих и почетком тридесетих година одиграва се промена структуре ликовног текста супротна у односу на авангарду: оса синтагматике претвара се у осу семантике. Мењају се семиотика и контекст хтонског — знак негације преображава се у знак новог позитива. Подземни свет у сликарству тога времена испољава се као инферналност екстатично-гротескних ликова Климента Редка, двојност ликова и схема Кузме Петров-Водкина, као негативна топика Сергеја Лучишкина и Александра Тишлера.¹⁸ Ипак, ова нова фигурација је већ изван проблема авангарде.

Превео с руског
Вишомир Вулетић

¹⁸ Злыднева Н. В. Опять рассказали страшное: об одной картине Климента Редко в свете эмблематической нарратологии 20-х годов. „На меже меж голоса и эха”. Сб. трудов, посвященный Т. В. Цивьян. М., Новое издательство, 2007, с. 277—288.

Скраћенице:

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

СИМА АВРАМОВИЋ

БЕСЕДА О СРЕТЕЊСКОМ УСТАВУ

Када сам добио позив да одржим беседу поводом 184. годишњице оснивања Матице српске и 175. годишњице Сретењског устава, моја првотна радост и неизмерна захвалност организаторима за тако велику част били су кратког даха. Јер, шта се још ново може рећи о Сретењском уставу и његовом времену после Бартоломеа Куниберта, Димитрија Матића, Милана Ђ. Милићевића, Михајла Гавриловића, Слободана Јовановића, Јаше Продановића или генерације писаца из друге половине XX века, после квалитетног Зборника радова посвећеног 150. годишњици Сретењског устава и многих других вредних прилога посвећених *првом њравом* српском уставу.

Ипак, оваква прилика се не пропушта, а да се не изнесу нека запажања, поготово уколико она донекле противурече извесним стереотипима или нису у довољној мери примећена, а која носим у себи годинама. То што су она нешто другачија од преовлађујућих становишта, што су постављена у изоштренијем облику или макар са нешто другачијим акцентом, можда је последица мог сагледавања Сретењског устава претежно из компаративно-правног и контекстуалног угла. Циљ ми је да овде само наговестим неке аргументе и укажем на могуће правце даљих истраживања, која као да су замрла. Матица српска је — колико видим — једина установа у Србији која се сетила да, поред бројних свечаности одржаних поводом дана државности и испаљених почасних плотуна, стручним доприносом обележи један тако важан јубилеј као што је 175. година од доношења нашег првог устава. То јој, као и толико другог, служи на част, јер по ко зна који пут спасава образ овог народа.

1. Први, и можда најчешћи стереотип, се односи на тврдњу да је Сретењски устав наметнут Милошу. Многи уџбеници српске правне историје уче студенте права да је донет због

Милетине буне. То је најсажетије изразио Јовичић: „Невољно прихватајући доношење устава, Милош је једва дочекао да га, под спољним притиском, који су и његови противници морали уважавати, стави ван снаге.” Дакле, две су тезе, рекао бих *два доминантна клишеа*, садржана у поменутој реченици: први, да Милош није желео доношење Устава, већ су га на то приморале околности — незадовољство старешина, па и народа (утолико би и по томе, а још више по својој садржини, Сретењски устав могао бити назван српском *Magna Carta Libertatum*, која утврђује органе власти, гарантује слободе и уређује питање пореза). И други: пошто га није желео, једва је чекао прилику да Устав буде суспендован. Нема сумње да ове тврдње имају одређено упориште у изворима и да делују прилично уверљиво, поготово када се има у виду Милошев карактер и начин владања, а нарочито чувено Вуково писмо из 1832. године.

Ипак су се током XX века на пар места стидљиво пробијале и нешто другачије идеје. Или се, макар, основна идеја варијала у нешто блажем облику: ако Милош већ није био против Устава, он свакако није желео да по њему влада.

При том се скоро сви слажу са Слободаном Јовановићем да је Сретењски устав само последња тачка у низу уставних покушаја који су започели још са Карађорђем и Првим српским устанком (Уставни акти из 1808. и 1811) и да се не појављује као *deus ex machina*. Реч „конституција” се у Србији помињала већ 1805. године, а од двадесетих година XIX века, упоредо са другим бројним бунама, све се више говорило о политичкој потреби да се донесе „конституција”. Али, да је било опасно призивати „конституцију”, искусио је 1832. српски буљукбаша, а потом и кнез, Јован Бобовац у Крагујевцу, који је био на смрт испребијан од непознатих људи на путу ка својој кући. Многи су били скони да у томе виде прсте Милошевих људи, с његовим или без његовог знања. Све се то савршено добро уклапа у поменути клише.

а) Ипак, чини се да постоје и елементи који би могли говорити нешто другачије: да је Милош ипак *желео и хтео* доношење устава и да је у том циљу предузимао низ акција, знатно пре Милетине буне. Доношење Устава се актуелизовало поготово после Хатишерифа из 1830. и 1833, у којима је предвиђено да Србија треба да уреди своју унутрашњу управу. Овде је место тек да се само наброје неки покушаји уставотворне радње, свакако руковођени Милошевом вољом. Важну чињеницу да је постојало више уставних нацрта пре доношења самог устава, у нашој уџбеничкој литератури помиње једино Љубомирка Кркљуш.

Најпре, у збирци Мите Петровића у Архиву Србије сачувана су два необјављена уставна предлога, још из 1831. године (дакле, 4 године пре Устава). Први је под називом *План конституције српске* био кратак, али је већ садржао низ савремених правних идеја, попут начела законитости и једнакости пред законом, наравно уз одредбе о организацији власти.

У истој збирци се налази и други документ, под називом *Устав*, такође из 1831. године, који је знатно потпунији и још детаљније предвиђа модерна уставна начела тога доба. Љ. Кандић указује да су неке од формулација у том тексту сличне, па и идентичне онима у Сретењским уставу и износи претпоставку да је оба ова текста сачинио Димитрије Давидовић. Треба ли уопште сумњати да их је секретар и саветник Књажевске канцеларије (која је била „свеколико правитељство”), припремао по Милошовом налогу?

Ако би неко и помислио да је те пројекте можда Давидовић сачинио на своју руку, све сумње отклањају чувена писма француског дипломате грофа Боа-ле-Конта свом министру иностраних дела у Паризу из јуна 1834. године, који сведочи да је нашао кнеза Милоша „веома заузета нацртом устава који има намеру земљи да да”. Из писама се стиче утисак да је доношење Устава била скоро Милошева опсесија, јер је француском дипломати снажно наметао ту тему у разговорима и покушавао да га придобије за учешће у подухвату. У сваком случају, захваљујући овом извору, недвосмислено знајемо да су основне контуре устава тада већ биле јасно постављене, с обзиром на то да их је Милош изложио Боа-ле-Конту као готов нацрт, а овај их пренео у својим писмима и сачувао за будућа покољења.

Четврти познати предлог уставних решења је онај који је, додуше после доста устезања, Боа-ле-Конт ипак пристао да изнесе Милошу, „као одговор на жељу коју ми је изјавио”. Милош је, рекло би се, са доста жара желео да од француског дипломате добије његов предлог за уставно уређење, чиме би такав концепт добио на ауторитету и рецептивности.

Није искључено да је било још уставних предлога, о којима за сада немамо овако поузданих података, мада има неких наговештаја.

Уз све друге доказе да је уставна радња увелико поодмакла пре Милетине буне, већ само ових неколико уставних пројеката довољно говоре да та буна није непосредно довела до доношења устава (нити да је устав писан само двадесетак дана, иако је Давидовић посао заиста окончао у тако кратком року, радећи Устав првих пет дана без Милоша). О Уставу се очигледно много дуже размишљало и марљиво се припремао у

Кнежевској канцеларији, бар неколико година. То што ништа од пројеката раније није преточено у Устав, према неким мишљењима указује на неискреност Милошевих намера, али би се можда пре дало рећи да то сведочи само о томе да је Милош био опрезан приликом увођења устава (или да није био задовољан решењима), али не и да Устав није желео.

„Кумашине, чиниш волико, очи отварај, гледај што пишеш, да после немам нове главобоље”, каже Милош Давидовићу.

Он му одговара: „Не брините се, Господару, Србија има независнонутрење правленије: ви можете своју земљу уређивати како нађете за најбоље!”

А Милош одговара: „Е, мој кумашине, да је то јахати коња, пасати сабљу и бити се с Турцима, знао бих ја и сам шта бих радио, али то наше независно правленије мора да се повија по сваком јаком ветру. Зато ти гледај шта пишеш!”

Овај познати дијалог, који се радо цитира или као овде парафразира, показује много више од онога што се обично на први поглед у њему види — он мање одражава бригу о томе како и колико ће се Уставом ограничити његова власт, него пре како ће Устав доживети велике силе и „јаки ветрови”. И, свакако, открива Милошеву свест о националном значају уставног подухвата и разумљив опрез у његовом сачињавању. Но, најзад, сведочи и о постојању његове, чак би се могло рећи, стварне и искрене жеље да се до Устава дође. Милетина буна, мада несумњиво једна од најопаснијих по Милоша, ипак је у ствари већ донету одлуку само убрзала.

б) Ако и поред тога остају извесне сумње у искреност Милошевих намера да донесе Устав (јер је њему више одговарало да влада по Хатишерифима, како верује Љушић), онда њих озбиљно може уздрмати преиспитивање другог клишеа — да је Милош једва дочекао да велике силе оборе тек донети Устав. Овај стереотип је наметнуо још Михајло Гавриловић, а онда се он преносио међу српским историчарима „с колена на колена”. Ипак, као да се данас на овај став све опрезније гледа. Драгољуб Поповић је аргументовано указивао на то да је Милошев циљ био очување Устава, то изричито тврди и Радош Љушић, а исто доказује и Марко Павловић. Јер, Милош је одмах, већ 14. фебруара (по старом календару), једанаест дана по доношењу Устава (3. фебруара по старом календару), чим су стигле прве вести да Porta шаље свог изасланика у Србију да тражи стављање Устава ван снаге, покушао да спасе Устав. Тога, истог дана када долази комесар Порте, Милош издаје Указ о устројству Државног Савета и поставља саветнике, реализујући уставне одредбе у пракси. Лепо примећује Га-

вриловић да „није било никаквог застоја у уставној радњи”. Уз то, послао је у Цариград вештог и угледног дипломату Михаила Германа, државног саветника и Милошевог повереника у Русији, да покуша да изглади ствари. Очекивала се подршка Русије, али се управо ту наишло на најтврђи став: Србија није смела, без претходног консултовања са било ким, као вазална творевина, донети Устав и само га поднети Порти на увид *ad informandum*. Руски амбасадор Бутењев је тврђи и од самих Турака — он Устав неће ни да узме у руке, нити да саслуша Германа, већ изговара чувене речи да је Устав „француско-швајцарска конштитуција”, те да се мора уклонити. Нудио је Милош преко Германа и преправку Устава, истицао је да се Устав неће примењивати до Ђурђевдана како би се у њега могле уградити измене које Русија буде сугерисала, пребацивала се кривица на „људе из околине” (очигледно је Давидовић већ био жртвован). Солидарност империја уздрманих покретима побуњених народа дошла је потпуно до изражаја. Не заборавимо да је то време озбиљних руских проблема у Пољској.

Јанковић, стога, чини се с правом закључује да прави узрок суспендовања Устава треба тражити искључиво у међународним односима и интересима великих сила. У свему томе, врло је могуће, није било Милошеве двоструке игре.

2. Следећи моћан стереотип је везан за Милошеве, наводно искључиво личне мотиве. Наиме, ако би се већ могао бранити став да је Милош стварно желео доношење Устава и да је хтео да га спасе (а не да се радовао његовој пропасти), нужно се намеће питање: зашто би он Устав уопште желео?

Први, лични мотив, јасно је већ препознат у литератури. Прагматични Милош, „вештак у повијању и врдању”, како га квалификује Слободан Јовановић, је, после свих буна и незадовољстава, имајући у виду услове које је поставио Хатишериф да део власти мора да пренесе на Совјет (при чему Хатишериф тражи да совјетници буду непокретни), јасно сагледао реалност. Боље је било поставити услове игре онако како то њему одговара, учинити оно што се мора учинити и, како ће то после неколико деценија формулисати његов син Михаило када је схватио да је његов апослутизам неодржив и да се мора ићи у реформе: „боље је да их ми сами дамо, но да нам оне силом буду отете”. Поучен вероватно и искуством из Виртемберга из 1814. године, где народни представници нису прихватили милост владара у облику октроисаног устава, одлуку да „подари” Устав Милош је очигледно донео много пре Милетине буне. Отуд се појавило онолико уставних концепата пре доношења самог Устава за које знамо, а могуће је да их је било још више.

Други, општији Милошев мотив је, чини се, још важнији. Он је Устав желео ради учвршћења националних циљева и исказивања државотворности, утврђивање политичке самосталности Србије. Уосталом, још је Слободан Јовановић писао да је Милош имао два задатка: „прво, да ослободи земљу; затим, да заведе самосталну националну управу”, као и да је јасно да је „наследност кнежевског достојанства (коју је изборио у Хатишерифу, прим. С. А.) била у интересу наше народне самосталности”. Боа-ле-Конт је писао у Париз о Милошу: „Што се тиче задатка коме он тежи, према мојим разговорима с њиме и с људима који су око њега, у стању сам мислити да он не сматра да је постигао што жели. То неће бити ни онда кад буде успео да протера Турке из градова, него тек онда, ако буде у стању да обнови старо Српско Царство.” Коликогод претерано може изгледати ово запажање француског грофа, нема сумње да је у основи добро оценио главну Милошеву замисао о независној српској држави.

При том је Милош имао свест (коју му је, по свој прилици развио врсни ерудита и дипломата Димитрије Давидовић), о томе колики је значај правних институција и правног утемељења за националну независност и државотворност. Доношење Устава је требало да буде први корак ка националном осамостаљењу, корак даље од Хатишерифа. О томе понајбоље сведоче одредбе с почетка Устава о грбу и застави („боји народној српској”), као и оне о увођењу попечитеља војних и иностраних дела, што је у јасној супротности са Хатишерифом. Давидовић и Милош су добро препознали оно што се и данас препознаје као први корак у покушајима успостављања некакве државности *in spe*: прво се у уставне акте — звали се они баш Устав, Уставна повеља, Декларација, Одлука скупштине, можда Статут, или нешто слично, уграђују елементи идентитета неке будуће државе.

И зато је, одмах по повлачењу Устава, који је на снази био само шест недеља, руски барон Рикман дошао у Београд да упозори да се Србији „не може давати изглед државе”. А Милош је покушавао да објасни да и најмање европско село имају грб и заставу (па чак и да у Србији „жене, кад на мобу иду, од марама барјаке праве”). Рекло би се да је управо тај моменат у овој „заразительној конституцији”, можда чак више него брига због могућег домино ефекта афирмисања личних слобода и права из француске конституције, представљао највећу провокацију за Турску, па и за Русију, која се некако у исто време суочавала са проблемом Пољске. Логика сизерена, ма ко то био, једноставно, није хтела да дозволи самосталну уставну радњу једне вазалне, зависне творевине, као клицу будуће државности.

3. Трећи стереотип је везан за француски утицај на Сретењски устав. Тако се још од Бутењевљевог оцене о томе да је Сретењски устав слика „француско-швајцарске конституције”, усталило схватање да је овај Устав „француски расад у турској шуми” (како га је назвао критички настројени Сипријан Робер). Да ли је Давидовић заиста толико био под утицајима иностраних, пре свега француских уставних решења, осим у Глави 11. кад говори о „општенародним правима Србина”? Слободан Јовановић је такође сматрао да је Глава 11. рефлекс Декларације о правима човека и грађанина и да Устав има „спољашњи облик француских конституција”, али је ипак истицао да су основу Устава чинили Хатишерифи. Француски утицај препознаје и Јовичић, али негира швајцарски (као и Продановић), указујући при том нарочито и на зрачења белгијске уставности (1831). Драгољуб Поповић такође види несумњиве утицаје страних устава, при чему нарочито помиње сличности и са уставима неких немачких држава. С друге стране, мањи број аутора негира сваки страни утицај. Ту донекле спада Јаша Продановић, који сматра да чак и одредбе о правима Срба нису резултат „каквог идеалистичког умовања које је унесено из иностранства, него их је изнедрила домаћа српска невоља и зло искуство” и критички оцењује да Устав „није ни републикански ни револуционаран, него олигархијски”. Радош Љушић иде најдаље и сматра да Давидовић није имао пред собом ни један други устав.

У сваком случају, дошло је време да се детаљније преиспита, у посебним радовима са компаративно-правним приступом, у којој мери су везе Сретењског устава са другим уставима дубинске и уистину последица правних позајмица, а колико су у питању само формалне сличности или сасвим другачији услови и разлози који су до појединих решења довели. Нарочито ће бити важно показати да ли је реч превасходно француским утицајима и у коликој мери су они суштински, да ли је уопште у Сретењском уставу било швајцарских идеја, а поготово какав је био значај белгијског Устава и, још више, бројних устава немачких држава тог времена. У тим трагањима опрез је увек неопходан, али се тај захтев поготово заоштрава у време популарности Вотсонове теорије правних транспланата. Због тога је потребно непрестано имати у виду, да парадоксирам једну нашу лепу изреку, да *није трансланић све што личи*. Јер, и ако је било преузимања страних узора, они су снажно модификовани у складу са локалним условима и реалним политичким приликама. Тај трновити пут да се са опрезом сагледавају сличности, али и да се свака разумева у свом контек-

сту, свакако чека младе истраживаче. Срећом има на помолу оних који желе да прихвате овај изазовни, недокончани задатак.

4. Последњи стереотип, о безначајности права за формирање националне свести код Срба, је везан за једно виђење споља. Наиме, прилично је распрострањено мишљење да се код балканских народа, па и код Срба „право није појављивало као битан фактор за националну свест”. О томе без ограда говори један од највећих компаративиста XX века, Рене Давид (*Le grand systemes de droit contemporains*, Paris 1978, 168). Ако би се то можда могло рећи за друге балканске народе, то у случају Србије није тачно. За овај стереотип криви смо ми, јер недовољно чинимо у обавештавању светске јавности о сопственим правним дометима. Чак је и код нас самих остала недовољно запажена једна чињеница, за коју ми се чини да није пука коинциденција, већ знаковити податак, па је остављам за сам крај. Некако баш у исто време када се почело размишљати о првом Уставу, паралелно са борбом која се водила за што повољнију садржину Хатишерифа, Милош (или, још вероватније, његово окружење) увиђа и потребу за доношењем Грађанског законика. Као и у случају Устава, све се то дешава далеко раније него у било којој земљи у околини. Тако Милош већ 1829. године даје налог Грку Геогију Захаријадесу, учитељу свога сина, кнежевића Милана, да на српски језик преведе део Наполеоновог Грађанског законика (а не Аустријског!), као први корак у припремању кодификације грађанског права у Србији, коју је (као и кодификацију кривичног права) заговарао, а можда чак и иницирао, и Вук Караџић.

Паралелизам у припремању ова два фундаментална правна текста, устава и кодификације, без којих нема уређене државе, додатно нас уверава да је важан Милошев мотив за доношење Сретењског устава могао бити не само лични интерес. Макар у подједнакој мери то је било сазрело уверење да је развијеност правних институција од суштинског значаја за националну самосвест и државну независност, за оно што би се данас назвало „национални идентитет”. Дакако, то вероватно није могао бити Милошев увид, већ зрело сагледавање Димитрија Давидовића, онога коме је Милош поверио своју кацеларију и све државне послове и оних са којима је он комуницирао, као делом једног модерног либералног интелектуалног круга. Та спона, барем временски, а могуће је и персонално (у лику ерудите Димитрија Давидовића као *spiritus movens*-а), тесно повезује почетак припрема првог српског устава и прве српске кодификације. Но, истовремено, та веза можда може бити и један од путоказа за разрешење дилеме да ли су се при састављању Сретењског устава користили инострани модели и

у коликој мери су ти утицаји долазили из Француске, ако је већ као узор за кодификацију грађанског права тада био одређен *Code civil*. Уз то, не заборавимо да Давидовићево знање француског језика хвали Боа-ле-Конт.

Србија је тако 1835. године добила *први прави* Устав у овом делу света (јер су грчке уставне повеље из двадесетих година тог века ипак биле фрагментарне и краткотрајне, па не би заслуживале више од назива „Уставни акти”, како се дефинишу исто тако фрагментарни први српски уставни покушаји из 1808. и 1811). Устав је Србија добила, стицајем историјских околности, пре великих сила какве су биле Русија, Турска или Аустрија, у време када су га већ имале Шведска (1809) и Норвешка (1814), Шпанија (1812) и Португалија (1826), Холандија (1815) и Белгија (1831), али и низ немачких државица као Баварска (1818), Баден (1818), Виртемберг (1819), Хесен-Дармштат (1820), Сахсен-Алтенбург (1831), Брауншвајг (1832). И то не било какав, већ устав у коме су „установљена” најлибералнија правна начела тога доба — једнакост пред законом, слобода и сигурност личности и имовине, *habeas corpus*, *nullum crimen sine lege* и *ne bis in idem*, укидање феудалних односа, увођење народне скупштине, установа премапотписа и министарске одговорности, судска независност, сталност чиновника. Такав Устав је почео да се рађа бар неколико година пре објављивања, паралелно са Хатишерифима, по свој прилици захваљујући баш Димитрију Давидовићу. Јавио се пре свог времена, прерано је запевао националну песму, и зато је био тако краткотрајан.

Србија је такође, додуше тек 1844. године, после доста перипетија и на крају по узору на Аустријски, из пера Јована Хацића (на том послу од 1837. године), добила и *први* Грађански законик у региону, а четврти по реду у свету (после Француског из 1804, Аустријског из 1811. и Холандског 1838). Али, о томе свет не зна, а и код нас се о месту Српског грађанског законика у компаративном праву мало пише. Свет за њега, наравно, тешко може знати, јер један такав бисер правне цивилизације какав је Грађански законик за Кнежевину Србију до данас није преведен на енглески! У савремено доба, непреведен на *lingua franca*, као да не постоји. И због тога, између осталог, највећи светски ауторитети и даље робују нетачном стереотипу да се код Срба „право није појављивало као битан фактор националне свести”. А ствари стоје управо супротно.

Најзад, не заборавимо то бар овде, најзаслужнији за развијање те и такве правне свести у Србији, а поготово за њено настајање и формирање, за свеукупну правну културу Срба у фази њеног рађања у првој половини XIX века, били су војво-

ђански Срби. Почев од Румљанина Боже Грујовића, устаничког законописца и првог секретара Правитељствујућег Совјета, преко његовог наследника Сомборца Ивана Југовића, творца уставног акта из 1811. и оснивача Велике школе, преко водећег српског интелектуалца, секретара Кнежеве канцеларије и доброг правника, мада то по формалном образовању није био, Земунца Димитрија Давидовића, духовног оца Сретењског устава, до још једног Сомборца, Јована Хаџића, творца Српског грађанског законика. А не треба сметнути с ума ни то да су прва три српска професора права на Лицеју били Вршчанин Јован Стерија Поповић, правник из Суботице Игњат Станировић и адвокат из Новог Сада Јован Рајић.

Због свега тога, пошто је 150. година од доношења Сретењског устава научним скупом већ обележено пре четврт века у Крагујевцу, за не само формално-свечарско присећање на његову 175. годишњицу, у целој Србији нема бољег ни адекватнијег места од Новог Сада и Матице српске, тог најстаријег и најстабилнијег светионика српске културе и науке. Хвала вам што сте ме почаствовали да са вама данас поделим радост тог догађаја.*

* Беседа је одржана на Свечаној седници Матице српске 16. фебруара 2010. године, поводом 175. годишњице Сретењског устава.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

БЕЛЕШКА О ГЕНЕЗИ РОМАНА „ЖЕНАРНИК” АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

И после своје смрти Александар Тишма (1924—2003) уме да изненади читаоце и да их суочи са загонетком свог књижевног дара. Три године пошто је овај писац проминуо светом, појавила су се *Писма Соњи* (2006) у којима се дугогодишњи супружнички однос Соње (иначе, приређивача ове књиге) и Александра Тишме указао у знатно другачијем светлу од оног који је јавности презентован, пре свега, у аутобиографији *Sećaj se većkrat na Vali* (2000) и у *Дневнику 1942—2001* (2001). Ова је преписка, отуда, несумњиво учврстила утисак о контроверзама пишчеве личности и о проблематичности његовог односа према најближој околини. Четири године касније појављује се, ево, и роман *Женарник*, чиме је обновљено интересовање за Тишмин стваралачки опус, будући да свака појава нових дела баца додатно светло и на све претходне, привидно добро познате творевине које су писцу обезбедиле статус изузетно занимљивог и провокативног уметника приповедне прозе.

Без обзира на то што би могла остати недоумица око тога је ли овакво објављивање постхумних Тишминих дела пажљиво одмерен и промишљен гест или је све то последица случајног стицаја околности, ипак би се читалац с разлогом могао присетити поуке да случајност, заправо, и не постоји. Све што се дешава израз је некакве свести (људске или неке више, свеједно) упућене на то да подстиче догађаје одређеним током. Било како било, назначени низ постхумно објављених Тишминих текстова изузетно повољно делује на реактуелизацију укупног пишчевог дела и на његово одржање у свести савременог читаоца. Социологија књижевности одавно је показала да прва деценија после пишчеве смрти представља осетљив, критични период у којем се, понекад и са дуготрајном последицама,

прелама успех или неуспех у рецепцији дела преминулог писца. Александру Тишми су, у том осетљивом периоду, звезде очигледно веома наклоњене.

Све до самог почетка 2010. године књижевна јавност није била упозната са чињеницом да је Александар Тишма за собом, у рукопису, оставио роман под насловом *Женарник*, а и сама породица није била сасвим сигурна како би требало да поступи. О том роману сам понешто сазнао читајући Тишмин *Дневник*, али из понеке напомене нисам ништа могао закључити о коначној судбини овог дела: да ли је оно остало недовршено или је писац окончао рад на њему; да ли је дело сачувано или је писац уништио своју умотворину; да ли је донео одлуку да дело остане необјављено или је препустио да о томе одлуче наследници? Одговор сам, бар делимично, сазнао с пролећа 2005, када сам се више пута срео са госпођом Соњом Тишмом, јер смо заједно сачињавали избор визуелних прилога за зборник радова *Повраћак миру Александра Тишме*. Тај зборник се после научног скупа „Књижевно дело Александра Тишме”, одржаног 10—11. јуна 2004. године, појавио 2005. у издању Матице српске и Српске академије наука и уметности — огранка у Новом Саду, а под уредништвом Јована Делића, Светозара Кољевића и Ивана Негришорца.

Приликом нашег последњег разговора о том послу припреме зборника, Соња Тишма је извадила једну обичну, белу картонску фасциклу, па ми је издалека, не дајући ми је у руке, показала прву страницу рукописа на којем је писало „Женарник”. Рекла је како би волела да ја прочитам тај роман, те да јој отворено кажем какво је то дело и вреди ли га објавити. Уз тај рукопис, рекла ми је, Тишма није оставио никаква упутства како са њим треба поступити. Она је, додуше, тај роман прочитала, али јој се није нарочито свидео, па га чак није ни читала од речи до речи. У том тренутку Соња Тишма није била спремна да ми роман да на увид, јер је спремала књигу Тишминих писама и процењивала да би појаву романа требало оставити за касније. Рекла је, пак, да ће се она јавити кад буде сматрала да је дошао тренутак за појаву тог романа. Време је потом пролазило, госпођа Тишма је почела теже да побољева, а позив никако није стизао. И кад сам ја већ почео да помишљам како је породица можда одустала од разговора о објављивању Тишминог романа, јавио ми се Андреј Тишма са предлогом да стари договор са, у међувремену упокојеном госпођом Тишмом сада реализујемо. *Женарник* Александра Тишме кренуо је, тако, пут читалаца.

Генезу романа *Женарник* могуће је пратити и у главним цртама реконструисати захваљујући, пре свега, Тишмином *Днев-*

нику. У једном запису писац ће јасно обележити тренутак када је, на основу претходних скица, започео да пише тај роман: збило се то 31. 1. 1973, а пре тога „пола године — годину дана” он је скицирао прву главу. Уз то, Тишма је замислио основну природу романа тако да је она требало да буде његова „прва књига саздана у целости од фантазије” (стр. 568). Већ оваква оквирна замисао довољно говори о томе колико је ово дело требало да буде различито од других Тишминих књига, од књига у којима је удео сирове стварности савременог доба, по правилу, бивао веома значајан. *Женарник* је требало да буде нешто сасвим друго и другачије.

Баш због тога што писање овог романа представља улазак у простор недовољно познат за Александра Тишму, никога не би требало да изненади што је његов стваралачки чин трајао веома дуго и што се писац очигледно сусретао са многим потешкоћама. Из *Дневника* се не може јасно сагледати какве су те потешкоће биле, али се кроз понеку штуру оцену понешто може наслутити. Тако је, примера ради, Тишма готово три године касније (26. 11. 1975) записао како ће „покушати ипак да пише” овај роман, али је оваквом зарицању претходио веома симптоматичан закључак о неплодности и бесмислености разврата: „Разврат ипак не задовољава. После њега остаје непријатан укус узалудно утрошеног времена, баш као после читања лаких књига. Скоро да је онда боље трошити време заиста узалуд, без циља, то јест и без разврата: тада тог укуса, тог самосажаљивог кајања нема” (стр. 597). Очигледно је Тишма *Женарник* од почетка замислио као роман или фантазију о разврату, али сама природа разврата га је — повремено, али веома жестоко — суочавала са малом количином смисаоне носивости такве теме. Чињеница је, дакле, да постоји снажна унутарња противуречност самог разврата: истовремена снага његове подстицајности, али и неспособност очувања и трајања такве стваралачке енергије. То је, несумњиво, био најважнији и најкрупнији концептуални разлог успорености стваралачког процеса Тишминог романа *Женарник* и генератор свих кризних стања у која ће тај процес западати.

Зато ће Тишма, управо у том периоду суочавања са унутарњим противуречностима и слабостима основнога концепта, сведочити (7. 3. 1976) о томе како је незадовољан развојним током романа, тачније његовим „празним ходом” и његовом тематиком: „*Женарник* је запао у празан ход, а и тематски ме не задовољава. Услед тога све половичности мог живота постају неодрживе и непотребне. Морам или пронаћи озбиљнији задатак или упутити живот некуд навише. Ово ме растече” (стр. 599). Писање романа, дакле, није за Тишму био чисто

технички посао него је тај чин за собом повлачио неке крупније егзистенцијалне дилеме и проблеме. Муке са бићем романа сведочиле су Тишми о мукама које је он имао са самим собом, па је отуда често бивао незадовољан недовољном озбиљношћу теме и њеним не баш изразитим висинама. Занимљиво је, стога, уочити како је Тишма, одмах након констатације да мора кренути негде више, себе одмах утешио мишљу о томе како му његова природа не допушта да се упуту ка висинама. У њему самоме има нечега што, као какав квар, онемогућава конституисање позитивног система вредности: „Али пошто никог и ништа не волим, живот се не може упутити навише. Упутити га навише значило би једино — укинути га” (стр. 599).

Тишму је, очигледно, мучило и то што је свој роман замислио као какву фантазију, и то историјско-антрополошког типа, фантазију која не дозвољава да се свет романа приближи човеку данашњег времена. Уколико би се тема осавременила, то би подразумевало да се мора напустити чистота фантазије засноване на апсолутном владању другим бићима, бићима жена (20. 12. 1975): „Хватам се полако у коштац са *Женарником*, али уз стално жаљење што тему не могу да осавременим. (А не могу зато што се у савремености нигде не може господарити женама само личним насиљем, без припомоћи система и уклапања у њега.)” (стр. 598). Та му је могућност осавремењивања теме, очигледно, била изузетно драга, чак опсесивно присутна, па је Тишма посведочио како је такву могућност чак и сањао: „Ноћас сањам управо такву варијанту: збивања су пренета у подручје прошлог рата; мангупи у униформама преузели улогу пустињских бандита. Док сан још траје, покушавам да ухватим његове нити, свестан да ће ми оне бити потребне за роман. И чини ми се да су оне ту у мојој руци, и прихватљиве. Међутим, тренутак буђења све развејава: сањани ликови и догађаји мимо су стварности, њене гротеске, дакле неупотребљиви” (стр. 598). Тишма је, дакле, свестан слабости свог романескног концепта, али није у стању да замисли нешто другачије што би, истовремено, било одрживо. Свака алтернатива покаже се, пре или касније, као неодржив и неспроводљив низ поступака. А корен свега налази се, управо, у потреби пищевој да доследно спроведе поступак „употребе” жена и да прикаже разобрученост насиља и разврата.

Из тих разлога писање романа морало је да потраје веома, веома дуго. Понекад би се аутору учинило да је сасвим овладао „нитима” романа, тј. његовом структуром, али такви утисци (попут оног записаног 6. 9. 1979) кратко би трајали: „Машта још увек може да буде ухваћена, али се тањи и губи значај. Успео сам и да ухватим нит у рукопису *Женарника* и на-

стављам га полако” (стр. 666). Нарочито је на подстицање маште позитивно деловало одвајање од супруге и од породичних обавеза, па ће Тишма на једном месту (19. 9. 1979) истаћи: „Међутим, за мање од две недеље слободе написао сам нову, шесту главу *Женарника*” (стр. 667).

Но, упркос таквим повременим залетима, роман никако да буде завршен. После готово четири године аутор ће поново посегнути за рукописом са надом да ће наставити рад на њему, али очигледно је да напретка није било. Тако ће (28. 6. 1983) Тишма записати: „Рукопис *Женарника* сам донео кући, и мада нисам на њему ништа урадио, само могућност да бих могао, да ћу сутра можда моћи, отвара ми пут напред” (стр. 754). Да је то збиља тако, потврдиће и шест година касније (22. 11. 1989) када ће у *Дневнику* записати да је тадашњи покушај био неуспешан као што је био и претходни: „Исто тако нисам успео да наставим, пре неку годину *Женарник*, такође прекуцан до места где је стала оловка” (стр. 947). Из ових записа јасно се може закључити да роман до пред крај те, 1989. године није био завршен.

На основу објављених дневничких записа не може се тачно утврдити када је Александар Тишма завршио свој роман *Женарник*. Може се, међутим, констатовати да је, по свему судећи, роман био окончан пре него што је у СФР Југославији наступила завршна фаза политичког хаоса, а одмах потом и грађански рат. Јер, сасвим сигурно, Тишма не би имао стваралачке снаге да у амбијенту друштва у потпуном растројству испишује роман са таквом апартном и детадентном темом. Није, отуда, чудо да је писац, усред најстрашнијих ратних дејстава око Вуковара, исказао недвосмислено гађење према сопственом роману (8. 11. 1991): „Моја књига *Женарник* је порнографска бљувотина” (стр. 1022). Уколико је тако оценио свој роман, реално се може претпоставити да је дело већ било завршено, односно да је аутор сагледавао некакву целину свога романа. С обзиром на то да касније у *Дневнику* више нећемо наћи јадиковке због мука и немогућности да се роман оконча, то би требало да значи да је писац, вероватно, свој посао већ завршио. То што о том завршетку ништа у *Дневнику* није изричито рекао, на треба да чуди: бурни политички догађаји довољан су разлог да на важне личне и стваралачке догађаје падне сенка. А, уз то, Тишма вероватно није био превише задовољан тим својим романом, па није ни имао потребу да посебно обежава његов завршетак.

Занимљиво је, такође, да у *Дневнику* налазимо и прву читалачку реакцију на роман *Женарник*. На једном месту (9. 3. 2000) Тишма, наимае, бележи како је Милица (по свему суде-

ћи, Милица Николић) поразно оценила ово дело рекавши да је оно „као неки омладински роман и да је боље да га уништи(м)” (стр. 1123). Чињеница да Тишма, упркос сасвим недвосмисленом савету, свој роман није уништио, довољно говори да њему овако поразан суд није деловао превише уверљиво. Он је, по свему судећи, остао у недоумици око тога каква је вредност овога романа. Уосталом, у сличним недоумицама је Тишма бивао и око знатно бољих својих дела. Да је био баш сасвим сигуран да је *Женарник* лишен сваке вредности и да не постоји ниједан разлог за његово објављивање, он би свакако сам уништио свој роман.

Женарник је, очигледно, веома дуго настајао: Тишма је започео његово писање јануара 1973. а завршио негде 1990. или 1991. године. Судећи по дневничком запису од 31. 1. 1973. он је роман „скицирао пре пола године — годину дана” (стр. 568), тј. негде половином или, чак, на самом почетку 1972. И одиста, уколико пажљиво осмотримо записе са почетка 1972, наћи ћемо један фрагмент (31. 1. 1972) који говори о некаквим замислима и нацртима „романа о унакаженом војнику”: „У роман о унакаженом војнику покушавам да уденем још један мотив: маштарију о одметнику-нимфоману, коју сам такође почео писати. А могло би се увести и треће лице, које за унакаженога сазнаје од његове неозлеђене жене (као што сам ја на једном љубавном састанку сазнао о бродару полуделом после експлозије mine), док би она могла бити Јеврејка у коју се заљубљује командант логора у Бачкој Тополи, онако како ми је то испричао Јосић” (стр. 554). У овом запису се, очигледно, преплићу различити мотиви који су представљали полазну основу не само за *Женарник*, али је сасвим извесно да је тај мотив унакаженог ратника једна од диференцијалних ознака овог романа. А ако је то тако, онда бисмо у разоткривању почетних инвенција на којима се градила потка поменутог романа могли отићи још и даље. У једном запису (18. 10. 1971) Тишма ће записати: „Смислио сам шта треба да испуни тематску опну *Ако*: трајање једног од оних унакажених ратника који су заувек склоњени од очију света, прећутани, непознати. Заплет би био у томе што би унакажени био сматран за остатке једног Немца, иако то није; без ногу, без руку, без вида, без моћи говора, он би живео само маштом и сећањем.” И премда је очигледно да се изложена замисао прилично разликује од реализоване идеје у *Женарнику*, сасвим је извесно да у оваквим назирањима треба, бар делом, препознати зачетак оних фантазми које ће представљати зачетак романа *Женарник*. Тако би се могло рећи да је Тишма у себи носио овај роман бар 18—19 година пре него што га је дефинитивно окончано.

Занимљиво је, уз то, констатовати да је овај роман писац започео у време своје пуне и највеће плодности. *Женарник* је, тако, настајао у исто време кад и *Књиџа о Бламу* (1972), *Ујо-ишеба човека* (1976), *Повраћак миру* (1977), *Школа безбожничјива* (1978), *Вере и завере* (1983), *Кајо* (1987), напоредо са делима по којима ће, додамо ли томе бар још и *Кривице* (1961) и *Насиље* (1965), Тишма остати упамћен као изузетно убедљив и упечатљив писац. Евидентно је, међутим, да тај роман приметно заостаје за оним најбољим што је Тишма створио, а тај заостатак не би требало познаваоце његовог дела да нарочито чуди. Тишма је, наиме, писац са изразитим даром опажања, писац истинске емпиријске вокације упућен на њему савремени свет, свет који окружује самога писца и у којем он учествује са тихом, али драгоценом, ироничном дистанцом. Одлазак у неко друго време и други простор, а поготово залазак у простор фантазије није обећавао неки нарочито добар резултат, јер је то од аутора изискивало једну врсту стваралачке енергије којом он није баш располагао у обиљу.

О свом роману *Женарник* Тишма у свом *Дневнику* није имао лепих речи, али то не треба много да значи: ни о својим најбољим делима он није говорио нарочито похвално. Оцена би се поправљала искључиво у периодима када би он као писац доживљавао изразите јавне похвале. Ипак, у целини узев, Тишма је себе мање мазео него друге, па тако и своје књиге није превише хвалио. Без обзира на то што о *Женарнику* није говорио похвално, овај роман свакако треба објавити. Он је у тој мери различит у односу на све оно што је Тишма створио да га већ и због те разлике, да не кажем због његове егзотичности, треба показати поштоваоцима његовог дела. Прави, онај најбољи и естетски најутемељенији Тишма овим романом ништа неће изгубити, премда неће баш много добити. Он је, међутим, добро знао да не треба писати и објављивати само естетски успела, врхунска дела, него да значаја имају и оне књиге чија је улога сведена на потребу да пишчевом портрету додају понеку ситну, али занимљиву црту. Појавом *Женарника* свакако ће такву портретну црту добити онај аспект Тишминог лика који исказује своју поетичку, али и културолошку разноврсност, као и потребу за истраживањем тематских простора у која, иначе, није залазио.

У свом *Дневнику* Тишма је (8. 4. 1971) исказао сањарију о писању једне радикално другачије књиге, другачије у односу на уобичајени модел књижевног искуства: „Да напишем неку луду, нихилистичку књигу какву може да дâ само отпадник од свега: од љубави, од заједнице, од вере” (стр. 535). *Женарник* је, између осталог, требало да буде управо таква књига. Већ и

по тој поетичкој потреби за изразитом разликом, овај роман би требало да отклони све иконокластичке страсти и да коначно буде уврштен као равноправни, саставни чинилац укупног Тишминог опуса. Уосталом, нико нема права да тај роман, који сâм аутор није уништио, сада, накнадно излаже искушењима претећег пламена. Ваља, дакако, веровати да рукописи стварно не горе, али би најбоље било те рукописе учинити јавним пре него што се покаже фатална ограниченост важења ове бриљантне Булгаковљеве максиме.

МИЛИСАВ САВИЋ

ДРАГИ САВИЋУ... Писма Миодрага Булатовића

У личној архиви чувам петнаестак писама Миодрага Булатовића, која ми је написао из Љубљане давне 1974—75. као главном и одговорном уреднику *Књижевне речи* поводом објављивања у наставцима његовог романа *Људи с четири њрста*. Појављивање Булатовићевог романа представљао је мали шок за београдску књижевну средину, јер је у то време Булатовић, иако поред Андрића и Ђиласа наш најпревођенији писац у свету, за партијску врхушку био споран, да не кажем проблематичан и непожељан писац. Идеју да своју нову књигу објави у наставцима у *Књижевној речи* дао сам Булатовићу у Љубљани, у којој сам служио војску, 1972—1973. Он је одмах прихватио мој предлог, тим пре што је *Књижевна реч* у наставцима објавила роман још једног спорног писца, *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, и то само после неколико месеци од познатог Титовог напада на представу и књигу *Кад су цвешале џикве*. Тада се тираж *Књижевне речи* кретао од седам до десет хиљада примерака и продавао се дилем Југославије, од Триглава до Ђевђелије.

Појава романа у *Књижевној речи* омогућила је Булатовићу да роман објави у Бигзу, 1975, и да за њега добије одавно заслужену НИН-ову награду.

Из писама које овде доносимо види се да Булатовић није имао готов роман, односно да је наставке писао и припремао за сваки број *Књижевне речи*. Добро познате Булатовићеве особине и као човека и као писца и у овим писмима су присутне: хумор, склоност ка бурлесци, симпатично саморекламерство.

Писма су писана електричном писаћом машином, на финој, танкој (пелир) хартији, латиницом. Потпис и постскриптум писани су руком, ћирилицом. Писма се доносе интегрално, с корекцијом очигледних куцачких грешака, уз неколико мојих фуснота-објашњења.

М. С.

Миодраг Булатовић
Креков трг 7
61000 Љубљана
Тел. 061/310-662

Љубљана, б. 4. 74.

Драги Савићу,

Мала новост. Угљеша Крстић, Бигз, који намерава да штампа ЉУДЕ С ЧЕТИРИ ПРСТА, у начелу нема против да КР објави роман. Он не познаје књигу, узима је на реч, што је лепо. Потребно је, то јест, нужно ће бити ићи редовним путем. Он жели да усагласимо неке термине.

То значи да можемо напред. Немам против да роман штампате, али:

— да ли можете штампати свих 350 страна?

— до појаве књиге, ако се с Бигзом договорим да изађемо за Сајам 74?

— да ли штампање може бити латиницом, с обзиром на... улице, места, појмове, и тако даље?

— колико страна, дакле, може изаћи месечно?

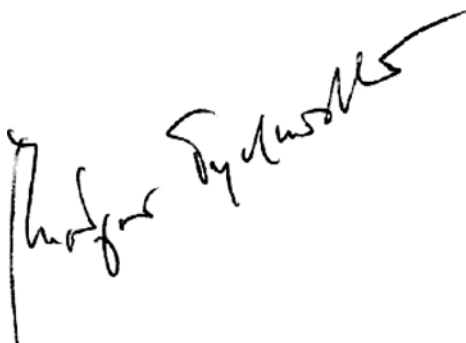
— кад би почели и да ли би у првом броју, то јест у броју с првим наставком, могао да се појави интервју с аутором, у ком бих хтео да објасним... важне ствари... да се народ не плаши, те да не устаје ноћу?

— веровао или не, Пољаци узимају роман, на невиђено!

— не би ли било лепо да скокнеш, у цивилу, до мене, да се издоговарамо?

Толико за данаске. У сваком случају, зови у понедељак. Веза се до подне теже добија, али зови после 15 h. Чекаћу!

Онда бисмо се договорили како да наступимо код Бигза. Поздрав свима,



Миодраг Булатовић
Креков трг 7
61000 Љубијана
Тел. 061/310-662

Љубљана, 16. 5. 74.

Драги Савићу,

Да се дефинитивно договоримо. И ево, овако ћемо.

Доноси, од мајског броја, Људе с четири прста. Од почетка па док стигнемо. Човек никад није сигуран с издавачима, које воде претежно бирократи. Према томе, узми с почетка па терај! Ти кажеш: по 25 шлајфни месечно. ОК! Како хоћеш. Али, да сам на твом месту не бих био стриктан. Хоћу рећи, могао би, ако би материја романа изискивала, опалити и три ваше стране. У сваком случају, за почетак би тако урадио. Да читалац задобије поверење, да види да је заиста реч о авантуристичкој хроници. Без претеривања ћу ти рећи да је роман такав, да може везати пажњу месечних читалаца. Могао би, он, излазити и у дневном листу. Маријан Матковић узео је за Форум такозвану Осму главу, с краја дакле, 50 страна: тврди... срамота ме цитирати га. Република је, исто, узела неких 30 страна. Остатак нико друго но ви! Јер, добри сте, јер ми се прилично допадате, јер сам најзад и обећао, што је, кад су људи у питању, већ нешто!

Дакле, припремам текст, вршим најнужније исправке. Онда ћу фотокопирати и послати целу тзв. Прву главу, 106 страна, па ти одсецај по савести и тискај! Будући да ћеш добити, одједном, 106 страна, прочитај их на душак и јави како ти се допадају. Онда зови. У међувремену ћу и ја граду белом, па ћемо негде на вечеру.

Текст о роману већ сутра почећу да спремам. Рекли смо: 6 куцаних страница!

Јави се чим добијеш ово писмо. Не разумем, заиста, да ниси у стању до Љубљане. Да није по среди страх од касарне оне до Жита¹?

Топло, твој,



¹ Касарна у Љубљани Пољу, у којој сам године 1972—73, служио војску (М. С.).

Понедељак, увече, док
журим на пошту...²

Савићу, прича у П.³ ти је лепа. Но, о том други пут.

Нашао сам времена, редиговао сам за твој сјајни лист, припремио, два наставка. Две целине, тачно, два пута по 30 страна. Невероватно како се поклопило, две целине! Сутра настављам остатак, тако да могу фотокопирати и послати свих 100 страна, цео I. Део, који је, опет, целина за себе. Редигујем, исправијам. Констатујем да је књига заиста писана за читање!

Јави се, молим те, у уторак, или среду. Пре подне се теже добија Љ., зато окрени после подне.

Рецимо, сутра. Јер, нећу се ни маћи од машине.

Договорено: ИДЕМО ЛАТИНИЦОМ! МОРА: ЗАИСТА МОРА! То ћеш видети кад мало одмакнеш с текстом. Листу твојем то уопште неће сметати.

Интервју нисам спремио. Чудно ми са собом нешто тако писати. Но, и то се мора уредити, роман се мора објаснити, није важно којом формом.

Гледај да све буде лепо преломљено. Мото и посвета курзивом.

бул.

Миодраг Булатовић
Креков трг 7
61000 Љубљана
061/310-662

Љубљана, 11. јуна 74.

Драги Савићу,

Још једном, од првог реда, све преписујем. Цео роман још једном преписујем. Пуно се скраћује, оплемењује, додаје и мења. Да бих стигао на странице КР на време, даноноћно сам бдио над текстом, који ти је у рукама. Фактички, у том тзв. I. Делу, имало је највише да се среди. Видећеш и сам, да је фундамент, сад, изузетно тврд. Постављени су ликови, назначени

² Без датума. На коверти датум у поштанском жигу 9. 6. 74.

³ Политика.

односи. Јунак број 1. на време експониран како треба. И тако даље.

Шаљем, дакле, првих 40 страна. Толико сам стигао да протурим кроз руке, памет, дактилографкињи у машину, умало не рекох нашу реч. Још оволико стиже за пар дана. Сутра јој носим. Тако да ћеш бити снабдевен горивом. Сјајна ти је идеја да више убацујеш у број: лето је, време за романе, у борби за тираж!

Нужна је ауторова најава. Преморен сам, а хтео бих да и то спремим за који дан. Кад је последњи рок? Хитно јављај! Објаснимо роман, да се деца по провинцији не плаше!

Истински ме занима како ти се допада... ово чудо од поеме?

Лекторишите, ако шта није у реду. Куцала је полумртва жена, па су могуће пермутације, словенизми.

Знаш, књига је страшно поштена, писана с Југос срцем. Све те муке и та наша осећања носи Марк, штићеник мој. Не мој јунак, штићеник! Одјебао сам сву десницу Источне Европе, све јебене „крсташе” и говнаре. Марк их је више пококао него Удба.

И веруј ми, од срца ти говорим: срећан сам што КР, прва, доноси књигу!

Пољаци најављују, јутрос, да ће за КР, да ће узимати и комплетирати роман. Биће то хидрогенка, испаљена у листу КР! Само да не посустанемо!

Да бих те, бар за тренутак, увео у моју радионицу, шаљем ти пар писама. Колико да видиш како је почело. За мене, тај почетак није Форум, већ КР. Лист који добија врућ примерак књиге, свежањ, пласт! Будимо и останимо на нивоу господском!

мб



Миодраг Булатовић
Креков трг 7
61000 Љубљана
Тел. 061/310-662

Љубљана, на Видов дан,
28. 6. 74.

Драги Савићу, Братићу, остали пријатељи,

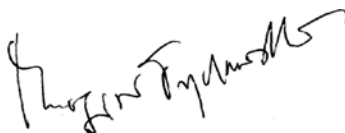
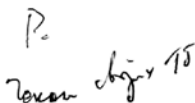
Данас стиже к мени усплахирен један човек. Доносио је, носио је Књижевну реч, с почетком мог романа. Број изгледа врло добро, пун је, али не разноврстан, какав је умео бити. Није, рецимо, као јануарски број. Или ми се тако чини. Свакако, бољи је од мајског. У ствари, не бавим се упоређењима, само тек тако ређам... Тако ми части, мој роман се добро уклапа, тамо. Интервју му је био потребан. Смета ми само штампа. Слова су некако превитка, често се не виде. Волим зрнастија слова, маснија, црња. Ако се то да, исправите, замените, а ако не — и овако је О.К. И те како! Просто се чудим да је мојих 40 страна могло стати на ваше две! Још ако опалите, сад преко лета, по три ваше стране, биће више него сјајно. Ових мојих 50 страна може стати на ваше три! Сјајно! Имам откуцане наставке, све од 40—130 страна. То је цео тзв. Први део. Само да га још једном прочитам, да се какав словенизам није прошверцовао! Погледајте и ви, молим вас. Ја слабо разликујем овај језичић од наш језичине!

Жао ми је што је изостала напомена да ће аутор радо водити писмену полемику с читаоцима. Ако сматрате да је то у реду, реците, па ћу на пар питања одговорити. Имам неких идеја. Рецимо: о продаји и куповини људи, данас! О неким мојим сећањима, сусретима, на основу којих је, у извесној мери, писана ова хроника. Дакле, изјасните се, пошаљите пар питања, па ћемо наредне бројеве учинити још занимљивијим! Слику вратите, молим вас.

Ако буде каквих реакција, јавите. Надам се, врло озбиљно, да ће се роман многим свидети. Важно је да га млађи свет прихвати. А затим, да се деца не плаше... Сва срећа што има пуно хумора! Кад ћемо уговор потписати? Кад ћемо се видети?

Толико за данас. Журим да вам се од свег срца захвалим!

Ваш,



Р. Чекам својих 15 примерака

Миодраг Булатовић
Креков трг 7
61000 Љубљана

Љубљана, 14. 9. 74.

Драги Савићу,

Одговарам на твоје писмо од 12. 9. 74.

Врло сам срећан што могу потписати Уговор с КР.

Условима сам задовољан. Толико ми се допада наша сарадња, да бих био у стању и ја вама да цалнем, само да се тако настави. Није све у лови, части ми! И нек (се) наша сарадња настави, нек други клопају муда, као што их већ клопају!

Примедба: у септембарски број дрмни најмање 4 стране, мислим твоје. Мало је за двоброј две! Молим те, ево први пут откад сам ти спољни сарадник. Објави, макар не платио!

То је двоброј!

Писмо професора Шејића⁴ сјајно. Објавићемо га у октобарском броју, с мојим одговором. За овај двоброј имам друга писма, која тангирају досад објављене странице романа. Ићи ћемо редом!

Кад ћеш овамо?

Ја ћу тамо ускоро!

Жиро рачун послаћу исто ускоро, или ћу га донијет!

Толико.

Поздравља те Љубиша Ристић, режисер, који би и даље да се појављује у КР. Буде ли и даље тако занимљив, као што

⁴ Спасоје Шејић, средњошколски професор и писац, упутио писмо КР у којој поставља питање кад ће Булатовић, Пекић и Киш ући у школске програме.

је, то ћемо му омогућити: тутнућемо га и у мој роман, па нек одонуд пева!

Јави се. И поздрави све редом.

Буле

Остерберг, крај Љубљане уторак,
ваљда 16. 9. 74.

Савићу,

Јављам се из шуме, где радим од зоре до мрака. Редигујем за вас, пријатељи, остатак романа. У ствари, за вас је спремно доста тога, послаћу по изласку двоброја. Радим даље. Све мора бити готово ускоро, врло ускоро, како кажу Французи. Јер, издавачи траже, јављају се. А ја настојим да што више, пре других, изађе баш у вашем листу...

Па зато, ево и из ове тамне шуме, молим да у двоброј даш дупло, дакле четири твоје стране. Свима ће се допасти. И трик с тискањем Милутина,⁵ преко целог листа, упалио је! Ако хоћеш да останемо што смо били, уради како те молим...

Јави ми то у суботу, од десет па до 12, кад сам код куће. После идем ван града, с једним важним Чоеком, па ме на истом телефону неће бити до краја месеца.

Јавићу се с одговорима на нека писма.

⁵ Милутин Петровић, коме је *KP* штампала, као додаток, збирку песама *Промене*.

Остри врх код Љубљане, 13. 2. 75.

Драги Савићу,

Хвала на љубазном писму. Посебно Хвала на вести да се наш роман чита. И ја имам тај утисак, али ми је непријатно да ти то јављам. Ти си „на терену”, те си позван да о томе више знаш. И мени је тако мило што се нисмо преварили, ни ти, ни ја. И што је публикување — упалило!

И ја сам, веруј ми, добио више захтева, више писама: неки мутни, или блаже речено непознати ми типови, тражили су комплете. Тражили су ме, чак, две или три источноевропске амбасаде, њихови културни аташеји... румунски, совјетски, пољски... Други заинтересовани, Будакови, још се нису јављали. Но, и ако се јаве, ти настави с објављивањем романа. Овим писмом те овлашћујем! Роман је готов. Остаје ми само да додам један епилог, без ког би књига била куса. Епилог ће бити комплетирање надградње овог дела, које ме скоро до болнице довело. Епилог ћу ти донети крајем овог или почетком марта.

А данас ти шаљем све... то јест... не знам колико сам послао на фотокопирање. Али мораш знати: да роман, без Епилога, има 393 стране. Епилог ће имати тридесетак...

Сад долазе најлепше странице. Видећеш. Молим те, све прочитај, све што ти пошаљем, Марковић индиректно убија Будакове, тројицу, коју доцније тражи. А сусреће Будака, као и њих тројицу. Али на начин који те, песника, неће изненадити. Било би најлепше кад би целу главу могао одједном да штампаш... целина је, све лепо заокружено... штета да се развлачи кроз време...

Молим те, пази на штампу. Отисак у прошлом броју био је катастрофалан. Нису се видела слова, интерпункција... како то?! Остале грешке нисам тражио, јер су прве до те мере биле грозне... Као да су Будакови били у штампарији...

И да те изненадим: Будак и његови уопште нису усташе! Они само играју тај скеч! У осталом, то си већ видео... шта ми је! Тим су њихове смрти већи губитак за непријатеље Југославије. Њих анимира Дракула, доцније назван Ричарг⁶ свињског срца. Будакову тројку, видећеш, замењују Срби, који су најбоље усташе које је Richard икад имао. То ти шаљем, да погле-

⁶ Треба Ричард.

даш докле се можеш увртањем, с поентама, с инверзијама. Све друкчије изгледа. Роман се подмлађује, витализира. Читалац је приморан да гледа уназад, да упоређује, да се гуши значењима, обртима, лукавством аутора и његовог првог издавача. Да ли сам ти јасан?

Видећеш и то: како Марк кока остале, рецимо Србе. Убије их пет, само за једну ноћ. Он убија у самоодбрани и са задовољством...

Одмах ћу дати на фотокопирање остатак, како би, ти, могао прочитати све. И како бисмо у Бгду, врло ускоро, могли да дебатирамо на ову тему. Не будеш ли прочитао... то што ти-скаш... најбао си!

Сад те поздрављам. И желим и теби и осталима, све најлепше. Здравље и тврду киту за... писање. Тврду патку и свежа, одморна јаја, за метафоре, за идеје које збуњују... за добар вид, за исправан слух...

Ипак, види шта је с парама.

И јави се. Молим, Драгићеву адресу. Да му пошаљем мало пара. Гледаћу да му у Трсту купим америчку машину, справу, гумену вулву. То продају амерички морнари. Не знам само какве би длаке Драгић, као лирски тип из Херцеговине, хтео. Бојим се да ћу погрешити и у моделу. Те бих волео да знам његов укус.

Видим, видим, свуд помињу К. Реч. Како је то пријатно!

Срдечно. Dein.

P. S.

Настој, славе ти, да цело поглавље стане у број до краја разговора са Frau Manu. Или: опали 3 или 4 стране. Било би крваво! Прочитај све и зови у понедељак. ^{mb} *К. Реч.*

*Manu: Fran 3 или 4
Cypote. Fran 3 или 4*

(P.S. Настој, славе ти, да цело поглавље стане у број до краја разговора са Frau Manu. Или: опали 3 или 4 стране. Било би крваво! Прочитај све и зови у понедељак.)

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ

АВАНГАРДИЗАМ КАО АДУТ КУЛТУРЕ

Књигу московске песникиње Марије Степанове *Физиологија и мала историја* (2005), доживљавамо као ангажовану у име васпостављања античке калокагатије, етичко-естетског идеала хармоничног, *врловийоџ* човека. Снабдевена је чак са два међусобно конфронтрана епиграфа.

Први је из енциклопедијског речника и подробно објашњава *физиологију* као учење о различитим процесима у живим организмима. Певати на основу оваквих смерница, па макар и након вишедеценијског соцреалистичког „новог средњовековља”, била би за нашу песникињу, дакако, цинична крајност. Стога Степанова одмах domeће и други епиграф, о уметничком поступку који одликује еротски дискурс, онако како га је видео формалиста Шкловски, отискујући се од физиологије ка метафори, „када се одриче реални и афирмише метафорички низ”. Овај корективни мото у корист *мале историје* представља други тас на културолошког ваги, коју пред нама намерава да уравнотежи песникиња. То јесте зрели учинак сваког авангардизма, са његовим не тек скандалозним већ и корективним шамаром друштвеном укусу, са „калвинистичким” импулсом изговарања *целе* истине.

Када Песник заигра том картом, ситуација је зацело увелико кризна. То није увек најјача карта, али је способна да промени однос снага у културолошкој игри. Гест авангардистичког егзибиционизма никада није неизазван, не настаје на празном месту, из чиста мира. Увек је испровоциран, често нескладан али у име васпостављања поремећеног склада, са намером указивања на оно што је запостављено. Отуда његово вечито другачије пуњење, увек нови сабирци у операцији културолошког сабирања. Отуда и офанзивност његовог очајничког напада: потезање *целе* истине није релаксирајуће.

То је одлика и најмаркантнијих песничких школа руске историјске авангарде, али и безобалног авангардизма, који *вазда* диже свој глас у име културе и, ако треба, замахује тропрстим шипком, често се уздајући више у ефекат, него у учинак. На корак од резигнације и трагичне свести сваког ангажмана.

Дисбаланс о коме пева Степанова захтева унутрашње сабирање најбољих душевних снага и додатну отменост изналажења праве мере. Већ је примећено да је авангардизам увек у предворју класицизма, као врхунца складног и лепог очовечења. Степанова се, дакле, влада по опробаном (акмеистичком?) рецепту; успостављањем дослуха са давним епохама које на дубински, личан, подводан начин кореспондирају са актуелном проблематиком. Ученик је, међутим, увек спреман на полемику. Степанова је тај драгоцен преплет „за и против” изнела до саме површине песничке фактуре, не умањујући тиме криптичност и слојевитост својих песничких „поставки”, као ни њихове интертекстуалне „поставе”. Спој који одаје енантиоморфну нарав авангарде.

Боравећи унутар песме-триптиха *Неколико њосћавки (стихови с њосћавом)*, у напору да је преведемо на српски језик, стекли смо утисак боравка у авангардном тексту. А боравимо заправо у амфитеатру фискултурне сале, физиолошки калећи своје тело и метафорички калећи своју душу. Глас побуне диже се у име дубинске приватности лирске јунакиње, која се обрела у теретани фитнес-центра, и неприметно се, на попришту морално проблематичних експеримената-преображаја, из вежбачице претворила у „кртицу”. Ово су најновија искуства нашег, пластифицираног доба, за чија искушења песници руског златног, сребрног, бронзаног и гвозденог века нису могли знати...

У теретани савремености тело се, судећи по Степановој, враћа својим античким посувраћеностима, са опсесивним руркавцима аутоеротизма и онанизма.

Пушкин и Љермонтов, људи конфликтног тела и хармоничног духа, што је и била одлика руског златног доба, тек су пародијски постери на зиду овог вежбалишта, скрајнути и недосежљиви идеал помног самомоделовања. Нису они његови ментори, ту асистира неки нови Преображенски у напору да створи новог Шарикова. Овом бизарном спрегом горко су исмејане све квази демијуршке амбиције које резултирају манекенима и хомункулима.

Дижући глас против још једног атака бездуховности, песникиња нас упућује на спасоносни појас метафоре, као средства преноса значења, његове дебуквализације, онеобичавања,

дефамилијаризације. Тај импулс је и декларише као новопозивца авангарде. Она посеже за лепотом трансформације нелепе појаве кроз језик. Уосталом то чине и историјски и надисторијски авангардисти. И код њих се сфера естетског шири. Рани Мајаковски је песник лепрозних и безносих. У својој полемичкој *Химни здрављу* и *Химни научнику* он тражи браћу и сестре по мртвачницама, целивајући изровашене бонике. И Набоков зна да на свету нема ничег наказног, што при одређеном осветлењу не би постало лепо. То управо и јесте естетски императив авангарде.

Степанова као да жели да нам поручи да је културни текст антике преломљен кроз руску културу заслужио д(р)угу судбину. Трагови духовности-душевности нису сасвим избрисани, па макар их затицали карикатурално сведенима. Руска култура је топла леја за ту осетљиву травку. Сетимо се паничног пројекта Розанова, са корнишонима и мирођијом на застави своје контракултуре, сетимо се случаја Манделшамма, који је био приморан да људску топлину тражи у птичјем измету. Концепт тела је константно угрожаван, његове божанске и људске мере мењане, али да је његова срчица непропадљива, хтео је да верује чак и аутор *Мртвих душа*.¹

Ако живот дели пацке раскошној узурпаторки његових сокова — свеколикој култури, можемо мислити шта ће тек снаћи карикатурални културизам. Безодложни сусрет са сопственим телом биће каштигован божански програмираном логосном метафором. Метафором као нужним степеником у систематизацији света. То је обједињујућа сила језичког ероса, препознатљиво, дијагностикабилно, отмено осећање света.

Та акмеистичка концепција говора као присећања у овој песми Марије Степанове је и графички уобличена, као свесно акцентовање подтекста. То није епигонство, већ интимно и топло суседство најдрагоценије поставе.

Дешифрујући курзивне синтагме инкорпориране у почетне стихове триптиха (полустих Бродског из осме октаве „Венецијалских стихова” (1982);² модификовани други стих из песме Цветајеве „Роландов рог” (1921);³ модификовани први стих Рилкеове песме, из 1901⁴), сазнајемо да у повлашћене сабеседнице Степанове спадају Бродски, Цветајева и Рилке. Авангарда се тако будућносно обнавља у стваралаштву руске песникиње,

¹ Да је манекен — човек, открио је Хофман, а да је човек — манекен, устврдио је Гогољ.

² *Я пишу эти строки, лежа (Я пишу эти строки сидя на белом стуле).*

³ *Я повествую о любом сиротстве (Я повествую о своем сиротстве).*

⁴ *Я так одна. Никто не поднимает (Я так один. Никто не понимает).*

изгубиши на агресивности и радикалности, заузврат добивши на племенитој патини родослова.

Рикошетом, поврх наговештене везе са „моћном гомилицом” (Бродски, Цветаева, Рилке), Степанова се „изрекла” и на нивоу песничког даха (ако не и мишљења), поводом још неколиких фасцинација: оне раним Мајаковским, песника нежног узраста и бунтовног израза. Адолесцентски имплус васпостављања хармоније дубоко је авангардан. Њено речито прећуткивање Мајаковског можда и није *постава*, већ нешто још интимније, попут *модрице*... То се односи и на текстуални траг конструктивисте Едуарда Багрицког и његове песме *О Пушкину* (1924), из које је емигрирао епитет „пепељаст” („голубоватый”)...

Књига *Физиологија и мала историја* Марије Степанове заговара, дакле, повратак балансу материјалног и духовног света, не без ослањања на саборни цитат акмеизма са његовом љубављу према „физиолошки генијалном срењевековљу”. Критика се упућује свевременој опасности заустављања клатна у једној јединој тачки његове путање.

Културистичка скулпторалност тела, у широком луку, мимо калокагатије, прети управо тиме: инструментализацијом категорије лепоте. Чврстина, једрина, затегнутост ткива као брисање трагова живота али и животности. Роботизовано тело нема зона стида, али ни зона љупкости. То више није човек по слици и прилици Бога, то више није ни примат на лествици изнад мајмуна. То је антидарвинистички и антибожански пројекат недоучених инструктора, који у зноју лица свог тешу новог Земљанина, дирљиво празног и шупљег, без троично божанске али и анималне саставнице, усмереног ка неком девијантном деривату са сатанистичким залеђем. Нихил је добило своју вежбаоницу. Физиологија је победила мелодију тела. Испод реторте ових мајстора који нису дорасли еротској алхемији, омот губи сваку садржину. Човек не крије у себи душу и дух, већ кристалише пуки физиолошки набој. Он представља претњу на нивоу инертног цина који маше рукама и полако се претвара у ветрењачу, и обрнуто, у зависности да ли је у видокругу Санча Пансе или Дон Кихота. О томе пишу, сваки на свој начин, и велики постмодерни руски романсијери, Виктор Пељевин и Владимир Сорокин.

Тело, сведено на физиологију, није ту да воли и буде вољено, оно није ни субјект ни објект, оно је самодовољно и самоеротизовано. Његов продукт је метросексуалац, реинкарнација ранијег дендија па и оног егофутуристичког. Његово рањиво, меко, слабуњаво *ја* општи само са снажним, витким и

мишићавим показним *собом*. И бива анулирано, као трагично располућени Нарцис, са первертираном мантром „у лепом телу мртав дух”.

Постери бодибилдера приказују чежњиве погледе приковане за сопствени бицепс, на нешто ефемерно и пролазно, лажно трајно и скулпторално. Будућност ових тела више није благовест материнства или очинства већ јалови шунд провинцијалне каријатиде, коју узалуд облећу ангеличне голубице у напору да јој измаме осмех, да је повратно очовече, „историзују”. У моди је нека нова „руковитла наравност” која чини сувишним сваки други дискурс осим дахтавог монолога и занемљивања. Како уверити себе да си леп и вредан као појава, да си боголик. Како беатификовати те смешне, понижавајуће покрете, када тело није у сексуалној функцији, мада су све околне справе налик управо на сексуална помагала. Та изненадна „рехабилитација” тела увек долази после периода телесне загладнелости. Степанова се оглашава са максимално блиске дистанце датој помодној тенденцији, али оката на родослов свеколике иберменшоликости и њену моралну (само)компромитуацију.

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ИЗАЗОВИ СОНЕТА

Уз сонете Мирослава Максимовића

Сам наслов: *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама*, као и онај претходни: *55 сонета о живојним радостима и тешкоћама*, истура у први план статистику, број пјесама, и као да се тим статистичким податком у наслову пјесник опире сонетној традицији уносећи на прво мјесто умјесто ријечи цифре и бројеве и успостављајући ироничан однос према насловима збирки, сонетних вијенаца и циклуса. Прихватајући сонет, тај мали, већ стари, помало свети облик како традиционалне тако и модерне поезије, Максимовић се приклонио једној великој традицији и већ насловом показао да ће се тој традицији исто-ремено и опирати.

Повлашћена тематска област сонета била је љубав и са њом често повезана смрт. Модерни сонет је то тематско поље обнављао, али и знатно проширивао. Максимовићеви сонети тематизују животне радости и тешкоће, свакодневицу: купање у општем купатилу, воћку, лист, коријен, палму, јабуку, орах, клање свиње, трамвај, испијање пива, векну хљеба, разбијени прозор, мајчину смрт, падање снијега. Свакодневни, наизглед ситни „догађаји” — *Прао сам руке, Појео сам се у воз, Ошворио сам враћа, Гледао сам засјало̄ сина, Гледао сам кроз прозор, Упалио сам рошћиљ, Ручак* — „мит свакодневице”, испуњавају тематску срж сонета Мирослава Максимовића. Сам пјесник истиче мит броја једанаест — не педесет, већ педесет пет; не седамдесет, већ седамдесет седам сонета. Ваљало би у будућности очекивати 99, па 111 сонета.

Сонет је затворена форма и у својој затворености савршена. Сонетне збирке такође теже својој затворености, поготову

кад су то сонетни вијенци, исплетени по строгој законитости понављања и повезивања. Максимовићева књига сонета је, по угледу на Раичковићеву *Камену усјаванку*, отворена за допјевавање, па постаје животни пројекат који ће се с времена на вријеме појавити са измијењеним бројем сонета у наслову; постаје својеврсна лирска хроника, „животопис”, како је то већ насловом једне пјесме сугерисано. Тај „животопис” је графички обрнут, деформисан, као у огледалу, па га ваља читати уназад: *Сийо : шовиж*. То је један од аутопоетичких сонета у којем се негује иронија. Пјесма започиње оним што лирски субјект има; на првом мјесту је оловка, а тек на трећем глава, па онда рука и сви прсти: „Несумњиво имам добру оловку. / Хартију. Главу. Руку и све прсте. / То су услови да словку по словку / у римоване вешто снижем врсте.”

Набрајањем „инвентара” имовине гради се зеугма, којом се обично успоставља иронија. Пјесник не употребљава лексе-му слово, већ гради нову — *словку* — која иронично звучи.

Иронијом започиње и други катрен, али други стих нагло мијења интонацију: „Имам живот. Значи: из дана у дан / живим. Другима и себи непознат.”

Живот је, очито, чудо које изненађује себе и другога. Лирски субјект живи живот *другима и себи нејознај*, и зато достојан описивања, односно пјесме.

У првом терцету иронизира се идеја мисаоног пјесника и рефлексивне поезије, да би се у завршном терцету лирски субјект „притеснио” у сиви службенички капут, што му је аргумент да може проживети клише: „Мисли о животу имам, и још више: / Мисли како да се потпуније живи. / Могу да будем мисаони песник. // И да у капут пресвучем се сиви, / службенички. Да тиме се притесним. / Проживети, ето, могу, и клише.”

У ранијем аутопоетичком сонету *Сад је све прошло* пјесма се јавља као одмор: „Ни најздравија спавања у сену / одморила ме нису као песма.”

Писање „ослобађа од зла” и доводи у питање сам живот претварајући га у „невин сан” у близини умирања и у риме: „И нимало се не осећам кривим / што сам прележао сто живота, писмен, / јер није тачан податак да живим: // ако ишта мој животопис има — / то невин је сан, збивањем однесен, / умирањем и, овде-онде рима.”

Максимовић пјева о смислу лирике хуморно и иронично, у метафорама кухиње и кулинарства. Како успоставити склад и хармонију у посвађаном свијету чији су дјелови несложни и диспаратни као држава у распадању; како поређати на столу завађене ножеве и виљушке, кашике и тањире, пијатове и чан-

кове? Како у истој шерпи саставити шаргарепу и њене словенске риђе витамине са сунцем и зеленим купусом; како додирнути врућ лонац? Смисао лирике је да се некако нађе и успостави склад у хаотичном и завађеном свијету; да завађене елементе тога свијета доведе у хармонију сонета (*Смисао лирике*).

И сонет *Мала ваза* може се разумјети као аутопоетичка пјесма. Својом сажетости и пуноћом малог простора, осликана мала ваза личи на сонет. Цио један свијет је стао на рубове и бокове; умјетници пазе на сваку ситницу и чине чуда на малом простору. Ова похвала чуду на малом простору може се разумјети као метонимија, односно као похвала сонету: „На рубове и бокове мале вазе / стао је источни свет, у њему Буда. / На сваку ситницу уметници пазе, / и на простору мањем учине чуда.”

Максимовић пјева о ономе што памти и чега се сјећа, а памти се оно што је дубоко доживљено. Тако је запамћен зелени трамвај, који се нашао у наслову једног сонета (*Зелени трамвај*). Тај сонет о трамвају постао је својеврсна балада о зеленом трамвају. Пјесник га прво памти док је журио „ваздан шинама по граду”, с надом „да искри срећа у електричном колу”; затим како је „слабио и, већ старац, све чешће / недељом посртао до Топчидера”; па како је нестао кад су дошли црвени „белгијанци”, као што „стални пијанци / нестану из преуређених кафана”, да би га „ових дана” препознао у старом депоу, у зеленој тараби. И трамвај има свој живот и своју пролазност, своје веселе часове тренутне среће и преображај у зелену тарабу.

Максимовић има два сонета под насловом *Ушамџио сам њо*. Први је критика више пута с разлогом истицала — пјесма о клању једне свиње. Неизбјежна је асоцијација на пјесму *Свиња* Васка Попе. Оба пјесника, пишући о клању свиње, говоре о човјеку и његовој склоности клању, односно о наивном односу жртве према целату. Код Максимовића је то наглашеније, јер се крв свиње повезује са крвљу пострадалих у унској јами од усташког ножа у Другом свјетском рату.

Попа инсистира на наивности жртве и на њеном касном отрежњењу и сазнању: „Тек кад је чула / Бесни нож у грлу / Црвена завеса / Објаснила јој игру / И било јој је жао / Што се истргла / Из наручја каљуге / И што је вечером с поља / Тако радосно јурила / Јурила капији жутој.”

Жртва постаје свјесна своје заблуде тек у тренутку клања, када је беспомоћна и када јој већ преко очију пада црвена завјеса.

Максимовић ће клање свиње упамтити за цио живот као једно од најстрашнијих и најранијих искустава крвавог убијања

и насиља. У средишту слике у првом катрену је „велики нож забоден под уво једној свињи”, који је „затим на крвниковој отрт надланици”. Брисање крвавог ножа о длан појачава и оправдава тешку ријеч *крвник*, којом пјесник означава месара, касапа, мајстора свињокола: „Упамтио сам дан кад је у бачкој равници, / док су надоласили облаци мрачно-сињи, / велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковој отрт надланици.”

Други катрен у средиште пажње ставља крв, која се „некако снено пушила. / (Као да та спава у дубокој унској јами)”, а онда слиједи универзални исказ пјесничкој субјекта, као епифанијски тренутак: „Тада сам знао да смо сви немоћни и сами / Као млада свиња што се пред нама срушила.”

Тиме се наизглед природан удес једне свиње универзализује постајући симбол самоће, незаштићености и немоћи свакога човјека као потенцијалне жртве неког клања, над унском јамом или негдје другдје.

Терцети су у знаку сјећања на „кољача”: „пословно је пушио, / радио брзо, замахивао без муке. / После је на бунару прао алат и руке”. Ријеч *крвник* из првога катрена замијењена је такође аксиолошки снажно негативно обојеном ријечју кољач. Прање руку и алата асоцира на Пилата и на свако уклањање трагова крви и гријеха.

У завршном терцету „кољач” се хвали својим учинком. Попивши ракију, он мирно каже да их је заклао око осамсто, поздравио се и отишао. Та статистика клања јавља се као ехо крваве историје: бројем пререзаних људских грла хвалили су се многи кољачи.

Друга пјесма с истим насловом посвећена је мајци Стоји Узелац и пјева о њеном самртном часу. Из ове пјесме постаје јасно откуд баш унска јама у Максимовићевим пјесмама и зашто свака, па и свињска, крв која се пуши асоцира на ту јаму. Иако умире „ситна, у подруму високе болнице”, Стоја је легла међу своје пострадале Узелце, „на дну унске јаме”. Тамо су јој остали брат, сестра и мајка, па је читавог живота осјећала навирање крви њених рођених, па се пјеснички субјект пита да ли ће се тога ослободити у самртном часу.

У терцетима се мајчин живот доводи у нераскидиву везу са ужасима њенога, двадесетого вијека: „Мозак притиснули крв и моћна јава / двадесетог века бежање и клање / кратко одмарање, па бомбардовање.”

Ужасима вијека мајка је супротстављала „стидљиву доброту” која подноси све, па је смрт доиста њено једино и прво смирење; њен једини мирни сан: „Све је то поднела стидљива

доброта / коју танке цеви воде из живота / да први пут мирно негде се наспава.”

Насупрот клању људи (*Човек коље човека, држећи га за браду*), борби бикова (*Бик боде бика*) и људској градњи на обалама, „невине реке теку мирно, безобзирно”, равнодушне на све промјене и догађаје (*Реке*). Над њима је највећа тишина, под њиховим мостовима највећа висина, а у вјечно прозирном виру „може напаћено око / да види коњаника модрога” како јаше дубоко. Ријеке имају свој надводни свијет тишине и подводни, тајанствени, надреални свијет, кроз који јаше модри коњаник.

У сонету *Ноћ у Голуџу* конкретизовани су и ријека и мјесто. Први катрен отвара космичке димензије и наговјештава тон химничног усхићења пјесничког субјекта: „На Дунав пада ноћ, отвара се тама / хор звезда улази, оре се сводови / све дивно изгледа, божја панорама / свечано и моћно, ко царски бродови.”

Али већ други катрен обрће поглед продирући „у суштину”: све је то „празнина и ништа”, случајан сусрет ријеке и човјека у помрчини; сусрет Дунава Европљанина, како казује први терцет, и српског пјесника. Поента је у завршном терцету; одговор на постављено питање: А шта смо и ко смо, стар Дунав, стари ја? / Његова под водом и моја под челом / Чија је дубља празна провалија?”

Постоји, дакле, двоструки обрт у сонету: један у другом у односу на први катрен и други, још снажнији у другом терцету. Насупрот космичком складу — „божјој панорами” у којој „све дивно изгледа”, „свечано и моћно, ко царски бродови” — указује се двоструко дубока празна провалија у Дунаву, под водом, и у пјеснику, под челом.

Максимовићев избор *77 сонета о животињним радостима и њешкоћама* завршава се сонетним вијенцем *Скамењени*, чији је завршни сонет, „магистрале”, позајмљен: то је култни сонет Стевана Раичковића — *Камена усјаванка*. Самим тим Раичковићеве стихови су прожели и донекле усмјерили, готово задали, Максимовићев сонетни вијенац.

Максимовић је познавалац и насљедник Раичковићевог пјевања, и ово је права прилика да се нагласи веза између тројице пјесника који су дали биљег српском сонету у другој половини XX вијека. Скендер Куленовић је започео као дјечак своје пјевање сонетним букетом *Оцвале ѓримуле* у знаку матошевско-визнеровске традиције. А када се нашао у највећој животној и стваралачкој кризи, када је био означен као „ђиласовац” и деградиран у сваком смислу, сусрео се са пјесмама, посебно са сонетима Стевана Раичковића. Ти Раичковићеве со-

нети су га вратили поезији и књижевном животу. Тако је настало једно велико пјесничко пријатељство и плодан повратак Скендера Куленовића сонету. Куленовић је своје пјесничко дјело заокружио двијема књигама сонета и једном постхумно објављеном руковети: *Барух-Бенедиктџус де Сџиноза брусач*. Раичковић је, ево, *Каменом усџаванком* навео Мирослава Максимовића на искушење сонетног вијенца.

„Случај комедијант”, или неко мудрији, изрежирао је да се у сусрет стогодишњици рођења Скендера Куленовића, наградом која носи његово име, ода омаж сонету и тројници сонетиста истовремено: Скендеру Куленовићу, неизбјежном Стевану Раичковићу, који је утицао и на млађега и на старијега, и Мирославу Максимовићу. У томе видим додатни симболички значај ове књижевне вечери и ове награде.

Максимовића с Раичковићем зближава не само сонетни облик, већ и мотиви општег купатила, тишине, тихе варке, цвијећа као знака других свјетова, и најзад, *Камена усџаванка* као магистрални сонет и тема сонетног вијенца *Скамењени*. Мотиви биља такође су блиски Раичковићевој инспирацији.

Један од најљепших и најгушћих Максимовићевих сонета јесте *Лист*: лист се преображава у мноштво метафора и симбола, без иједне прејаке, патетичне ријечи. Снага листаје у тишини, у подношењу бола, у одсуству јаука. Он је симбол тишине и стоичког подношења бола. Кроза њ се види поријекло тишине: то је мисао, то је „стишан стих”. Лист у себи носи лирско бљедило тихог мислиоца и усамљеника пјесника стишаног стиха, али упркос том бљедилу, одолијева силама вјетровитог, обијесног свијета. Лист издржава и „преболева” зеленилом „смешну славу висина”. Остаће пред крајњим смислом усамљен и сув, чиме опет постаје метафора и симбол мисли. Танком дршком повезан са граном, он је „обешен утварно”; дјелује као чудо и привиђење. Али он је оличење његове снаге; његово начело постојања јесте „бити нежно јак”. Његов крај, његов пад, доказ је „да је живео стварно”. Толико значења, толико асоцијативног богатства, толико уживљавања у један лист, могао је побудити само пјесник који је са листом осјећао готово двојничку блискост; готово да се с листом идентификовао; пјесник тихе мисли и стишаног стиха. А Максимовић је такав, поготово кад је најбољи:

ЛИСТ

*Његова је сва моћ — да буде тих,
да никада не јаукне жласно.
Порекло се тишине јасно
кроз лист види: мисао. Стишан сџих.*

*Бледа крв у ѿанушним жилама
снагом земље доји га: силама
вешровишоѿ свети одолева.
Смешну славу висина преболева*

*зеленилом. Оштаће небрањен
ѿред крајњим смислом: листи је усамљен,
сух. Мисао. Обещен ушварно.*

*Тихо зна збоѿ ойшће гране расти,
биши нежно јак. То шито ће ѿасиши
доказ је даје живео сшварно.*

Сонет *Корен* као да кореспондира са *Листиом*; као да лист из крошње стабла, и коријен, из његовога подземља, успостављају осу свијета. Будући да је под земљом, у свијету таме, скривен од људског ока, коријен очајава у вјечном мраку, али га очај ојачава, тако да је непомјерљив „са непостојећег места”. У вјечној тами сања свјетлост: звијезда му је често у сновима. Готово све слике у овом сонету настале су на контрасту горе—доље, надземље—подземље, свјетлост—тама. Некад су слике изразито онеобичене погледом „одоздо”, испод земље, ледини „из потиљка”: од коријена, скривеног под земљом, људи „познају само мисао / која ледини ниче из потиљка”. Сонет је елизабетански, са три катрена и дистихом у поенти, а тај дистих изражава „мисао” коријена: „У стабло скупи сву снагу и сету, / па маше маше очевидном свету.”

Снага и сјета, ојачали очај, избијају из коријена кроз стабло и јављају се као жеља за изласком из доњег свијета; као потреба за комуникацијом са очевидним свијетом.

Максимовић показује вјештину у грађењу звучних фигура, посебно асонанце и алитерације. У сонету *Листи* налазимо синтагму „стишан стих”, са гласовном групом сти која се понавља. У *Корену* гласовно подударане води у игру ријечима: од очаја ојача. У сонету *Држи ме!* први стих је у знаку изразитог гласовног подударања: „Држи ме дремеж изнад држава.”

Максимовића је, као и Раичковића, привлачило „чисто светло биљке”, а то свијетло зрачи и из других Максимовићевих пјесама о биљкама: из моћног, великог ораха, који је сав стао у један сонет; из јабуке која нас учи зрењу и опомиње на будућност — њени зрели плодови падају ноћу опомињући заспалу Србију; из палме благог ума, која нема представу о сјеверу и глечерима. Али оличење тог „чистог светла биљке” је плод наранце на тањиру, савршен у свом облику, боји и метафоричком осмјеху; „препознаје се у срећној девојци”. Од ње

ће се јавити и звучна слика: погођена зраком зимског сунца, чак и *зајуче*. Тако враголаста и прелијепа, сине љепотом сјећања када је упитају за коријен. Завршни терцет сонета *Наранџа* у знаку је слике жртве: наранџа је „своју судбину / ставила на тањир”, препустивши другима улогу целата у историји.

Сонета је достојно цврчање плескавице и паљење роштиља (*Упалио сам роштиљ*). Распаљивањем ватре и ширењем жара претвара се у стварање малог пакла и вражјега сјемена.

У сонет је преточена животна радост испијања пива уз залогај прженог хљеба на луку, јер гутљај пива може „да ублажи муку / донету споља, из правог живота”. У хладној чаши пива сједињени су „доброта и злато”. Варљив и краткотрајан ореол пјене од пива упозорава на двосмисленост и несигурност људских идеала — они могу бити ореол живота, али и нестати као варка, као пјена: „Доброта и злато у хладној чаши: / нек се ко пена идеали наши / скруне у ореол пивских дивота.”

У *Дружом сонету о пијењу пива* драгоцјено пиће није златно, већ мрко, па на крају сонета „расте, у пари, сабласт мрког пива”.

Шта остаје честитом човјеку када га снађу животне тешкоће; када га погоди тешка одлука о губитку посла; када око њега гргоље „мигрене и тешкоће”? Остаје му да пронађе вјештину преживљавања; да извуче наук из дрвета што расте и да мирним патњама освоји слободу; да се супротстави невољама одрицањем и достојанственим прихватањем сиромаштва: „Затворен у дрво чух како дрхти лишће. / Реч драгу стиска као мајка дете што стишће. / У мирним патњама освојих нову слободу. // Слушах људску тајну отвореног разговора. / Видех врх, и сазнах да дно се дотаћи мора. / Научих јести хлеб и пити бистру воду.”

Максимовићев „честит човек” зна за благодети тишине и љетњег поднева, за благодет „врховног сна”; зна да опјева „опасну мирноћу” раста пред љутим непријатељем, да чува финоћу „стаклене вазе трен пре но што ће пасти”; зна да буде „витак ко јасика” и да се „из тла свакодневних навика” журно устреми у висину, „скроз у празно”; да се листањем супротстави поразима и недаћама.

Пјевајући о животним радостима и тешкоћама, Мирослав Максимовић је дао лични биљег сонету и уврстио се у драгоцјен низ српских модерних сонетиста друге половине XX вијека: Скендер Куленовић, Стеван Раичковић, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Рајко Петров Ного, Мирослав Максимовић.*

* Реч на додели награде „Скендер Куленовић”, у Приједору.

ЗМАЈЕВА НАГРАДА

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

УРБАНИ СЕНЗИБИЛИТЕТ И РУРАЛНИ АМБИЈЕНТ У ПОЕЗИЈИ СЛОБОДАНА ЗУБАНОВИЋА

Када песник изразите урбане оријентације, као што је Слободан Зубановић, посегне за тако традиционалним, много пута искушаваним песничким топосом повратка на село, онда је то песнички доживљај и поетички сигнал који бисмо морали темељитије претрести. Сваки песник има неке своје, посебне разлоге који такав обрт чине уметнички схватљивим и оправданим, дајући му израз једне дубоке и осмишљене нужности. Јер, вели наш песник у кратком аутопоетичком запису *Кад будем имао 64 године*: „Певати се мора. Ако је већ тако, ово мораће треба обавити с вољом, једноставно и непосредно; стихови не настају на основу измишљених доживљаја” (Реч на уручењу награде „Десанка Максимовић”; објављена у збирци изабраних и нових песама *Кад будем имао 64 године*, 2008). А кад знамо да створеним песмама претходе неки неизмишљени, реални доживљаји, онда бисмо најбоље у самим песмама, могли потражити одговоре на питања о томе који и какви су ти доживљаји на којима се изградила збирка *Сонети са села* (Завод за уџбенике, Београд 2009), за коју је песник добио престижну Змајеву награду.

Слободан Зубановић је песник префињене перцепције. У његовој поезији читалац може да ужива у дискретним и ненаметљивим, али својом рафинираношћу веома упечатљивим сликама. Те слике, додуше, никада нису превише јаке; оне свој учинак не остварују интензитетом него, понајвише, пробраношћу једва уочљивих веза. Зато је песник, пре свега другога, увежбавао посматрање света. Или, како то каже, у песми *Адреса* (из збирке *Страшежије лирике*, 1995): „Ствари сам присвајао

гледањем, / тако сам учио старење.” Живот, дакле, песник види као умножавање утисака који сведоче да време пролази, да човек лагано, неприметно стари и да гомилање искустава значи примицање његовом крају. Зато песник и вели: „Све више те је слика у нама / и силно расте збир — свих / задатака упућених мени. / Около — све више је мртвих // ствари — живих — све мање” (песма *Све више је слика у нама* из збирке *Страшеђија лирике*). Посматрање света и памћење утисака у стратегији лирског казивања Слободана Зубановића повезани су са тихом меланхолијом и сетом због пролазности ствари.

Давно је још Сима Пандуровић, у песми *Пошрес*, написао стих: „Хигијена несећања вида.” Песник је, тако, исказао дубоко уверење да су несећање, потискивање и заборав драгоцени за људски живот, да они видају ране човекове и чине живот подношљивим. Зато песник за несећање и каже да јесте својеврсна хигијена, услов без којег нема здравог живота. Саглашавајући се са таквом поставком, Зубановић је њено дејство доказивао обрнутим поступком: демонстрирао је како памћење оптерећује свест и како болну сету изазива проста чињеница да свест не може да се ослободи разноврсних утисака. Као и то како у тим утисцима и те како има упечатљивих, драгоцених, па и у класичном смислу — лепих слика и детаља.

Ту негде ваља потражити неке од кључних разлога песничког повратка селу. У том погледу су изузетно значајне уводна и закључна песма збирке *Сонети са села*: обе те песме су пренесене из претходне књиге *Save as* (2005), а песник их је, очигледно, пажљиво одабрао као важне поетичке и иницијацијске гестове на којима ће градити своју најновију књигу. У уводној песми *Три дана на селу* сеоски амбијент је место перипатетичког спокојства у којем се, шетњом по равници, пребира по сопственим успоменама и тражи некакав разлог због којег свет јесте такав какав јесте. При том, лирски субјекат није нимало забринут због тога што ни до какве мудрости, а поготово не поуке није дошао: „Био сам на ти са успоменама. / Чепркао по њима, пребиро. / Ништа не нађох нарочито / ново, што дотад нисам дио.” Субјекат Зубановићеве поезије неће падати у екстремна стања, а пароксизам различитих страсти ни на који начин није му близак. Стога су ови стихови углађени и умирени, приведени облицима стишаног доживљаја и мирној рефлексiji, чак и кад је реч о суочењу са смрћу, што изазива, пре свега, сетно, меланхолично сагледање људске судбине: „Шетао сам по навици, дуго. / Ко некада, дечак кад сам био, / бежећи шинама, пругом, / од сеоског гробља далеко.” То смирење долази од саме природе, од њених бића која се развијају, расту и плоде, често у пуној лепоти: „Тек расцветан

багрем, бео, / заувек загладан у небо, / шуштао је као невестин veo.” У овој песми се, отуда, повратак селу мотивише потребом субјекта да нађе некаво смирење у доживљају природе и у чистој евокацији прошлости.

У закључној песми *Траќиџај џрећеџ доба* Зубановић тематизује проблем старости као доба суочења са смрћу, али он те дане назива добрим, не налазећи у њима тешке муке и нерешиве проблеме: „О, добри дани пред смрт саму, / што долазите споро или изненада / банувши — на корак пред таму, / кад сваки детаљ прелази у слику: // неко вас се плаши чим се роди.” Има нечег суштински смиреног и утешног у песниковим речима о старости. Без обзира на страх и потпуну неизвесност у вези са преласком у оностраност, дани старости су, по песнику, благословени јер допуштају „нечијем делу или чину скритом, / да на видело изађу након / свега — у живом светлу при том.” За такво преиспитивање душе потребан је, дакако, потпуни мир, па ето још једног разлога зашто би за човека урбане цивилизације повратак на село могао бити драгоцен. Истина, песник о томе ништа изричито не каже, а у назначеној песми село готово ни не помиње. Из сеоског амбијента само се, на једном месту, и то у завршној строфи, помиње поље, али је у том помену много присутнија библијска алузија (онај Каинов позив Авељу да „изиђу у поље”) него што би то био део некаквог рустикалног или идиличног (то никако!) амбијента. Ипак, сама чињеница да је песму *Траќиџај џрећеџ доба* ставио на сам крај збирке *Сонети са села* представља јасан Зубановићев поетички сигнал који читаоцу помаже да заокружи мотивациони оквир основне песничке теме повратка на село. Потреба за сеоским миром је, очигледно, део пуне људске зрелости, па и презрелости, те преиспитивања сопственог животног пута у пуном обиму, од његовог почетка до слућеног краја.

Посежући за сеоском темом Слободан Зубановић није битније променио природу свог лирског проседеа. И даље су то нежне, крхке лирске нити, знане из његових ранијих збирки, нити које се преламају преко задатих стиховних и синтаксичких оквира, па се, уз честа опкорачења и парентезе, уз повремене антипоетизме парадоксално прислоњене уз наглашене поступке поетизације, ствара утисак приличне непредвидљивости семантичког тока поетског дискурса. Опажати ту непредвидљивост, претраживати асоцијативно богатство говорног низа и разрешавати загонетке мотивског кривудања важне су чињенице Зубановићевог певања. То певање би желело да се ослободи традиционалистичког терета и пуке конвенционалности лирског дискурса, али би, уз то, хтело и да очува свест о важности самог певања, о његовој посебности и повлашћено-

сти у чину људске комуникације. Зубановић је песник који свој лирски вез исказује са пуном свешћу о угрожености песничтва схваћеног као певање, па је та амбиваленција и та расцепљеност битан моменат у разумевању његових песама.

У таквом стању двострукости како бића песме тако и исказног субјекта Зубановић веома често посеже за разноврсним књижевним асоцијацијама и разним облицима интертекстуалних релација. Те културолошке нити могу бити, а често и јесу, веома широке и готово незадрживе, јер што свесно и намерно што несвесно и нехотично продиру у текст са свих страна. Шетњу по равници, у песми *Три дана на селу*, песник ће поредити са Пушкиновим мерењем корака, очигледно у његовом фаталном двобоју, када је инсистирао да број тих корака буде изразито мали, свега десет. У стиховима песме *Станица и снови*: „Тамо да путујем, до беле самоће, / где могу мирно на кофер лећи, // у хлад, међ расцветано воће” одјекнуће понеки тонови популарног шлагера и стихови кантаутора Арсена Дедића („Тамо, тамо да путујем...”). Кад се, пак, прочита једна друга песма, она својим обликом и лакоћом казивања може пробудити асоцијације на Дучића или Раичковића, завршним стихом, тј. помињањем синтагме „наши дани” може упутити ка Дису и његовој антологијској песми, потом у стиху „од извора два пута до овде” ка фолклорној песми Лепе Лукић, али ће све ово обиље асоцијација бити добро усмеравано насловом песме *An der schönen blauen Donau*, при чему ова перспектива краља валцера Јохана Штрауса неће дати никакво коначно, закључно објашњење оваквог асоцијативног поигравања. Када у песми *Под сенком Ф. Горе* (уз непотребни иницијал имена Фрушка) прочитамо стихове: „Хајдемо у шетњу, девојко мала”, у сећање ће банути речи популарног шлагера („Девојко мала, песмо мога града”), али и почетни стихови *Љубавне њесме Ј. Алфреда Пруфрока* Томаса Стернса Елиота („Let us go then, you and I”). Понекад блесну и неке филмске асоцијације, као у случају песме *У шри и десет за Руму* у чијој подлози препознајемо назив класичног вестерна *У шри и десет за Луму*.

У Зубановићевој поезији честе су интертекстуалне релације спрам неколицине генерацијски и поетички блиских песника. Отуда, кад у песми с насловом *У зноју казальки* препознамо цитат дебитантске збирке Раше Ливаде *Појрскан знојем казальки*, онда у томе видимо пре свега начин на који Зубановић настоји да обогати значење сопствене песме, али и да исказе личне симпатије и сопствено поетичко опредељење, као и да обнови дејство поезије овог, прерано замуклог, драгоценог песника урбаног сензибилитета (у том смислу је вишестру-

ко занимљив стих „Стојим на његовој ливади, / слушајући далеки пој”). Слична релација с Ливадином поезијом успостављена је и у Зубановићевој песми *Дијалог с ливадам*. Та песма почиње стихом „Под ципелом, велиш, лежи лек”, стихом у којем препознајемо цитат из Ливадине поетске прозе *Филијика ѓордих* (из збирке *Каранџин*, 1977): „Помери ногу, лек је под ципелом.” Зубановићева песма, уз то, функционише на оба значењска плана: с једне стране, она рачуна и са дословним значењем опште именице „ливада”, при чему је лирски догађај везан за шетњу по природи, по пољима, њивама и ливадама; с друге стране, песма рачуна и са значењем личне именице „Ливада”, при чему се пејзажни амбијент може схватити као пуки, готово алегоријски оквир за чисто књижевну, културолошку расправу поводом једне песме сјајног песника. Зубановићева вештина стихотворења омогућила је да се ова два значењска плана врло успешно сједине и да снажно делују двосмисленошћу исказа. Све то јасно сведочи да поезију *Сонети са села* пише песник високо развијене цивилизацијске свести и разгранатих културолошких увида.

Сеоски амбијент за таквог песника какав је Слободан Зубановић представља широко поље обликовања мноштва слика, догађаја и ликова. Железничку станицу, примера ради, он види како „стоји, усред њива, ко кљусе”, док „ветрић врста листове новина, / пет-амабалажу и кесе дуж пруге, / у поретку вагонског вала” (*Станица и снови*). У *Сонету из Кенигсдорфа* исказни субјекат себе види као човека који већ своди животне рачуне: „Имам доста седих и малу унуку. / Час је да постанем испосник. / И време мерим према луку / дуге тражећи свој коначни лик.” А одмах потом, таквом свођењу рачуна он контрастира слику бића које, наизглед, ни о чему не размишља него напросто постоји, сада и овде, рекло би се — заувек: „на сунцу, бели мачор, дрема / опружен — нем, стари, лав.” И на овом месту активира се интертекстуална разиграност, па се може приметити како би топлини ове слике могла да допринесе и алузија на познати филм Емира Кустурице (*Црна мачка, бели мачор*), сећање на његов бајколики смисао.

Село, без сумње, од града пружа више могућности да се живи у присној заједници са животињама и биљкама, а то ће се показати и у Зубановићевој поезији. Зато у песми *Под сенком Ф. Горе* песник упозорава на рођачку блискост стабала воћа и на њихову испреплетеност са ликовима предака: „Пази само куд нижеш кораке. / Оне две јабуке су ујаци, / ружа што се пење: прабака.” Биљке, тако, имају моћ да подсећају на људе, нарочито на оне који су то биље засадили и неговали. Али и иначе, судбине биља и људи често се преплиће у овој збир-

ци. У песми *Јесење сјаљивање* отварају се асоцијације на по-смртне обреде, наизглед безутешне: „Дошло му време да не-стане: / лишће (у корпи) донеси. / Поломљене гране истреси / на гомилу; све да стане // у пламен — кад креснеш / не при-зивај ничији пев.” Но утеха блесне већ у наредним песмама у низу. Брига о цвећу може, као у песми *Пред окојавање ружа*, да задобије форму рефлексије о пролазности и променљивости ствари, али и наде у обновљени живот: „Полако венеш на пу-ту у ново, / вели први члан закона пролећа. / Читав мандат је у том: да поново / лепота буде — лепша и већа.”

Животиње су, такође, чест повод да лирска ситуација про-говори далеко комплексније, па и чисто људским језиком, а песник бива нарочито пажљив када опажа птице и њихово по-нашање. Тако ће, у песми *Икарова казна*, голуба и његов стре-ловити спуст песник видети као Икаров пад с небеских висина до низина земље, а одмах потом уследиће и општији, готово филозофичан песнички коментар: „У ствари, то је савез / ни-чега и нечег, што болно / одваја голуба од свих.” У песми *Го-лубица са ѓеријаџирије* приказана је слика једног модерног цивилизацијског феномена збрињавања старих особа, а у тој слици је голубица пука жртва, будући да је улетела у тамни ходник, „у предворје смрти”; песник ће, и овога пута, досегнути до не-ких универзалних искустава: „Све док се лети, свет јасан бива. / Било где и створу било ком. / Кога ли она тражи, без јага, сама, // кљуцајући тобож нешто, у час тај?” У песми *После не-времена* песник опажа како се вране љуљају на грамама багре-ма, као какви мученици после потопа: „Ђуљају се на багрему (у чамцу) / после невремена, вране. / Траже, гледајући ка зе-мљи, / сигурне, не баш мокре, гране.” Лирска визија природе и њихових бића, биљака и животиња, сасвим у духу традицио-налне песничке слике света, сагледава свеколико јединство све-га постојећег. И у том погледу Зубановићева поезија открива на селу и у традицији нешто смирујуће и спасоносно за неми-ре модерног, урбаног човека.

Слике руралног амбијента у збирци *Сонети са села* у нај-већој мери се односе на свет људи и на њихове комплексне односе. У песми *Прича из дворшћта* песник ће се удубити у садржај људских живота око себе („Десно се родио ковач, лево колар. / (Све ствари стоје с лева ил десна.)”) или у сведочан-ства које људске творевине собом носе („Кућа, иза ње кућа: ћути — забита, / с урушеним амбаром и шупом”). У песми *Summer solstice* налазимо готово идиличну слику летњег сна младог жетеоца којем је жена донела ручак: „У зовином хладу скрита / погача, велика и бела, / и боца вина недопита. // Он спава, жито га велича / без шума: да не примети. / Она ћути

— као да прича.” Ту је, потом, и читав низ обичних послова који се на селу морају обавити, као што је одлазак у куповину (*Купи: новине, хлеб и цигаре*), обезбеђење огрева (*Одох њо дрва*), одлазак у град (*У три и десет за Руму*), брига због саобраћајних неприлика (*Нови календар*), али и помало гротескна слика која се указује *Из њољског нужника*, како гласи наслов једне од песама.

Посебно су занимљиве песме посвећене дијалогу са алаткама неопходним за свакодневно обављење сеоских послова. Над сваким од тих предмета песник ће начинити малу медитативну сеансу у којој се слика тог предмета појављује у крајње необичним околностима. Тако ће се, на пример, крамп у песниковој имагинацији повезати са удаљеним феноменом: „Кад не би земљу рио био би сидро” (*О крампју*); мотика има способност да из човека истисне негативну енергију: „Главу држи као да молитву шапћеш. / Певај у себи, избаци шта тишти: // љубомору, завист, сујету ломну. / Иза тебе остаће траг за којим жуде / облаци, бескућници или луде. / Прав и чист пут за реч скромну” (*Акџи о мошници*); у медитацији о ашову наметнули су се готово епиграмски искази: „Гвоздено срце и оштра душа, / твоји су атрибути вечности” и „Копао си много: кажи ми, по страни, / колико треба да се истина сахрани?” (*Пишање за ашов*); метли се обраћа са доста ироничне блискости: „Рашчупана вештице, бежи сада / далеко, у угао света склони / комато лице, или се наслони / у ћошак — где ти сој припада” и „Невесто репата, треба веровати: / у лажи су кратке ноге, то схвати” (*Сћав о мејли*).

Емпиријска стварност Зубановићеве поезије нема јаких разлога да се обраћа некој инстанци која би стајала иза свих појавних облика овог света сачињеног од мноштва занимљивих појединости. Ипак, у *Сонетима са села* налазимо и такву једну песму у којој се проблематизује постојање, тачније непостојање онога који би требало све то да осмишљава: „Право је време за обраћање / оном који зна баш све — / о чему налаже строга тема. // То се, сутрадан (више-мање) / претвара у чежњу, или сне. / Писао бих, али — њега нема” (*Чежња за сонетом*). За идејом Бога ова поезија нема неку јаку потребу; свет ове поезије може постојати и без такве инстанце. Он без Бога може, али не може без сонетне форме, будући да је цела збирка (са изузетком уводне и завршне песме) исписана управо у оваквом облику. Зубановић је, при том, користио један облик доста лабаве композиције, а са римама које су спорадичне и без чврсте, традицијом утврђене схеме. Ова форма је аутору првенствено давала ограничен оквир од четрнаест стихова, а у том оквиру требало је сажети и елаборирати тему довољно об-

ухватно да би се заokружilo значење које се надаје из почетне слике или њеног лирског коментара.

Оно што овим песмама даје убедљивост ваља, у великој мери, препознати на нивоу тона и атмосфере који у њима преовлађују. Реч је о песмама наглашене лирске меланхолије, смиреног казивање, без икакве ужурбаности и пренаглашавања. Ово су песме које пише зрео човек, а његово елегично расположење последица је егзистенцијалног сагледавања које иза себе има далеко више дана и догађаја него што у будућности ишчекује. Упркос томе што ове песме не опевају непосредно тугу због губитка нечег важног и драгоценог, нечег што се више неће јавити, ове песме такво стање тихог губитка редовно подразумевају и смештају негде у дубинску структуру лирског дискурса. Зубановићеви *Сонети са села* су, отуда, знатно суспрегнутији у испољавању елегичног доживљаја, они су тихи и једва приметни као облици човекове тужалке. То су песме, с једне стране, настале у својеврсном, добровољном изгнанству у којем човек нашег доба хрли на село као на место утехе и употпуњавања искустава изгубљених или пригушених у градском амбијенту. С друге стране, на селу је он открио неки други свет који један далеки предак, римски песник Овидије, у прогонству, међу Дачанима, никако није хтео ни могао да призна за по себи достојанствен доживљај. Зубановић је, са помирљивошћу која му је својствена, у новом амбијенту препознавао занимљивости које говоре о универзалном људском свету у којем не постоје круте деобе и строга разграничења на цивилизован и варварски свет. Уосталом, у условима развијених медија комуникације таква подела постаје потпуно беспредметна и бесмислена. У песниковој флексибилности и лирској виспрености са којом се свет посматра отворених очију, топла срца и буднога ума, треба препознати неке од кључних разлога због којих збирку *Сонети са села* Слободана Зубановића видимо као одиста зрело и вредно песничко остварење.*

* Реч на уручењу Змајеве награде Слободану Зубановићу, на Свечаној седници Матице српске, 16. фебруара 2010. године.

ЗМАЈЕВЕ ПОРУКЕ

Чињеница да се моје име, од данас, налази на листи добитника Змајеве награде, стоји далеко иза значаја којим Матица српска облежава 184. године рада, и дубоко испод имена Јована Јовановића Змаја. У таквом светлу, дакле, помисао о претходницима једнака је мисли о властитом месту међу њима, и наслања се на мисао о настављачима једне од наших, најчеститијих и највиших, књижевних награда. И не само то. Колико ми је познато, низ добитника ове награде непрекинут је од половине прошлог века, од првог добитника, па припадност таквом континуитету доживљавам не као временску одредницу него као ону врсту трајања у књижевној традицији која ме уверава да, послужићу се старинским изразом, нисам узалуд певао.

Будући да сам захвалан Матици српској и њеном жирију за одлуку да ми доделе награду за књигу песама *Сонети са села*, захвалан сам понајпре због тога што је мом раду додељен вид постојања који ласка савременицима. За остало књига ће се сама побринути — „док шеталицу сату задржавам”.

Сад, под Змајевом сенком, могу пред вас изнети нека од бројних питања око поезије која су, можда, и њега мучила, почев од оног класичног, какве су данас моћи поезије? На то се може, одмах, непогрешиво, одговорити: исте као прошле године и ни мало различите од оних пре две хиљаде година. Моћ, или моћи поезије, је мала, јер њен главни закон говори да нема законитости. У нашем времену поезију видим не у таквим налозима већ, да тако кажем, у некаквој исцелитељској форми. Руку на срце, ни време није наклоњено књигама песама, нити књижевним часописима који имају моћ да едукују, истражују, наговештавају и потврђују вредности. Дакле, оним пословима којима се и Змај свесрдно бавио. Парадоксално, док се часописи полако гасе, расте број штампаних књига поезије, што не мора допринети квалитету, али може пронаћи и означити новог песника. Можда се у таквом тражењу крију оне чари којима поезија не престаје да нас привлачи. Песници и уредници, данас, личе на јунаке који улепшавају наше снове.

Змај је имао своје *Снохвалтице*. И морао је објашњавати необичну реч за тај одређени круг песама, реч коју, вели он, „разни критичари сваки на свој начин тумаче, ал ниједан не погоди права јој смисла”. И додаје: „Тим сам именом назвао

ове песме које су само прошле кроз моју душу... те их сад у сну хватам.” У праву је Јован Христић када је устврдио: „Са Змајем долази нешто присније од литературе.” Више него што је објашњавао, Змај је у песмама говорио, вели Христић, и „о стварима које се не причају, него поверавају, а поверава нам се читав један живот, његове радости и туге, среће и несреће, љубав и смрт оних које смо волели”. Хтео то или не, морам признати да у *Сонетима са села* има подоста од тога, ако не и највише. Писани у фрушкогорском окриљу, у једном селу доњег Срема, ови сонети, ако смем о томе као њихов творац говорити, наслањају се на један део наше поезије за коју критичари воле рећи како долази са стражиловске стране; она допире и са оне, урбане, београдске, испод дорћолске адресе на којој је Јован Јовановић становао далеког новембра 1890. године; небо им је исто као што је била белина хартије по којој су писане.

Ако су, некад, Змајеви критичари имали, како би се то рекло, „строги диспут” за његова *Њеванија*, данас таквим мерилима нема места из простог разлога што је његово место у нашој књижевности потпуно одређено: Јован Јовановић Змај је највећи српски песник деветнаестог века. Шта више, он је *јесник* у пуном значењу те речи. Кад то кажем, мислим на једну од битних чињеница која га везује и за данашње, модерне, песнике — Змај је све детаље из свакодневног живота, а из свога и преболно, претварао у поезију. То је песник који је међу првим нашим песницима изнео уверење да је певање врста егзистенције и, истовремено, „одбрана од дневних тежба и ноћних сећања”. Али, данашњи песници још могу од Змаја научити, не само то да читавог века, докле год имају снаге, могу писати; могу, без бојазни, усвојити његову одбрану права на трајање лирике и њен опстанак, и трагање за формама најближим духу времена. Могу, без размишљања, усвојити његов став да је поезија једна од најнеопходнијих ствари у животу човека. Могу, на крају, с надом, веровати да су доброта и несебичност, само спољне ознаке оних квалитета које један песник гради читав живот. Тиме се, у сваком времену, а кроз песму, отклањају мрачне ствари које сваком бићу заклањају оно светло због којег се на свет долази, а појачава чистота истина изречених у оним Змајевим стиховима чија је снага изражена у готово песничком манифесту, а могли би бити и више од поруке око песничког заната — оставштина генерацијама што, по природним законима, следе једна другу:

*Где је бола, где је јада,
— Песма блажи;*

*Где се клоне, где се пада,
— Песма снажи;
Где су људи добре ћуди,
— Песма с ори:
Што не можеш друкче рећи
— Песма збори.*

Слободно рецимо — Змај је незаобилазан. Песник којег памти свако поколење, значајан колико за нашу свеукупну песничку традицију, толико и за њену будућност. И у томе је, уистину, његова величина.*

* Реч на додели Змајеве награде, на Свечаној седници Матице српске, 16. фебруара 2010. године.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

ЖИВОТ И ВЕЗЕ

Свакодневна метафизика у поезији
Слободана Зубановића

Лирски глас Слободана Зубановића постојано је изграђен на тематизовању призора из непосредног, емпиријског окружења; из свакодневице. Због тога лирски субјект у његовим песничким текстовима често постаје биће које је непосредно примакнуто и уроњено у многобројне животне садржаје. По том изразитом својству он се, делимично, стваралачки приближава и додирује са поезијом и поетиком песника оне савремене изражајно-стилске оријентације коју, најчешће, називамо (нео)веризам. Мада прилично често и уочљиво овај песник поетски опис моделује на тај начин да се од чисто веристичког поетичког концепта приметно дистанцира. И то на тај начин што се његов лирски опис пребацује у ону сферу која подразумева извесну одмакнутост од чисто миметички схваћеног стваралачког концепта. На тај начин бројни мотиви зачудног и тајновитог уведени у текстове његових песама, читаоца уводе у онај простор који лирском субјекту омогућава да говори о појавама и призорима који су видни и карактеристични за једно време и његов друштвено-социјални контекст, али, истовремено, у нешто мањој мери, и о оним појавама и чињеницама које је могуће назвати метафизичким.

Изабрано стваралачко опредељење да се стиховано обликују слике стварности, утицало је да тачка гледишта у његовим песмама везаног стиха буде постављена тако да читалац уочи како се лирски у субјект у њима оглашава из нижег, доњег курса. Са дна постојања: улица, тргова, скверова, паркова, трамвајских станица, пристаништа, кеја; из и испред *дорћолско̄*

дисконџа. Односно, из оне перспективе из које постаје могућно да се лакше и директније уоче ритмови и мене урбане свакодневице у којој се не опажа и у песнички опис преводи само „механички живот”, него местимице и то како: „Мирис књижевности околу воња.” Управо због тог додиривања повезивања најелементарнијих материјалних емпиријских појединости и оних феномена који је надилазе, односно трансцендирају, постаје могуће да се у песмама овог песника, „усред вавилонске гомиле”, пројави и глас епифанијског увида у комплексност (и трагичност) човекове егзистенције. Због тога је тон сетне скепсе и меланхолије постао доминантан у већини његових, посебно, новијих песама. А оне су изграђене као својеврсна лирска хроника, која не само да слика и бележи призоре из непосредне стварности него им, често, критички ангажовано и јетко иронично реплицира.

Са изменом лика и обличја свакодневице мењао се и Зубановићев поетски опис. У њега је он почео да уноси и ново садржинско, заправо језичко-сликовно градиво. А оно је, пак, посредно и репрезентативно представљало време и прилике које су у његовим стиховима премоделовано, али веома уверљиво, сликани. Из тог разлога су у тематску основу његових песама у књизи *Save as* увођени и особени синтаксички и реторички склопови, изрази и лексеме. Најпре они који долазе из домена тзв. виртуелне цивилизације; из света компјутера. Али су и они у његовом стваралачком поступку подвргавани особеном меланхолично-ироничном третману. Због тога је и постало могуће да у свету његових новијих песама представљени живот и постаје „илузија” коју, најинтензивније, подстиче „то светлувацо биће” компјутерског екрана. Оно је постало мотивисана подлога на којој су обликоване сасвим „нове слике” и нови смисаони агенти.

Све то показује како је Зубановићева поезија изграђена као веома сложен лирски говор који у себе напоредо укључује слике, призоре и знакове једног времена, али и који интертекстовно, кроз сложени склоп цитата и реминисценција, активира бројне везе са другим песничким текстовима, са текстовима и вредностима културе уопште. Њихова је функција усмерена ка изграђивању посебне тачке гледишта из које се, такође, оком и гласом песничког субјекта могу посматрати и коментарисати призори опсервиране стварности. Посебно онај њен вид у коме је јасно уочљиво парадигматично снижавање естетичких и етичких критеријума и, са њим у вези, уочљиво потискивање вредности и значаја уметности поетског говора. Њену природу, облик, смисао и независну савремену судбину Зубановић, једнако заинтересовано и самосвесно, узима за пред-

мет свог мишљења и певања. Што све, још једном, поуздано сведочи о томе како у свој опис овај песник уноси карактеристичне слике стварности и подстицајне и продуктивне културноисторијске асоцијације. Али и индикативне назнаке збивања у унутарњем свету/бићу песничког субјекта који је, често, постављен у тематско средиште песме.

У књизи његовог песничког избора *Саркофаг* (1998), постало је сасвим јасно да је град доминантна и најживља позорница чији се свакодневни призори, конзистентно, транспонују у поетски говор. Али је, истовремено, у старим и новим песмама те књиге постало очигледно да се у њима обликује једна доминантна тачка гледишта која указује на самосвесну спознају да поезија не може променити ни поправити свет. Без обзира на самоуверен исказ песничког субјекта у песми *Пијење воде*: „Свет — мењам — дабоме”, та изабрана тачка гледишта интонирана је изразито меланхолично. И управо је у том складном споју елемената веризма у стваралачком поступку и меланхолије у тону песама, садржано диференцијално *јединство разлике* његовог поетског писма у коме се, наизглед оптимистично и обухватно, грли „све што под слова дође.” На такво амбивалентно стваралачко опредељење карактеристично указује и исказ: „Драгоцен сам различит од спољног / света”, из његове прве песничке књиге *Куйайшило* (1973).

И док је у текстовима његових ранијих песничких књига: *Из заоставшћине* (1982) и *Домаћи дух* (1983) видан плоносан стваралачки удео ироничног лиризма, у књизи *Рейорштер* (1986) постало је очигледно да Зубановић свој поетски опис почиње претежније да обликује као поетски извештај о затеченој урбаној стварности. Његове песме тако су постале особен каталог призора једног времена. Због тога је у њима нарочито пажљиво изграђиван референцијални, предметни план. Као што је и, паралелно, улаган велики стваралачки труд на очућавајућем раскривању миметичког описа латентим поетизовањем сасвим личних, приватних момената. Све је то омогућило да Зубановићеве песме, на сасвим конкретан начин, постану трансформисане — померене и искошене — слике појавне стварности, али и, кроз ангажовани, полемички и иронични тон, карактеристична, депатетизована и демистификована, слика духа и света поезије. На тај начин је и постало могуће да Зубановићев поетски говор узме на себе облик и лик својеврсне лирско-иронијске хронике, али и инвективног коментара савремености. Посебно оних ситних појединости свакодневног живота, као у песми *Зграда бр. XII*, у чијем се другом дистиху каже: „Јер — живот је њен, / Препун детаља — коначишта.” И ти урбани „детаљи” постају предмет песме. Уткивају се преобли-

ковано у својеврстан лирски документ, за који у песми *Размена њорука* говорни субјект аподиктички (аутопоетички) каже: „Мој документ, остаће метафора: / Сунце у окну — окна нема.”

Околност да у тако, на начин *минус њосћујка*, конципираној поетској слици „окна нема”, указује на песничко стваралачко настојање да се елементи захваћени из стварног живота у поетски исказ не преводе дословно. Зубановићева песма није плошни опис/слика непосредне стварности. Она јесте њена нарочито смисаоно организована слика, али тако да се елементи предметног света у њој стваралачки онеобичавају — укључују у изградњу једног вишеструко симболички кодираног значења, које код читаоца треба да произведе нарочит утисак. Најпре активну свест о амбивалентној природи стварности која се указује човековом оку и духу. Стварности у којој њени појавни видови само наоко односе превагу над другим невиделим видовима и који, претежно, усмеравају човекову егзистенцију. Да је то неупитна чињеница у његовом песничком свету, читалац може да уочи у оним песмама у којима се лирском субјекту указују епифанијски проблесци или језовита, метафизичка објава демонског — у песми *Трамвај звани двојка*. Зубановићева поезија је говор укрштених планова.

Четворокатренска песма *Трамвај звани двојка* започиње децидним исказом говорног субјекта: „Сићох низбрдо, улицом до краја, / да узмем превоз следећи, / пред вече.” У том једноставном опису уобичајене дневне радње, песник је изградио подлогу на коју је поставио неколико семантички и симболички супростављених мотива. Силазећи улицом лирски субјект, мимогред, опажа како: „са оглас-паноа / један лик гледао ме претећи”. Тако је на тој широко захваћеној основи Зубановић произвео сложен семантички контраст између значаја уобичајене радње која се, а то је већ назнака мистичног, одвија „пред вече” и чињенице да га је са паноа један лик гледао „претећи” — што је репрезентативни знак времена инверзно померених вредности.

У овом су се катрену укрстиле три значењске конкретизације из којих може да се, поуздано и репрезентативно, ишчитају и неке одлике Зубановићеве *licentia poetica*. Прва од њих указује на стварносну заснованост предметног света већине његових песама. Друга на проширивање значењског поља ове песме у правцу изградње утиска тајновитог, мистичног и метафизичког. Док је трећа посвећена посредном представљању глобалнијих ликова и обличја једног времена у коме се, на плакатима, индикативно и не без благе ироније, назначује његов инвертован друштвено-политички садржај.

На тако обликованој подлози постало је могуће да се опис атмосфере у песми даље развија у правцу интензивирања удела тајновитог и фантазијски зачудног: „Не беше никог; најтише звуке / разносио је по шинама ветар, / зивкајући вечност на тренутке.” Сам представљени приказ и његов просторни оквир нас постојано припремају на сусрет са оностраним. А с обзиром на чињеницу да свака успела песма мора бити нарочито компонована, у сложеној структури ове песме, на њеној половини, изведен је упечатљив симболичко-семантички прелом. На њега нарочито указује активирање лексема „вечност”, са њеним садржајним асоцијативно-симболичким склопом који је, такође, интегрисан у њен вербални низ.

Пошавши, уобичајено, у возњу трамвајем, говорни субјект се, у скоро готској, сумрачној атмосфери изненадне градске самоће и тишине, кроз коју само „најтише звуке / разносио је по шинама ветар”, пренуо и, због изненадног сусрета са неуобичајеном ситуацијом која је у њему подстакла дубинску асоцијацију и помисао на „вечност”, битно преусмерио сопствене, свакодневне, мисли и поступке. А то је одредило и нарочиту интонацију ове необичне, а одличне, Зубановићеве песме која је казана из перспективе индивидуалног сведочења.

У том свакако посебном часу песнички субјект, следећи асоцијативну помисао изазвану указањем, обзнањује како је тај приказ са својим просторним оквиром урезао у његов ментални, духовни и психо-емотивни склоп, односно *душевно сјање*, али и како је он транспонован у конкретни вербално-сликовни низ — песму. Симптоматично и смисоно веома бременито, при том, указујући на узроке и посебност тог дубоко личног (само)спознајног прегнућа, говорни субјект резонерски истиче: „Због чега сам у ноћи спреман / да некуд одем макар на трен.” Да се, заправо, одмакне од градског *сјлина* у сусрет неком садржајнијем виду егзистенције која опстојава на нечем смисленијем, узвишенијем — трансцендентном. Оном нарочитом скупу нематеријалних вредности које свакодневни, самоћом и уходаном приземношћу једнако испуњен градски живот, обухватно надилазе. Због тога се поглед лирског субјекта у Зубановићевим песничким текстовима и везује за оне садржаје чија природа није искључиво тварна, предметна. Елементи тог тематског градива уграђени су у знатан број његових песама, попут: *Похвала њласџици*, *Башџа*, *Џејео* и сл. И они им, често, обезбеђују својство метафизичког обасјања и објаве „тајне” оностраним које, једнако, учествује у мотивском, садржинском и значењском склопу ове вишегласне, сенком меланхоличне спознаје трајно означене поезије.

А управо се то „онострано” оглашава у завршним стиховима песме *Трамвај звани двојка*. Освешћујући и преиспитујући виђено, говорни субјект се пита: „Можда сам постао само плен // навике о промени и њеној моћи.” Чиме, заправо, указује на двоструку природу свог урбаног трајања које је, једним делом, обележено „навикама” — „механичким животом”, како каже у, наоко веристичкој, песми *Перионица „Компјресор”*, а другим делом метафизичким и маштенским садржајима. А они, мада нису толико очигледни, такође интензивно утичу на живот поједница у граду који се, у песми *У десном уџлу*, у очима и свести песничког субјекта, онеобичено указује као „гомила посивелих домина”. Због тога може да се разуме како и колико, на подлози обликованој као позорница на којој је ветар зивкао „вечност на тренутке” и на којој су језовито шкрипнула врата „на крај света”, пометени говорни субјект интензивно проживљава увид да: „Уплашен бескрај севну низ шине.”

У том персонификованом исказу, у самој завршници песме, садржана је њена значењска и поетичка *summa*. Сев оностраног који се говорном субјекту у епифанијским проблеску указао, определио га је да „За њим престрављен утекох хитро / не дочекавши трамвај из даљине.” Тиме се показало колико Слободан Зубановић приљежно изграђује сваки структурни сегмент свог песничког текста. Као и да његов, наоко унификован, песнички свет није једнодимензионалан. Те да он није само секретар трајуће стварности и плошни лирски хроничар свакодневице. Већ, много више од тога, он је песник у чијим се текстовима амбивалентност света и живота, поредовано и репрезентативно, указује као ефектна поетизована слика помножена епифанијским и метафизичким проблесцима, колико и иронијским депатетизујућим отклонима.

Сама околност да, у појединим песмама, неки садржински елементи преузети из емпиријске стварности односе превагу и усмеравају њихов укупни смисао, само показује његову изворну стваралачку намеру — да буде лирски сведок и заинтересовани коментатор једног времена. Због тога помињана песма *Перионица „Компјресор”*, може да буде ваљан пример на коме се да уочити удео миметичког, односно веристичког третмана вербалне/сликовне грађе у његовом прецизно вођеном стваралачком поступку. Али у коме може да се уочи и самосвесна стваралачка намера да се предмет песме иронијском инвективом, коментаром, или неким другим, сличним стилским средством, одмакне од своје миметичке основе.

У њеном првом катрену, а катрени су изабрани облик Зубановићевог лирског говора, предочава се, опет двоплански организована, карактеристична слика свакодневног ритма град-

ског живота: „Колона тутњи — док се пара / бензина мота околу здања.” Такву, могло би се, не без ироније, рећи: *идиличну градску слику*, унеколико релативизује један наоко неопажив детаљ: „из контејнера дим се помаља / тајно — без оправдања.” Придев „тајно” опет, као назнака, указује на постојано присуство елемената оностраног у Зубановићевој лирској пројекцији стварности. Док сам коментар: „без оправдања”, може да укаже на ограничен начин свакодневних изналажења узрочно-последичних оправдања за животни редослед ствари, догађаја, поступака и тиме, такође, значењски план исказа преусмери ка метафизичкој димензији за коју превише не вреде рационална оправдања, будући да је она заснована на нечему што песничком субјекту остаје несазнајно.

Међутим, у овој је песми Зубановић, на подлози слике уобичајеног градског живота, у међусобни однос довео неколико мотива. Најпре је, у другом катрену, активирао типично модернистички мотив/феномен стваралачке самосвести у оквирима слике/призора који указује на каузални однос поезије и живота. А у њему поетски субјект, доцирајућу, указује на правац и суштину сазнања о том односу; тој *вези* коју настоји да на одређен начин демистификује: „Ђути — нека те не чуди / механички живот што кипти: / знаћеш — шта стиху нуди / густина моторног уља.” Да би у следећем, завршном, катрену ефектно преусмерио смисаони тон и, последично, читаочеву перцепцију. На тај начин што је то синестезијско сазнање до ког се дошло „откривајући истину”, депатетизовао, детронизовао и иронично, скоро гротескно, осенчио и вредносно снизио: „Ко океан — барице — ту дрхте / откривајући истину — (дању)” — јер ноћ је време у коме се исказују они „други” несазнајни садржаји — „о онима што на точковима / клизе ка миропомазању.” У том поступку гротескног снижавања, видна је песникова потреба да његов поетски опис свакодневних призора не буде искључиво реализован као плошно приањање за предмет. Да не буде лирско-дескриптивна слика-копија виђењског и затеченог.

Без обзира на чињеницу да су многи његови стихови обременени натуралистичким описима; да се у њима појављује: „улица прљава до сржи”, или да су неки искази сасвим отворени и директни: „Сит се нагледах беде и недаћа”, читалачки и интерпретативни закључак да је Словодан Зубановић доктринарни заточник лирског веризма, не може бити сасвим основан и поуздан. Мада бива да у његовим песмама „сваки детаљ прелази у слику”, али је та „слика” најмање двостуко кодирана. Она је лирска слика са дуплим дном. Један од нивоа тог поливалентног, структурног и семантичног, њеног устрој-

ства, свакако је опредељен самосвесним стваралачким одступањем од миметичког концепта, за рачун креирања атмосфере зачудног и тајанственог у сликању напетог односа између поезије и живота. Као што је, истовремено, сликање тог односа настојао да реализује са засебне иронично-гротескне тачке гледишта. По томе је у текстовима његових песама видна одмакнутост од чисто миметичког, односно веристичког начина грађење поетског описа. То показују и стихови из његове књиге *Save as* у којој се појављују „нове слике” које, недвојбено, наводе на закључак да је „живот илузија”. И да због тога његово лирско описивање ваља да се онда нарочито изведе.

Једна од посебности Зубановићевог песничког поступка садржана је и у коришћењу скривених и отворених цитата. Уопште, у активирању разичитих интертекстовних веза. Дуг је низ песника чији су исказу и стихови, са различитом мотивацијом и на различите начине, уграђени у садржинску основу појединих текстова овог песника. Њега чине: В. Илић, Т. Ујевић, М. Црњански, В. П. Дис, Д. Васиљев, Ј. Дучић, Б. Миљковић, Д. Киш, Р. Ливада, Б. Радовић, Д. Новаковић и други. Зубановићеве стваралачке „везе” нису у његовим текстовима успостављане само са сликама живота, већ и са његовим репрезентативним траговима у текстовима одабраних песника модерничког усмерења. Дакле, он је самосвесно изграђивао сопствене песничке текстове уз активни подстрек разноврсних интертекстовних веза.

Таква стваралачка оријентација која је карактеристично обележила (и издвојила) Зубановићев образац лирског говора који подразумева одговарајући контекст, нарочито је видна у активирању стихова Езре Паунда у подтексту једне дуже његове песме. То је десетоделна песма *Инвентар Чернобила*. У њеним се катренима, „у општој зебњи”, пева глобална инверзија базичних вредности изазвана познатим несрећним догађајем. Због катастрофалног исхода чернобилског нуклеарног акцидента: „захваљујући новом богу ... по удаљеним селима постаде нормално / да крава лиже теле са шест ногу.”

На основи коју је обликовало такво сликање трагичне инверзије, у завршном сегменту песме, у алузији на телевизијско обликовање стварности и преношење објективних истина којима се, углавном, приступа без превише упитаности и сумње, поетски субјект иронично констатује: „Век је, богме, тражио слику, и добио. / Драг му је мрак, мрак му је драг.” Фаталност и далекосежност наречене инверзије у овим се сликовима уверљиво читује. Није важно шта се десило, већ како је оно медијски представљено. Због тога је и постало могуће да поетски субјект, у својеврсној поенти, у јукстапонирајућем синтаксич-

ком обрту, откривалачки констатује како је савременом свету драг „мрак”. А он је овде активиран као нарочита симболичка ознака за посвемашњу равнодушност и незаинтересованост савременог човека увелико потонулог у виртуелну, телевизијску наркозу. Због тога поетски субјект и констатује да је век „тражио слику”. Тим исказом он цитатно указује на стихове Езре Паунда, из другог сегмента његове вишеделне песме *Хју Селвин Моберли*, у којима се исто (у преводу М. Данојлића) каже да: „Век је тражио слику / Свог бекелења, мотив / за модерну публику; / Не античку љупкост; напротив!”

На тај начин се, још једном, показује како је Слободан Зубановић песник коме је описивање стварности само почетни стваралачки импулс — основа на којој се изграђује, садржински, значењски и симболички, веома сложен поетски опис. А он у себе равноправно укључује подстицаје који долазе из друштвене свакодневице, личног искуства и литературе. Иако кроз његове поетске снимке промичу прочеља и фасаде централне београдске зоне, као и периферијски закуци, тако ће се у њима појавити и сасвим рурални пејзаж — башта која се с јесени уређује. Те се, отуда, лако долазило у посед закључка како је он само лирски хроничар, и иронични коментатор свакодневице — песник упечатљивих ведрих слика — у песми: *На Краљичиној њлажи*, или понорних егзистенцијалних увида у, веома успелој, песми: *У њодруму онколошког*, у којој, у репрезентативно изабраном закљученом простору који подстиче осећање јеже и у коме, на рубу живота који је централна тематска осове поезије, сведочећи и опомињући истрајно опстојава један „окончан свет” — сликовито и сугестивно означен сплетом „стариx снимака удова и плућа”. Што све уверљиво контрастира напору лирског јунака чистачице која, у овој песми чији је описани простор, заправо, предворје смрти, симболизује принцип животног, хилијастичког оптимизма у професионалном радном настојању: „да преда / ходник чист, бескрајан и здрав.”

Међутим, таква преовлађујућа оцена могла би да се значајно допуни па и ревалоризује наглашавањем интерпретативног увида да је овај песник, поред наведених стваралачких одлика, једнако успешан и у обликовању сугестивних поетских слика метафизичке запитаности над онтолошком празнином и егзистенцијалним усудом савременог човека. Томе, свакако, треба додати и његово, веома функционализовано, модернистичко настојање да у својим песничким текстовима активира онај начин репрезентовања стварности који читаоцу омогућује да уочи како је склопљен сам песнички текст. А потом и, посебно мотивисано, настојање да се у лесички фонд његове сликовите поезије уведе и „нове речи”, које карактеристично

именују нове појаве у савременом животу. Што све, најпосле, омогућава и олакшану критичку интерпретацију његовог изразитог поетског учинка. Будући да сам начин интерпретације, у знатној мери, зависи и од степена разумевања самог *језика* по чијим је (особеним) правилима песнички текст и сачињен.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ

КАТРЕН СА ДВА ШЕШИРА

Разговор са Слободаном Зубановићем

Мирослав Максимовић: *У детињству, кажу, формира се ментални склоп одраслог човека. Ако је тај човек песник, то би требало да значи да детињство утиче и на песника.*

Слободан Зубановић: Често помислим шта би било да је обрнуто, да се човек роди стар. По природи ствари детињство би, онда, представљало старост, и старости би се сећали као нечег одакле смо почели своје животе. Хвала драгом богу, да није тако. Што се песника тиче, на њих утиче све. И јутро и вече, и породица и метеорологија, и сан и јава, и детињство и сутрашњица, баш све. Највише оне ствари које други не виде, преко којих прелазе као преко лањског снега, ствари које, на крају крајева, и њима самима измичу.

Оици своје детињство, окружење у коме си га провео, утиске и доживљаје који су ти остали у сећању.

Прва асоцијација на реч детињство је игра. Обично се, у разговорима о детињству, који су понајпре и понајвише само појединачна сећања, највише говори о дечјим играма. Свог детињства се присећам не по играма или ликовима, него по стварима и ожиљцима. Сад видим, после толико година, да сам имао срећу, јер то је детињство било обележно сликама и са села и из града. Те слике се и дан данас преплићу и чиле у некој, све гушћој, измаглици. Није ни чудо, у мом детињству већ човек са педесет година био је онај старац на кога су прстом показивали. Зато волим ону песму Битлса, *Кад будем*

имао шездесет четири године. Пази, кад, па будем, па имао. То делује толико далеко да човек помисли да ће увек остати млад, и то весели. У другу руку, веома је обавезујуће.

Иако сам се родио у Београду, имао сам срећу да прве године детињства проведем у селу Краљевци, у доњем Срему, у родном месту моје мајке. Тамо су ме уписали у први разред основне школе. Увидео сам, касније, да ме укрштање, града и села, урбаног и руралног, обогатило неким, по живот корисним, нећу рећи посебностима.

Неколико речи могле би обележити то детињство. Једна од њих је реч униформа. Мој отац је из рата изашао у чину официра, моји ујаци су се у село вратили као официри. У граду, у кући, владала је претежно зелена боја, на селу природа се појачавала бојом униформе. И сад их видим како, у униформама, са дедом распирују ковачки мех, спремају свињокољ или окопавају башту. Војску нисам волео, али она се, парадоксално, увукла у мој живот. Када сам после неуспешних студија на другим, уписао Филолошки факултет, морао сам да одрадим војни рок, па ни тај факултет нисам завршио, да бих се након тога запослио као ћата у општинском, војном одсеку, живећи као подстанар са женом и дететом, све док нисам постао слободан уметник. Кад боље помислим, има ту неке правде. Катрени које сам исписивао, на крају крајева и сонети, строги су и на неки начин униформисани. Али, за мене, као такви, најбољи да понесу и забележе живот.

Што се ожиљака тиче има их доста. Један носим на гркљану, од варнице са ковачког меха. Други, на палцу леве руке којег је скоро откинуо зупчаник машине за врцање меда. Трећи, на палцу леве ноге, од косе на коју сам натрчао у густој трави воћњака. Оних невидљивих има више, али о том брине душа.

Читање је први и најлепши додир са књижевношћу. Уверен сам да је сваки писац прво понешто од себе написао у књигама које су написали други, да би касније тај проналазак заокружио и утврдио у властитим књигама. Сећаш ли се лектире из свој детињства и њубертеја?

У то време нисам баш био неки читалац. Младом човеку дан није кратак, за све има времена, за читање најмање, читање у раним годинама досађује слично многобројним саветима којима су људи у тим годинама обасути.

Нисам прочитао, ни приближно онолико књига колико их је прочитао један одличан ђак или чак заљубљеник у стри-

пове, више сам се бавио улицом не знајући да је и то једна велика књига.

Кад већ причамо о том, негде сам прочитао да је читава теорија школовања заснована на бесмисленој претпоставци да морамо да научимо пливање на сувом пре него уђемо у воду. Ако сам то прочитао у некој од лектира које сам сам себи задао, онда је то помогло да схватим да тај наук важи подједнако и за посао којим сам се почео бавити, дакле, за писање песама. Још увек се људи школују тако што проучавају дела других људи, али у крајњем случају то не може са сигурношћу помоћи, на пример, неком младом писцу или сликару.

Кад гледам себе како сам читао, чини ми се да гледам човека који не поштује семафор, већ претрчава улицу где и кад хоће, са главним циљем да пређе улицу. Сад се, носталгично, сећам оних књига које су, у ствари, жеља за оним тренуцима кад нисам знао да сам најпотпуније живео. Једна од таквих је књига Р. Л. Стивенсона *Осврво с блаћом*.

Душко Радовић је прву песму написао са девет година. Запамтио ју је, била је крајка. Сећаш ли се кад си написао прву песму, у којим околностима? Претпостављам да си и ти имао краћи или дужи период писања пре но што си почео да објављујеш?

Не знам тачно када се догодило записивање прве песме, нити памтим њен наслов. Али, сигуран сам да се то десило на Калемегдану. Памтим, тачно, место, благо узвишење, међу бедемимама, са једним низом крајпуташа постављених као у строју. Видим себе, са бележницом на клупи, у једном ведром дању. И то је све.

Прву књигу *Купашило* објавио сам 1973. године, у „Просвети”, након годину дана писања и објављивања, као непознат песник. Било је то време када су у издавачким кућама седи не само искусни уредници него писци који су умели да препознају добар рукопис у мору понуда којима су затрпавани. Стеван Раичковић, Миодраг Павловић и Милорад Павић били су, да неког не увердим, такви људи.

Сам знаш колико је песничких књига објављено седамдесетих година, не само реномираних песника. Томе је, свакако, допринела чињеница, да смо били окружени књижевним листовима и часописима. Упркос томе, није баш било лако објавити стихове, па се сматрало чашћу кад се у неком од њих појаве песме младог песника: *Књижевност*, *Књижевна реч*, баш основана 1971, *Дело*, *Свуден* и *Знак*, новосадска *Поља* и *Index*, крушевачка *Баџдала*, и још туце часописа у Сарајеву, Ско-

пљу, Загребу... Можда је све то био одјек светског покрета младих 1968—69. године. Кажем, можда, али остаје факат да је постојао филтер, не само у књижевности: добри уредници, одлични критичари. Постојали су, што је данас реткост, изванредни есејисти.

Упркос свему, не унем себи да објасним зашто сам на следећу књигу песама чекао готово пуну деценију. Читав, мали, живот.

Прве ђесме си објавио 1970. у Сарајеву, а ђрву књигу 1973. у Београду. Јеси ли у ђим годинама, крајем шездесетих и ђочетом седамдесетих, имао конђакт са ђизв. књижевним живођтом, како ђи је он изгледао? Како си, уђиђте, доживљавао књижевност (ђособно ђоезију) у коју си улазио?

Прве песме штампао сам, што би данас рекли, у иностранству, у омладинском часопису *Сђекђар* који је излазио у Сарајеву. Нажалост часопис не поседујем, али знам тачан датум када су биле објављене: 10. април 1970.

Данас, после четрдесет година, видим да је поезија ушла у мој живот тако што ми је одредила занимање, а да ја то нисам одмах приметио. Заправо, моје познавање књижевности било је површно, додире са околностима који на њу утичу никакви. Пролазио сам поред афиша за књижевне наступе на обрађајући пажњу, нисам улазио у сале у којима се поезија чита, а читало се, данас је то реткост и чини се незамисливим, пред пуним аудиторијем, без обзира на ранг писца. На крају крајева нисам читао књижевне часописе и листове, којих је било у изобиљу, могли су се купити на сваком киоску, о књижарама да и не говорим.

Укратко, улазио сам више у Кнез Михаилову, „као у салу“, како би ти рекао, и у салу кафане „Коларац“, где су се скупљали сликари, студенти позоришне академије са спрата изнад и калемегдански клошари. Али, тек ту је царовала поезија, то сам касније сазнао. Једном приликом када сам од келнера, Драже, који нам је не мало пута остављао кључ од кафане да преноћимо у малој сали, званој куртон, затражио чашу воде, осорно ми одбрусио: „Да сам хтео волове да појим остао бих у Тополи.“ До данас нисам срео бољег критичара.

Не сећам се ђачно кад смо се нас двојица уђознали, али чини ми се да је ђо било на чувеном курсу ђисања ђоезије који је Миодрађ Павловић држао у Дому омладине Београда, у зиму 1971/72, ђде смо обојица, ођеђ ми се чини, више били ђрисуђни радозналци неђо ђриљезни курсистђи? Којих ђесника се сећаш из

доба своје ђесничке младосћи? С ким си се највише дружио? Како су тада живели млади ђесници, јесу ли имали веселих часова?

У праву си, нисмо били редовни и то нам се после осветило. Млади песници су тада, слично овим данашњим, тумарали, неприхваћени и непрочитани, са много веселих часова што рече Дис. Шала на страну, показало се да је Миодраг Павловић био једини песник достојан да понесе звање првог учитеља прве песничке школе код нас. У данашњем времену када течајеви за креативно писање ничу на све стране, кад песнички аматери узимају епитете учитеља, тај курс писања поезије има више него симболично место. Не бих умео да објасним шта је везивало једног „зрелог” песника са „курсистима” од којих су неки дошли директно са улице. Чар тог окупљања била је, можда, у комуникацији једног врхунског интелектуалца са младим, познатим и непознатим писцима, без наметнутих естетских опредељења, са песничким вежбама које су изазивале велико интересовање и пажњу. Ако се не варам, курс је трајао више од два месеца, окончан тако што је одржано књижевно вече под насловом „Кључ за отворена врата”.

Сад, кад је преостало само сећање, поменућу два песника којих више нема а с којима се дружење наставило и у годинама када смо постали више него свесни да смо „заробљеници” поезије. Раша Ливада и Душан Вукајловић били су ми драгоцени пријатељи. Нажалост први је прерано престао да објављује стихове поставши усмени песник, други се, до одласка, свим жаром предао политици.

Слажем се са мишљењем Гојка Ђога, иницијатора или, како би се то рекло, оснивача школе поезије у Дому омладине — то била „једносеместрална академија из које је изашла читава једна репрезентација српске поезије”. Још значајније је то што је та школа потврдила тачност коју, што се књижевности тиче, уочавају само велики професори: умеће писања не припада дару, али није, због тога, мање важно.

Да се још мало задржимо на сећањима. Седамдесетих и осамдесетих година прошлог века много смо играли фудбал, углавном на Ади, али и по београдским салама. Дугачак је списак писаца који су у томе учествовали (прошле године сам, у породичној архиви моје мајке, пронашао једну фотодографију са ушакмице писци прошив дифоваца, коју си ти објавио у Књижевном магазину, уз лей коментар). И много смо седели по кафанама. Фудбала више нема, а нема ни кафана. Волео бих да нешто кажеш о њим годинама, посебно са становићима књижевног живота и свакодневног живота писаца — какав је био тада, какав је сад.

Фудбал је, да не чује критичар Божо Копривица, више од пола живота био моја преокупација. Највећи део времена, све док нисам у позним годинама повредио Ахилову тетиву на једној утакмици између књижевника и политичара, у Бијелом Пољу, на Ратковићевим данима. Противници песника били су политичари, како сам могао добро сам прошао. Играо сам, са страшћу, кад год сам могао, од Дорђола до Карабурме, од Земуна до Руме, са децом на улици и младићима у сали, са аматерима и професионалцима, пијанима и незналицама.

Сећаш се, једном смо, нас неколико песничких пријатеља, усељавали Нога. И чекајући да камион са стварима стигне досађивали смо се гледајући неколико фудбалера „Београда” са Карабурме како, у пуној опреми, играју на мале голове. Онда је Миодраг Перишић, који је увек имао паметне предлоге, предложио да он, Божо, ти и ја, играмо против њих, док не дође тај камион. И ми смо играли, у оделима и ципелама, против људи који су, спортски обучени, то схватили као озбиљну утакмицу. И победили смо. Сведок си, како су се, између себе, свађали, док смо ми лепо загрејани кренули на истовар. Не знам због чега ме све то подсећа на писање песама и односе у књижевности.

Чини ми се да, не само младима, недостаје дружење. Списак разлога за то је подужи и није за овај разговор. Увек сам волео да нешто од написаног прочитам неком, без обзира на то хоћу ли то објавити или не. Није то вапај за читаоцем, него просто врста интимне провере. А она је, сигуран сам двеста посто, боља ако се учини за коцкастим столњаком. „А ако има још шта да се поједе и попије, не би на одмет било”, записа у једном стиху Душан Вукајловић. А то не иде у каквом кафићу или ресторану брзе хране.

Већ наслов прве твоје књиге Купатило уводи у градски мље, иако да је критичарима било лако да те журну у фиоку урбане поезије. Сам си им дао разлоге за то, што није чудо за песника који је животи провео у граду Београду. Међушим, у последње време све више боравиш на селу, сремском, враћаш се тамо где си проводио време и у детињству. И то, ојей, обелодањујеш у наслову књиге — Сонети са села. Је ли се променио твој однос према Београду, животи или књижевни (или оба), или је то само природан наставак живота и писања, „практаш пређе доба”?

Чини ти се да сам „раскрстио” са градом? Не, само сам се опустио, три дана на селу.

Види, на живот гледам као на дар. Сходно томе, настојим да одговорим уздарјем. Занат којим се бавимо је писање стихова. На неки начин он се бави, не мора то бити искључиво, истраживањем свакодневног живота. Свакодневица, поред свих тривијалности, монотоности и понављања, нуди деловање моћних ситница и обиље песничког материјала. Зар тога нема на селу? Призори са села најмање могу оставити равнодушним човека који се бави речима. С друге стране, у граду се промена дешава нагло и принцип да она доноси нешто ново, често бива изневерен.

Тај придев, урбани, рано окачен на мој поетски ревер не може се заменити другим. Зато сам настојао да себи ускратим задовољство да ми свака књига изгледа једнако. На крају крајева лирика остаје лирика, па певао ти овако или онако. *Сонети са села* су најмање фотокопија идиличних приказа о којима ламентирамо уз чашу вина, и нема потребе да било ког уверавам да мој заокрет ка руралном не представља никакву освету према поетски осведоченом урбаном или оним оценама према којима су моје књиге сврставане још од прве књиге.

Још нешто. Погрешно је мишљење да људи који су означени као „урбани” немају сентимент и осећање према традицији, да је не препознају, те да је омаловажавају. Како песници користе традицију и шта је она за појединца, једно је питање. Друго је, међутим, питање комуникације песника са друштвом и потребе друштва за песницима. И једно и друго даје традицији креативне атрибуте под условима употребе апсолутне садашњости. Нажалост, код нас су се устројили надзорници традиције, њени усмеритељи и ситнокорисници, који традицију виде у буквалном облику, огољену и препуштену дневно-политичким потребама. Они, тврдим, појевтињују поезију.

За разумевање Купатила, и твоје поезије, мање је важан поменути урбанијет, амбијент, а више њена унутрашња својства. Више поезије, ја и живојног искуства има у стиху „Драгоцено сам различит од сиљног / света”, или „Треба пронаћи властитог / шаласања музичку шину”, него у детаљима градског пејзажа. Или ми се то чини?

У праву си. Стварност града сваки човек носи у себи, различито и другачије, али, чини ми се да се лекције о пролазности најлакше уче у ритму улица и тргова. Међутим, стварност као и прошлост не пишу поезију, већ само утврђују наше место јер, „ми смо нити што везују нерођене са мртвима”. Волео бих више да кажем коју о питању поступка него да уђем у раз-

јашњење поетике, како би се то рекло. О том можемо причати неком другом приликом.

Постоје, за мене, бар два начина објашњавања разумевања прво стихова, потом мојих књига, јер књигу песама увек склапам на начин како то чиним с песмом. Једно објашњење се, својим уверењем, ослања на психологију читаоца и веру у његово учешће јер, сваки пут се обраћа његовом стварном животу. Све асоцијације, нећу рећи реминисценције, на било какве подстицаје историје, политике, било каквих догађаја, ближих и даљих, окупљене су око једног или два кључна стиха у песми, око једног доживљаја у садашњости, мог или заједничког. Друго објашњење, осветљава емоцију оног који иде за тим да се удубљује у текст песме који сам му понудио и сагледавао је независно од мојих намера. Елем, моја је дужност да све саопштим, питање разумевања је нешто друго. Види, кад кажем „драгоцен сам различит од спољног света”, не покушавам да кажем нешто више од тога него да неко, кад то прочита, помисли да сам то изговара, да је то његово осећање. У томе је све умеће „унутрашњег својства”.

Тек сад, листијајући твоје књиџе, због овог разговора, видим један формални детаљ који је очигледан али је толико био срастиао у ушисак о поезији да га уопште нисам издавајао. Наиме, већина твојих песама писана је у катренима, чак су и гошво све нестирофичне песме и оне у дистихсима у ствари прикривени катрени. Тек књиџа Сонети са села бишно одстиуја од шоџ иравила. Популарним иразним језиком би се рекло да је катрен твој бренд. Како би ти то рекао?

Јесте, премда то нису никакве Зубине рубаије. Овај облик строфе, најчешћи у поезији, највише одговара мом темпераменту. Напросто, у њему има предаха и прекида, пауза и контуинитета у саопштавању. Катрен допушта игру, то је нешто најлепше у тражењу песме и писању стихова.

Из књиџе у књигу користио сам катрен у варијацијама, ретко кад у доследној рими и правилног метра. Поштеније речено, више сам веровао слуху него бројању, дајући највише поверење неочекиваним, чак дефектним, римама. Поверовао сам у „мој” метар и додавао му опкорачења кад год ми се то учинило успешним. Опкорачење је једна врста дриблинга у стиховима, кад за петама осећате дах читаоца и желите да га изненадите. На крају крајева то је био свестан однос према питању форме и начин да се оде у „своју слободу”. Осим тога, правила постоје да би се мењала. Неко додуше воли једноставна правила, пре него одступања од њих, а ја и у животу бежим

од теорије прописа. Замисли један моноримни катрен, сачињен само од једног слика. Монотоно до бола.

А сонет? Мада се твоји сонети, по интонацији и структури стиха, надовезују на катрене, и мада си и раније писао, рејко, сонете, ипак су овако — уцелињени у књигу Сонети са села — ђомак?

Можда ти се учинило, сонете никад нисам писао, и у томе је извештан помак. Постоји једно правило, мада, кажем, од правила бежим, да за сваку тему није сваки ритам. Да ли се тога неко држи или не, мање је важно. Одлуку о томе да ми катрени највише пријају нисам донео ја него онај који ми је тутнуо перо у руке. Сонет ми личи на катрен који носи два шешира. Потом, учинило ми се да је најпогоднији, да ради у корист моје намере да се забавим, овај пут сеоским приликама и већ заборављеним, породичним, сеоским сликама и успоменама. Онда, користио сам, дословно, на више места народне „умотворине” укоричене код књиговесца Попе. Количина тог, новог, материјала, морала је бити у строгом складу, да би се разбила идиличност и патос сеоског пејзажа, за шта је сонет био, опет, најпогоднији. Да сам их, на пример, песме за ову књигу писао у слободном стиху, оне би се звале приче са села и остале би, по мом схватању, непримећене. Најрадије бих резултат овог рада назвао, ако се тако може рећи — урбане песме са села.

Да се још мало задржимо на најновијој књизи Сонети са села. Две старе песме, које нису сонети, уоквирују књигу, као увод и закључак, а између су три поглавља, свако са по четири одељка. Поглавља имају по четрнаест сонета (као сонет стихова), а њихов распоред у четири одељка (четири строфе сонета) имитира италијанску или енглеску форму сонета: 4-4-3-3 или 4-4-4-2. При том, прво и треће поглавље имају италијански распоред (и у њему су италијански сонети), а средње енглески (у њему су енглески сонети). Твој коментар?

Био сам у позицији тренера, дуго сам се колебао да ли да почнем утакмицу у уобичајеној формацији 4-4-3-3, онда сам, као сваки генијални тренер, одлучио да један део утакмице одиграм у другој, држао сам се јачег распореда играча у одбрани, нападајући са два играча у шпицу, што је и за мене представљало изненађење. Таква концепција све је друго но пука досетка. То што поглавља у *Сонетима са села* имају по четрнаест сонета, као сонет стихова, доприноси чврстини игре. А то што

су се сонетне шеме више векова обликовале и успеле одржати, понајвише захваљујући Петрарки и Шекспиру, говори само у њихову корист. Наиме, не видим да би се у овом миленијуму сонет икако могао проментаи, макар и уз помоћ Гугла. Али, „у њему” се може радити с новим алаткама, алаткама новог времена. Могу да поверујем да једна тема одговара једној форми, али никако не могу да замислим једног Аполинера, па ни Црњанског, да пишу сонете.

Занимљив је твој начин писања о књижевним темама. У књигама есеја си повезивао слику и текст, и то тако да су се међусобно прожимали. Повезивао си слух, поглед и мисао: „Ако о правом стиху суди ухо, о његовом смислу брине се око.” Додао си значењску нијансу монтењевској дефиницији да је есеј поглед из угла једног јачећа. И твој пример показује да код нас има више стварања тј. креативног размишљања о књижевности, што је есејистика, нешто стручног чињања текуће књижевне продукције и њеног смештања у контекст укуине књижевности и културе, што је критика. Прокоментариши своје есејистичко искуство. А заштим своје искуство са књижевном критиком: је ли ти помагала, збуњивала или просито пролазила поред тебе?

Давно сам био упозорен од преводиоца и изузетног познаваоца књижевности Петра Вујичића, који је, узгред буди речено, имао свој приватни песнички универзитет у Чика Љубиној улици, да је неопходно и добро да песник осим стихова, има и других ствари, есеја нарочито. То, и уверење да сам написао превише стихова, допринело је да помислим на писање „других страница”. Можда бих само писао песме, и придружио се оним нашим песницима са двадесет, тридесет, четрдесет и више књига песама, да се у неком разговору, поводом одласка са уметничке и животне сцене Виктора Шкловског, нисам изрекао како имам његов аутограф написан испред једног киоска, прекопута кафане „Пролеће”. Тада ми је Миодраг Перишић, главни и одговорни уредник тадашњих *Књижевних новина* затражио да о том нешто напишем за „блок” о руском формалисти. И ја сам објавио кратак запис, са факсимилом тог аутографа, и то је било лепо примљено. Онда сам узео слободу да се, између књига песама, одмарајући се од поезије, бавим „другим страницама” па сам, између осталог, објавио, заједно са Михајлом Пантићем, једну чини ми се драгоцену, књигу разговора са српским песницима *Десет писаца — десет разговора*, на подлошку књиге Бранимира Ћосића истог наслова, један путопис, *Друм за Кареју*, за који се нисам надао да ће

тако лепо проћи, и још неколико књига рачунајући и оне приређене.

Што се тиче *Аџласа о Црњанском*, мешавине слике и текста, он је резултат вишедеценијског „дружења” са писцем којега сматрам нашим врхунским аутором двадесетог века, не само из разлога разнородности жанрова којима се бавио. Има наравно још наших писаца који у мојој номенклатури имају предност високих места, Андрић, понајпре. Међутим, Црњански је најбољи. Могао би неко рећи, па да, мајка ти је оданде, ти се осећаш Сремцем, ти волиш Фрушку гору, Руму, Шатриначко језеро, бирцузе, вашаре и винограде, па ти се чини да си тако ближи том „Србином у души а католиком по образовању”, прзници, „интрансигентном и неповерљивом” човеку, емигранту, авијатичару, неоствареном фудбалеру који је Срем изабрао за завичај. Може бити. Али, и даље мислим, да је *Код Хийерборејаца* рецепт-књига, буквар наше прозе за двадесет први век.

Нешто о критици. Већ дуже времена чују се приговори на њен рачун, те оваква је те онаква. Неко ће се зачудити, она постоји, раби старе и чека своје, нове, писце. Познато је да су многи критички судови и оцене, некад непобитни, у другом времену показују застарелим и погрешним. Слично застаревају и нека песничка остварења. Савременост критичког суда је нешто што прати тачне оцене, сама критика је терен где се, као и у поезији, ломе копља. Био бих лицемеран ако бих рекао да ме вредновања нису занимала, да сам индиферентан према њима. Лично, поштујем критику која садржи било какву просту оцену, позитивну или негативну, највише ону која пледира есејистички приступ. Остаје, међутим, чињеница да као што у поезији већ деценијама немамо добру, савремену, антологију тако недостаје и избор судова савремене критике о нашој савременој поезији. Тај недостатак претвара гомиле сујетних људи у ауторе који претендују или се означавају носиоцима савременог, модерног и ко зна чега другог, на уштрб оних остварења која недвосмислено то јесу.

Да ли ми се чини или Сонети са села имају инџонацију зрелог доба? На њега упућују дискретне назнаке, почев од њосветше унуци, Милици, до закључне њесме чији наслов довољно говори — Трактат трећег доба. Људи несвесно везују њоезију за младосћ. А њу је и чувена Елиџова двадесет и њеџа година — њосле ње, њоезија не насџаје сама од себе, из инџинкџија и њоџребе њесника, неџо свесним њесничким радом. Али, осећа ли њесник у себи, у њесничким дамарима, разлику између младосћии и зрелосћии?

„Негде у прошлости све је морало бити лепше, складније и непосредније.” Ова реченица из једног есеја Јована Христића лепо би стала међу *Сонете са села* и добро би пристајала овом питању. Наши песници умирали су млади, на то смо се навикли, као и на мишљење, у нас већ уобичајено, да у животу за све има времена. Али, има лепих изузетака, па се повремено сетимо и изненадимо кад погледамо, на пример, опус једног Змаја. Можете ли замислити данашњег песника опхрваног толиким, што би се рекло друштвено-политичким ситуацијама и породичним недаћама, како после свог посла, оног којим зарађује хлеб, мирно записује множину стихова за одрасле и децу, одговара на пошту, путује и дружи се, пише прозу, дневник, уређује часопис? Нас, данас, из колосека избаци пријатељ који вам без разлога не пружи руку, дете које заборави мобилни, а нема га до касних сати, поштар са опоменом за инфостан. На крају, дошло је време сајтова и мејлова, вазда су се ствари и околности мењале. Ево, не могу да замислим да сам почео од писања кредом помажући се сунђером, онда сам писао оловком и пером, потом сам користио пенкало, затим писаћу машину, све до компјутера. Таква еволуција, независно од свега, показује да констатација Десанке Макисмовић како је за поезију најбољи дуг живот, добија све више на значају.

Ти си, њу и њамо, нарочићо у Књижевном магазину, указивао на актуелну (друштвену) ситуацију поезије: она ишчезава у социјалну љазнину, нестјаје са цивилизацијског видика. (Већина љесника као да не љрмећује драматичности ље ситуације.) Модерно љржищно друштво или настјоји да је уклопи у своје механизме, щјћо љакоће значи љен сушћински нестјанак, или држи да она озбиљно већ не љостјоји осим као љроизвод неке чудне и небитне љесничке секће. Имају ли везе љоезија и будућности, има ли будућности љоезију, има ли љоезија будућности?

Транзиција у којој јесмо сигурно ће се завршити. Међутим, она је, као врховно мерило вредности, посејала профит, између осталог и у уметности. То тера на помисао да више нема места никаквој поезији. Боље речено, у свеопштој меркантилизацији уметности песницима нема места. Књижаре су ретке или се у њима продаје административна галантерија, нестале су велике издавачке куће, нестају или таворе многи часописи. Тржиште књиге је упропашћено, бацају се киоск-појасеви за спасавање читалаца. Тачније, транзиција нас је оставила на милост и немилост пренемагањима краткотрајних књижевних посленика. Све у свему, салдо близу нуле.

У једном тексту, у часопису *Поезија*, у његовом првом броју изашлом пре више од једне деценије, у рубрици „Будућност поезије”, написао сам да нема потреба за одвраћањем од будућности, нема потребе затварати се пред њом. Из простог разлога што је преварила, у садашњости, многе који су с њом рачунали на дужи рок. Мене, као и кад сам то написао, не плаши главна илузија наше песме, погрешно читање, мене плаши последица овдашње употребе песника. Нажалост и тај наш једини часопис за поезију и критику поезије више не излази, јер је неко у Министарству културе одлучио да му укине дотације као апсолутно непрофитабилном.

Да поновим, нема хвалоспева. Наш песник зна да поезија нема прошлости јер *прошлости овде не пролази*, и зна да је будућност све што му преостаје, *тај нежни, лажљиви крућ*. И да не лиричарим. И даље ме занима будућа слика наше поезије, зато што осећам да се иде ка новој песми, заправо, многи ће поумирати да би се поновио исти приказ. Тим пре, што и овај век, несумњиво, песницима дарезљиво нуди све за сада тајне одјеке непознатог, али ће одмах, тражити да за то плате већ уобичајени цех. То се већ остварује.

Књиџа Друм за Кареју има издвојено место у твојој библиографији. Она је путопис са путовања у Хиландар, објављен 1998. Ја је некако осећам као твој посредан коментар збивања у нашим деведесетим годинама: било је и овога и онога, оваквих и онаквих, свега и свачега, али и даље постоје неки темељи и основне вредности. Или, како си написао на другом месту: „Можда је то дошло на ред, или је крајње време, да се и ми, мало, позабавимо нашим симболима.”

По повратку са Хиландара схватио сам да Хиландар не преобраћа, него својим опстајањем уверава и опомиње. То наше духовно средиште сачувало је кроз векове оне атрибуте који ће довека означавати наш идентитет, наш људски материјал. У том смислу, они који прођу кроз његову капију и уђу у то двориште празне главе, душе и срца, такви ће се и вратити. Тамо се науче велике лекције, највише она о заборављању разноразних глупости и ослобађању од сујете. Видљиво сазнање да си нико и ништа помири те са читавим светом. И још нешто, свест о томе шта Хиландар представља, не само за појединца, оплемењује и обогаћује. Плашим се само да таква улога није већ намењена још једном нашем симболу, оном за који смо већ прогласили да га се нећемо одрећи.

Када си, пре двадесетак година, написао песму Кад будем имао 64 године ниси се, претпостављам, надао да ће ша 64. година тако брзо стигнути? Кад овај разговор буде објављен, бићеш већ у њој, а догодине ћеш је заокружиши. Али и 63 године су довољне да погледаш иза себе и уишаш: „Шта сам то радио?” У поменутој песми већ имаш неке назнаке тог погледа, али тада ипак ниси имао 63, а камоли 64 године. Дакле: шта си то радио?

Сенка година које су прошле, вероватно се грешком наша на мом челу. Радио сам, и радим, посао који једино умам и који волим. Једино се плашим помисли да сам доста времена протрапио. На једном месту, у књизи *Соба и ја*, Јосиф Бродски записује да песници када се приближе старости могу изабрати или писање мемоара или дневника. Додао бих, док им се песме привиђају, као Лази Костићу. Будући да и сам, лагано, испуњавам услов да могу да бирам, остаје да се одредим. Шта мислиш, шта ћу одабрати?

ПИСМА НАМА, ОД НАС КОЈИ ТО НИСМО

Братислав Р. Милановић, *Писма из њрасшаре будућности*, Завод за уџбенике, Београд 2009

Извориште досадашњих шест (разуђених) песничких књига (*Јелен у њрозору*, 1975; *Клајно*, 1980; *Неман*, 1987; *Балкански њевач*, 1995; *Врајта у њољу*, 1999. и *Силазак*, 2004) Братислава Р. Милановића јесте *еџзистџениџјална уџроженост* (не само песникова, него и наша), а песничка одора односно форма песничког поступка, изведеног из незадовољства временом и условима у којима песник, као представник свог простора и времена, обитава и/или страда, углавном је у виду *контрараста* и *дуализма*. Песникова *еџзистџениџјална уџроженост* у првим књигама временски и просторно смештена је унутар координата песникове свакодневице, тачније у амбијенту собе-куће док се у његовим наредним књигама, због учесталог појављивања историјских личности, легенди, религијских обреда, митова, упамћене традиције, премрежава не само прошлост, већ и дивинаџира будућност и судбину човека, а што се тиче простора, сви се континенти и цивилизаџије сусрећу и концентришу на простору Балкана, који је, као нигде на планети и у њеној историји, парадигма трагике, ратова, сукоба и ратних облика умирања и страдања.

Песник је свестан да је ефекат непогода и њених последица мерљив кроз тачку додира која се уџртава на плећа усамљеног човека. Стога је песник Милановић са посебном пажњом у заједничком нам и додељеном добу *еџзистџениџјалне уџрожености* као константе, дочарао статус појединца, дезориџентисаног у времену и простору, застрашеног, изгубљеног и неснађеног. Из страха равном могућим и реалним опасностима и упозорењима да, колико већ сутра, не бисмо „пролазили улицом младе смрти” и да не би наша „кућа опет на ломачи” била, песник саветује и препоручује и себи и читаоцима („Отпутовати се мора / далеко изван шупљина звона / у коју нас лове”), што је истовремено и предвиђање онога што се десило крајем прошлог века (масовно исељавање младих), тачније болан и ненадокнадив одлазак из сопствености, али и опомена да некад морамо напустити себе да бисмо схватили своје опство.

Нужно је напоменути да је свака нова Милановићева песничка књига доносила још један семантички искорак и допуну већ апсолвираниог тематског одређишта у виду унапред замишљених таласа и одјека. Песник је то, понављам, чинио контролисано и планирано, на пример, од бунта младог човека незадовољног постојећим стањем, преко најаве апокалипсе и залуда, па до запитаности у смисао постојања уопште и до страха од могућности и истраживања умор-часа кроз дуализам трајног и пролазног, правог и кривога, истинитог и лажног, а усаглашених са егзистенцијалном угроженошћу данас и овде.

И у најновијој Милановићевој песничкој књизи *Писма из њра-стиаре будућности* читаоци имају право да очекују назначене играчке осећања и слика, али песник је, остајући веран својој семантичкој сохи, ипак успео да их видно изненади, не само формом, већ и садржајем најновијих стиховања.

Што се тиче организације и структуре књиге доминира подела песама у четири циклуса, који броје по десет песама. Прва три циклуса (*О њоурајку*; *О несјокоју*; *О сновима*) садрже по пет строфа са по четири дужа стиха, а између четврте и пете строфе је усамљен један рефренолики стих-медитација који варира и делимично мења своју одору од песме до песме (на пример: „У твоме простору, дуга је још увек дуга”; „Тамо, код тебе, светлост је још светлост”; „Тамо, код тебе, спокој је још увек спокој”), који је истовремено и контраст између два времена, али и кохезионо средство песме. Штавише, ови стихови постају и спојнице четвртог циклуса (*Бруј*), а на тај начин и читаве мрежолике Милановићеве књиге. Наиме, ових тридесет рефреноликих „понављалица” уграђено је у свих десет песама завшног циклуса. Свака од њих десет се састоји од по три строфе са пет дужих стихова, чији пети стих је заправо ова помињана делимично измењена, униформна медитација, и то по строгом редоследу јављања у ранијим циклусима. На пример, у прву песму (од три строфе) су утиснуте прве три „понављалице” и тако редом. У другу песму завшног циклуса су уграђене стих-медитације из четврте, пете и шесте песме из првог циклуса. И тако до краја књиге. У завршну десету песму завшног циклуса пети стих сваке од три строфе чине усамљени стихови-закључци из завршне три песме трећег циклуса (*XXVIII*; *XXIX*; *XXX*). Интересантно је да ти исти стихови у песмама прва три циклуса означавају извесно смирење и успорење тока песме, док у завршном циклусу они имају призвук топота и извесног драмског темпа помињаних песама. Ипак, с обзиром на то да је реч о тридесет сентенци, присутна је њихова одређена исцрпљеност и заморљивост односно свежина стиха је местимично избледела. Нарочито је отежана њихова интеграција, не баш увек складна и пријемчива, у песмама четвртог циклуса. Нарочито непојашњавајућа и недосмишљавајућа, каква би, предосећам, требала да буде.

Када је реч о таутолошким фигурама понављања треба нагласити и да све песме из завршног циклуса почињу анаформноликим стихом чије су прве три речи исте („Издајам те из”) и који гласе, на пример, прве три песме почињу управо овако: „Издајам те из овог времена у коме се / све уједначава”; „Издајам те из овог језика што се тањи / и другачије изговара”; „Издајам те из овог града што посрће”, што је својеврсна са мером и смислом измењива „ређалица” у функцији даљих значењских прожимања и укрштања.

Сем тога, и завршни стихови песама из прва три циклуса почињу са истом или истозначењском речју, условно речено анаформноидном. На пример: „И пожелим да ме твој глас не напусти никад”; „И пожелим да ме сасвим преуреди твој сан”; „И пожелим да никад не изгубим наду”; „И пожелим да ти свевишњи сат замрси путеве”.

Ипак, битна структурална одлика најновије Милановићеве књиге која се очитује у њеном, само на првом погледу двосмисленом, имену (*Писма из њрасићаре будућности*) јесте епистоларна форма. Песник пише, тачније наставља ненаписано (можда започето) писмо вољеној особи од пре тридесет-четрдесет година, узимајући у обзир поменуто временску дистанцу и све што је тај простор, у међувремену, нажалост, населило и деформисало. Због обиља игривости и понављања читаоци и тумачи стичу утисак да је пред њима једна поема, једна дуга песма, једно дуго писмо. И то љубавно писмо-песма-поема, какви су, нажалост, све ређи у савременој српској поезији.

Дакле, песник Милановић се и у овој и у оваквој умреженој структури песничке књиге определио за опробани поступак. А то су контраст као песнички поступак и стални дуализам у песмама. У питању је контраст између два времена (песник каже између два века) односно између данас и дана када је писмо требало написати. Између некад и никад. У питању је контраст између два света из истог корена. У питању је контраст између особе којој се пише писмо (песма) и нашег окружења и нас, у међувремену, преобраћених и преображених у нежељени ипостас.

Слика песниковог и нашег окружења је упечатљива: „овде ствари имају / рапаве ивице, са њих је давно одбегао сјај, / ватра се загазила, замутиле се воде ... Кад би видела како су се згурили / градови, како су под стрехама сустале птице” — песма V; „На овом месту пресудни точак се врти / уназад и вуче ме у невиделицу” — песма VI; „Овде је време остало усред мртве приче / што је загубила почетак, а крај се не назире” — песма X. Доживљај контрапункта између песниковог и нашег окружења и оног које припада песниковој драгој особи односно које смо ми напустили за ове три-четири деценије очитује песма XXI: „Све остало је загрљај / светлости и таме на фотографији позоришта / сенки у ком су, предуго, улоге играли / лудило, издаја и пораз; и страх и неплодан бол. // Тамо, код тебе, вера је још увек вера”.

Иако песник у прва два циклуса привидно наглашава њено одсуство („Знам: нећу те видети”; „далеко су речи / које могу да именују твоје одсуство”), он ипак успева да се подсети бројних заједничко-сти, доживљаја из младости („на волшебном брду, где смо једним дахом, / обоје, топили сатове и магнолије будили / у пролеће, лето, јесен и зиму” — песма *II*), предмета и времена који су делили песник и особа којој је упућено писмо-песма пред нама. Посебно је снажна у песми *XIII*: „Прибирам мисли под дрвећем, жутим, / а на мене пада лишће налик твојој руци / што је на мојој кожи дрхтурила, једном, / док сам био жив: и буде се моћи из неке // прошле приче”. По песниковој визији она (поменута особа) је упоредник и контролник нашег времена и окружења („пресудном мером мериш смисао / сваког мог покрета овде”). Она, претпоставља песник, поседује моћ равну хиперболи: „Кад проговориш, тамо далеко, твој глас / у моме времену помакне све што зена / може да прими а ум да схвати”. Она је и могуће спасење данашњих изгубљених и неснађених појединаца („и отпузим ка теби ... Само тако ћу опет у себе да се преобразим”).

Док у прва два циклуса песник болује не само одсуство вољене особе, већ и измену наших животних простора и наших живота, у трећем циклусу чији је наслов *О сновима* њено присуство се ишчекује, слуги, сновиђа, чак и у неочекиваним ситуацијама („Каткад ми се чини да у совином хукању / чујем тебе како додирујеш вечност док говориш / о љубави запретењој у свему што клија”; „ти си у овој соби, и свуда где се усецам у ваздух”; „посматрам / како се моје речи у хиљаде дубоких / зрцала претварају, готово да одлутају / до твог уточишта”).

У четвртном, пак, циклусу она је ту, оживотворена и опесмотворена, поред песника, поред нас, у песми, у самом зачетку песме: „Издвајам те из јесени са којом си се слила.” Песник је у непосредном и игривом дијалогу са њом. Сведочи о њеном присуству и њеним чудима и моћима („прелазиш из једног облика у други / и отвараш, у поноћ и подне, капије свих градова”). Особито њеном обитовању тамо и овде, на граници „између два света”, којима она може „устројити равнотежу”, али не може избрисати разлике између онога што је требало бити и овога што није. Управо тај митолошки и мистични процеп између речи, светова и живота јесте и могуће и жељено место додира између песника и вољене, а вековима удаљене особе: „Моји ум и воља сад су на разини / са које се лако прелази из једног у други свет / и зато ми се чини да си сасвим близу. / И пожелим да те, напокон, додирнем”.

Песник је уплашен за њен улазак у наше окружење, превасходно због њене непривикнутости на „измене уназад” које смо ми преживели или бар мислимо да смо преживели: „Не долази: кад се зауставиш на овом хуму / — то нећеш бити ти, но неко обличје, са пеном / од

бадема у осмеху, што живи у твоме имену”, као што, слуги песник, нека друга бића, а не ми првотни, бораве у нашим именима и телима.

Стога ово Милановићево писмо-песму „из прастаре будућности” можемо доживети и као писмо нама остављеним тамо далеко од нас који то одавно већ нисмо.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ЕСТЕТИКА У МЕТОДОЛОШКОМ КЉУЧУ

Мирко Зуровац, *Методичко заснивање естетике*, „Дерета”, Београд 2008

1.

Име Мирка Зуровца као савременог српског философа и, посебно бриљантног философа умјетности, налази се у самом врху и заузима не само позицију најзначајнијег српског естетичара савременог доба, већ и у ширем контексту српске културне историје и гледано са једног могућег европског гледишта. У више значајних књига али и расправа и есеја с подручја философије умјетности и естетике, почев нарочито од врских студија *Умјетност као истина и лаж бића* (1986), *Дешинство и зрелост умјетности* I, II (1994, 1997) и *Три лица лејоше* (2005) па до ове методолошке књиге, у којима особито из перспективе једне онтологије умјетности идеју лијепог, умјетности и уопште осјећаје чулног примања и доживљавања он посматра у строгој визури и мјери битка. Неки његови списи о разним питањима философије умјетности истовремено представљају обликовање једне монументалне естетике, коју је очито конципирао веома амбициозно и на начин уникатан и досад непознат, тако да они уједно носе најмање два основна читања њихових битних значења, једно које органски израста из фокуса првобитно замишљене идеје о одређеном философско-естетском питању, и друго, које нас овдје па и у контексту приказивања ове књиге, првенствено интересује, а то је његов велики *пројекат естетике* на којем ради последњих десетак година и у својим најзрелијим философским годинама, када се најумније и најпрегнантније она пише, од чега је већ објавио списе *Идеја естетике* (2002) и *Три лица лејоше* (2005), а на овој је линији и књига о којој је ријеч, дакле *Методичко заснивање естетике* (2008), као методичке основе за даљу реализацију и само довршење (заокружење) поменутог пројекта. Отуда је логично овдје запитати се о самој конститутивности и вриједности тих изграђених темеља на којима Зуровац заснива своју естетику и њен појам.

У том смислу, већ овдје треба подвући да се Мирко Зуровац од почетка па до краја бави естетиком као философијом умјетности, јер врло добро зна колико вриједи то философско бављење за разлику од оног не-философског и посебнонаучног. У своме методичком заснивању естетике најприје показује неопходност естетичке методе као и само њено значење и значај, затим се у кључном дијелу списа усредсређује на анализу и интерпретацију философске методе у естетици (тзв. естетика „одозго“), а потом и на саму научну методу у естетици (тзв. естетика „одоздо“), да би потом сагледао границе и мањкавости научне естетике и показао да у естетици ипак претежу философски над посебнонаучним позитивним задацима, с тим да савремена естетика своје постојање брани и заснивање остварује у једном перспективизму естетичке методе као својој реалној могућности и главном философском задатку измирења посвађаних духа и материје као и повратку самом своме коријену, дакако оном примарно философском.

На почетку дакле он утврђује саму неопходност методе у естетици, али и њено значење и значај. У ствари, већ у поменутој расправи *Идеја естетике* Зуровац, дајући своје прелиминарно одређење естетике, указује и на потребу њене специфичне и адекватне методе која ће као таква обезбиједити независност и аутономност њеног правог предмета. Основни задатак истраживања сваке па и естетске стварности, сматра он, само је методичко приступање њеним питањима и мисаоно отварање њених садржаја и проблема, при чему је видљиво да, у двострукој борби и повратној вези, не само да предмет одређује адекватну методу, већ и да метода детерминише свој предмет као посебан предмет који значењски захвата теорију чулности, теорију лијепог и теорију умјетности са лијепим као темељним и обавезујућим појмом у сва три његова повезана основна лика, као суштински лијепо, природно лијепо и умјетнички лијепо, које је као данас привилеговани предмет нераскидиво од других ликова лијепог. Овдје разне науке користе исто подручје и територију, па им разлика није онтолошка већ сазнајно-теоријска и методолошка, пошто проиходи из разлике теоријског нивоа, самог приступа подручју и употребљене методе односно методичког поступка. Очито да Зуровац естетичку методу види као поуздан инструмент детектовања љепоте у њеној непоновљивој расутости стварног и могућег свијета, а само методичко заснивање као збиљски есенцијални услов и њену претпоставку. Види је као сам пут осмишљеног кретања (метафора пута и метафора врата) које омогућује сусрет и упознавање са загонетним и скривеним појмом Бића, као једно поступно и систематско истраживање које је у стању довести до врата изворне тајне љепоте и умјетности, и која дакако носи и озбиљне ризике и неизвјесности. То увјерљиво историјски свједочи и естетика „одозго“ као философска метода у естетици још од њених почетака, који коинцидирају с размишљањима о љепоти и умјетности појавом саме философије у старо доба, а посебно она систематизова-

на, у ужем смислу, што су се јавила тек у осамнаестом вијеку са оснивачем естетике Александром Баумгартемом.

Наиме, Зуровац с правом налази у исто вријеме бројне типове говора мисаоно инспирисане љепотом и умјетношћу, попут Хомера и Хесиода, питагорејске школе, Хорација и Боалоа, Августина и Боетија, Витрувија, Шафтсберија и Дидроа, те Вагнера, Бодлера, Малармеа, Сезана, Леонарда, Албертија, Фичина, као и оне значајне естетичке теорије сасвим философски инспирисане, попут Платона и Аристотела, Хјума и Берклија, Канта и Хегела, Крочеа и Хартмана, те Сартра и Хајдегера. У ствари, ако говор о лијепом и умјетности не жели да буде сведен на небитност и безначајност, онда он по њему исто тако не може избјећи имплицитну или експлицитну суоченост са философијом и уопште оним философским, па није чудо што се нарочито традиционална естетика углавном развијала у склопу философије и била уско везана с њеном рефлексijом.

2.

И ту Зуровац у своме промишљању о естетичком методу долази до важног момента, а то је веза метафизике као философског средишта и као основне философске дисциплине која у своме походу ка дубокој реалности апсолутног и непромјенљивој суштини бића занемарује феномене и тежи да превазиђе појаве, с једне, и лијепог и умјетности који добивши мјесто у оквиру система философије сада од своје одређене философије умјетности као метафизике примају извјесне „дистинктивне карактеристике”, с друге стране, па се очитују, зависно од полазне ванумјетничке идеје, као начин постојања истине и модус испољавања бивства, попут дубље реалности или као сама божанска промисао и сл., дакле сасвим сходно априорној идеји примјењеној на умјетност и умјетности надмоћној у превиђању изворног умјетничког и љепотног искуства. Образлажући своје становиште он наводи класичне примјере тзв. негативне естетике или естетике „одо-зго”, с једне стране Платона на самом почетку европске метафизике, и Хегела, на њеном крају и довршењу, обојицу као узоре метафизичког тумачења умјетности и љепоте те и као дијалектичаре, да би преко њих сагледао саме границе и могућности философске естетике као такве.

Излажући и показујући карактер Платонове дијалектичке методе Зуровац изворно назначује њен онај пут „нагоре” и пут „надоле”, смјер уопштавања (састављања) и смјер растављања (елементаризације), и уједно је представља као философију једног двоструког процеса до спознаје логосног општег и апсолутне истине, кретање од начела и ка начелима и спознају човјека, добра и лијепог као таквих. Он указује на њу као на онај заобилазни начин сазнања који омогућује *друга*

йловидба ка интелигибилном свијету суштина непробојном за чула, према *eidosi* који је јединство у мноштву, узор и парадигма, чиме се она одређује као полазиште *odoso* и као извјесно логосно кретање по ејдетском са умном мјеродавношћу. Тај платоновски пут је један одважан, дуг и заобилазни пут дијалектике пун неизвјесности, тешкоћа и препрека, пут двосмјерног разложног кретања и једини сигуран и прави којим се може, по Зуровцу, не само избјећи лутање и спотицање, него и доћи до важног открића и сазнања истине. А Платон није само утемељитељ европске метафизике и метафизике лијепог, већ и мислилац чије се идеје могу препознати чак и код Хегела и Шопенхауера.

Хегел је, опет, са својом дијалектичком методом на самом врху платоновског начина мишљења о умјетности. Вршећи њену обраду и изворно је показујући Зуровац нам Хегелову естетику представља као најзорнији примјер естетике „одозго“, која је истина један грандиозни покушај но која као извјестан научни систем који суштину умјетности тежи да објасни тек рационалним средствима, доживљава неуспјех, јер се њена тајна њима и не може до краја расвијетлити, а посебна је и теобна прича Хегелово смјештање умјетности у прошлост. Полазећи од идеје и лијепог у умјетности, и одбацивши тзв. „прописе за уметнике“ на којима су по њему радили Аристотел, Хорације, Лонгин, Хјум, Бате и др., Хегел у својој философији умјетности главни њен задатак налази у рјешавању питања шта је уопште лијепо, те и како се оно испољило у дјелима умјетности. Кључно је према томе познанство лијепог као таквог односно његове идеје у складу са његовим емпиријским обавјештењем, то јест идентитет умног и стварног. У односу на Платона, који остаје у противрјечју апстрактне и недоказане љепоте, Хегелова философија умјетности полази од идеје лијепог, али не остаје код њене апстрактне форме, већ повезује и мири „метафизичку општост“ с „одређеношћу реалне посебности“, и то у облику самог система философије чији су дијелови повезани нужношћу и једним свијетом истине, дакле у смислу у којем се идеја лијепог доказује тек једним енциклопедијским развојем цијеле философије и свих њених дијелова. Његова је метода дијалектичка, и Зуровац с разлогом постављајући питање почетка мишљења и науке налази његову једну дијалектичку противрјечност у истовремености историјског и систематског, те у обогаћеној садржајности идеје извјесном пунином мисливог, у Појму као идентитету објективног духа (по себи) и субјекта који га схвата.

Зуровац је посебно посегао у обради Хегелове метафизике и његове методе која се креће под присилом саме проблематике. Њега ту заокупља фасцинантност његовог примата методе над бивствуюћим, духовног над тјелесним и начина излагања над предметом, која показује да се знање задобија тек из садржаја излагања и кроз чисто мишљење. Показује му се исто тако да тема философије умјетности није

за њемачког мислиоца посебна, естетичка тема, већ један одређени, истина незаобилазни и суштински моменат самог философирања, пошто су овом заправо све теме у философији одређени нужни моменти јединственог излагања. Зато је Хегелова метода по њему један чист, самопоимајући појам и у себи испуњени тоталитет, који се односи само према себи и свјестан је тога. Дух постоји тек са својим људским постајањем слободним чином субјекта, а умјетност је заједно с религијом и философијом сам његов израз у чулној форми, богослужење у слову истине, на пола пута између материје и њега, чиме јој је онемогућен приступ вишој, појмовној форми, и тиме је већ самим рођењем предата смртној судбини. Овај посебно важан моменат Хегеловог естетичког становишта Зуровац с разлогом види у његовом учењу о статусном одумирању умјетности производом из карактера његовог философског система. У том систему умјетност је несамо-стална и недостатна с обзиром на своју позицију у њему, а та је позиција не само хегелијанско довршење науке логике већ и онтологије и саме естетике која је, као карика у ланцу система, нужно уступила пред вишим формама самоспознаје духа. Она је проглашена прошлости и њена се суштина није могла до краја објаснити рационалним средствима, али је Хегелова естетика за Зуровца ипак најужорнији примјер тзв. естетике „одозго”.

3.

У своје методичком заснивању естетике Зуровац нам предочава, поред философске, и ону научну методу у естетици која утемељује тзв. естетику „одоздо”. Он то чини из више разлога, с једне стране да би показао њен недовољни карактер и неадекватну природу, те да би, контрастирајући је антиподно философској, потпуније показао истински и продуктивни карактер ове у односу на њу. Наиме, она се, независно од њених малих и слабих ефеката и резултата, напросто због своје свеобимне савремене присутности и није могла заобићи, и Зуровац јој као озбиљан истаживач и философ од реномеа поклања адекватну научну и мисаону пажњу, премда дакако његове симпатије и увјерења нису на њеној страни. Не превиђајући њен савремени значај и важност, он с добрим разлогом сасвим преферира философску естетику и њену априорну методу у једном перспективистичком кључу, који је изгледа и његов фаворит. У ствари, он у дугом и стрпљивом мисаоном истраживачком ходу, мјерећи и одмјеравајући историјске учинке једне и друге естетике критички долази до јасног становишта о њиховој различитој темељности и квалитативној продуктивности која се историјски остваривала у савременом добу.

У свом полазишту експликације научне методе у естетици Зуровац подсећа да су скептичка гледишта према могућности метафизич-

ког знања нарочито подстакли И. Кант и О. Конт, па нам је деветнаести вијек подупрт новим физикалним открићима метафизику лијепог замијенио чињеничком стварношћу и умјетношћу умјетничких дјела једино доступним нашим чулима. То је било вријеме поткопавања темеља опште философске естетике и отпочињање њеног новог кретања на путу превласти позитивизма и једног емпиријског и научног заноса. Тај процес и његове трансформације на линији потпуног одбацивања метафизике из тадашњег духа времена који је фаворизовао науку као једино ваљано приступање свијету он помно осматра и описује указујући на бројне промјене и њихове узроке и посљедице, почев од свеопштег отпора спекулацији и свођења општег на појединачно, нових физикалних открића, развоја људских посебних наука и рушења познатих великих философских система те у њиховом контексту изграђених философија умјетности као естетика „одоздо”. Дакако, он показује да се на тај начин није могла одржати ни Хегелова метафизичка грађевина и спекулативно заснован философски систем који као такав није био у стању дати коначне одговоре на питање о лијепом и умјетности. Шта више, не само да се у том систему суштина умјетности није спознала, него је она с обзиром на њен нови статус проглашена и прошлошћу. Тим њеним вишеструким неуспјехом Зуровац углавном и правда напуштање мишљења као и методичко преусмјеравање на позитивна и емпиријска истраживања, пошто се као реакција на Хегелову мисао јавља естетика без философског статуса и теоријског утемељења, естетика егзактно и битно емпиријски заснована. Питајући се мора ли естетика остати филозофска или она може бити посебна наука, он отвара и питање разлике философије и посебне науке, и дакако с разлогом налази да идеал научне егзактности оптимално дат у њеној експерименталности не може бити исто што и философска наука, но нова философска савременост није могла одолити антиметафизичком позитивистичком духу времена, који је естетику навео да потражи пут напуштања априорности те прихвати методу позитивног утврђивања естетских чињеница и описивања њихових својстава. Философије Хегела, Шелинга и Шопенхауера као мисаона здања са аутентичном снагом већ су биле прошлост, а историјску тенденцију и тренд имали су позитивизам и сцијентизам посебне науке. Оно што је некад било доминантно „одозго”, преокренуло се и сада надмоћ има оно „одоздо”.

У ствари, ако је традиционална естетика била јединствена теорија и имала епистемолошки примат општег, сада се стање радикално мијења па онтолошко преимућство добија појединост и чулно опажљиво односно једно научно проучавање лијепих и умјетничких феномена кроз један плурализам научних тачака гледишта, етнологије, историје, социологије, психологије, физиологије и сл. Зуровац с правом констатује да се у то вријеме естетика конституише и као посебна наука са својом специфичном методом и да у савременом добу таквих

посебнонаучних естетика има много и врло различитих оријентација, као и да се све оне принципијелно разликују у односу на естетику као философску дисциплину. Бројна питања на релацији философска—научна естетика уочили су, разматрали и разграничавали и други наши савремени философи и естетичари, но Зуровац је први који је то учинио недвосмислено и са извјесном луцидном експлицитношћу, да у том смислу више не може бити сумње. Он је, шта више, нашао да у области естетике проблем односа философије и науке добија посебан изглед, те да из философског односно посебно—научног начина естетске обраде проиходи и сама једна класификација бројних савремених гледишта у естетици. Но оно најважније што је показао то је да се естетика може исправно разумјети једино као философска, с питањима и проблемима који начелно превладавају свако посебно научно третирање. Додуше, он допушта и историјским приступом увиђа да се она може обрађивати и философски и посебно—научно, што истовремено имплицира двојство и класификације савремених естетичких гледишта, с једне стране оних што питају о смислу и суштини умјетности и с друге оних која раде емпиријски и отворени су ка позитивној научној свијести, као и испитивањима конкретних појава лијепог и умјетности.

У ствари, Зуровац је као главни проблем истраживачког интереса у своме методичком заснивању естетике поставио кључно питање односа философског и научног пута у њој, те њихове реалне вриједности и примата. Он подвлачи линију досадашњег развоја у естетици и приказујући их врши просудбу савременог стања философске и научне естетике, прве везане за своје метафизичко поријекло и друге формиране као аутономна посебна наука са сопственим методом и предметом. И премда је његово гледиште гледиште саме философије умјетности односно философске естетике, он знатну интерпретативну и аналитичку пажњу овдје посвећује и савременој историјској присутности научне естетике, те критичком освјетљењу њене природе и карактера. Тај њен карактер налази у првом реду у једном антифилософском духу и њеној методи емпиријског и експерименталног пута предметног испитивања конкретних појава лијепог и умјетности, који се оштро разликује од естетике као метафизичке и нормативне дисциплине. Он се догодио крајем деветнаестог и у првим деценијама минулог двадесетог вијека, а Зуровац га третира далекосежним преокретом у естетици, који је испитивање факта умјетности омогућио из различитих гледишта и тако га приближио савременој научности и одређеној позитивности њеног психолошког, социолошког, историјског, етнолошког, културолошког и другог изучавања. Полазећи од примарно методолошког заснивања естетике као њеног есенцијалног услова, он поставља питање је ли она, попут логике или психологије, посебна наука или философска дисциплина са традиционалним одредбама. У ствари, он је начисто да је естетика увијек повезана с од-

ређеном методом независно од тога да ли је она усмјерена ка метафизичким премисама или према емпирији, но главни њен методолошки спор управо је у питању мора ли она остати философска дисциплина, или се ипак може засновати као посебна позитивна наука, и од његовог разрјешења зависиће њено методичко исходиште. С тим у вези, естетика је као и уопште философија у наше вријеме прелазног стања науке све до данас по свом имену и идеји постала проблематична с обзиром да снагу задобија њена научна тенденција и дух позитивног егзактног истраживања.

Овакав њен истраживачки смјер, с разлогом сматра Зуровац, наговестио је већ Густав Фехнер својом експерименталном естетиком, у свом индуктивном и емпиријском приступу лијепом и умјетности у тзв. концепцији естетике *одоздо*, те и научно остварио Иполит Тен у својој позитивистичкој естетици. Он сматра да у овим ликовима, као што је био случај код Платона и Хегела за спекулативну и дедуктивну естетику *одоздо*, репрезентативно и најјасније проговара не само идеја научне естетике него и њено право лице, па се он у том смислу овдје њима и бави. У ствари, да би разоткрио границе и слабе могућности научне естетике (тзв. естетике *одоздо*), он се обимно и шире него што би се очекивало, бави њеним критичким промишљањем кроз анализу и интерпретацију Теновог и Фехнеровог научно-позитивног напора у естетици. У том смислу дакако не могу се ставити ма какви приговори, ријеч је о научној озбиљности која се очекује из пера критичког философа и естетичара у његовом побијању савременог привида о битно надмоћном статусу и улози научне естетике, озбиљности која неспорно доказује и показује видне недостатке, немоћ и суштинску инфериорност научне естетике.

Полазећи од првих почетака позитивног усмјерења, које се може пратити већ од Платона и Аристотела па све до О. Конта за којег се везује у деветнаестом вијеку позитивизам као философски правац, и који је одлучно утицао на И. Тена, Зуровац нам предочава саму мисаону еволуцију овог философа који је сматрао да се проучавање духовних појава не треба разликовати од егзактног истраживања природних наука и да је Контов позитивистички приступ добра методолошка прилика за таква проучавања. Његов је увид да И. Тен сама умјетничка дјела која су у библиотекама добро сређена по врстама попут биљака у хербаријумима, третира као позитивне чињенице којима треба одредити карактеристике и испитати узроке кроз анализу, селекцију, аналогију и издвајање момената и сила које имају одлучну важност у њиховом настајању. Дјела умјетности по француском естетичару зависе од одређених услова, у првом реду од општег стања духа и обичаја времена којем припадају, па се као таква могу објашњавати њиховом средином. Зуровац пажљиво бира Тенове ставове и цитате из његовог начина размишљања да би испитао оно сушто његовог приступа и саме философије умјетности, која је очито негација сваке метафизике,

па се састоји у једном позитивизму и анализи чињеница којом се стиже до одређене опште формуле, а то је да умјетност зависи од три чињеница, од *расе*, *средине* и *момената*, који дјелују као темељне снаге у стварању умјетничких дјела.

Када је ријеч о *раси* као првом елементу, он код Тена налази њен преко урођених и наслеђених особина одлучан утицај на културу, дух појединог народа и његову умјетност. Поменуто су особине специфичне и различите код разних народа и оне проистичу као њихово одређено крвно и духовно сродство формирано и одржавано кроз вјекове и миленијуме, па као такво, различито од народа до народа и као један трајан фактор духовне културе, има и особене одразе у језику, религији, философији, књижевности и другим умјетностима. Слично је и са *срединам*, која исто тако као раса носи снагу дјеловања па утиче и на расу, јер заиста у нашој егзистенцији не малу важност имају ваздух, храна, одређена клима, температура и сл. Тен је по Зуровцу озбиљно сматрао да другачије тло и поднебље као и другачија географска позиција битно утичу не само на навике и обичаје људи, већ и на другачији начин мишљења, те и на сам карактер и природу умјетности која се на том тлу ствара. Средина је, према томе, други општи и трајни фактор духовне културе, и уколико за појединца важност имају васпитање, занимање, положај и боравиште, ништа мање на дух, културу и умјетност као узроци дјелују обухватне околности средине. Ту је дакако и *момената* као Тенов трећи чинилац, појмљен као временски оквир и историјске прилике које одређују извјесно стање духа, културе, умјетности и обичаја, с обзиром да ништа никад није исто и да се историјски све мијења и има своје фазе и ступње промјене. Све то дакако партиципира у тој промјени и обликовању, но Зуровац с правом увиђа како Тен расу, средину и момента, као три силе што одређују историју, а нарочито у њој умјетност, поима сасвим механицистички јер их у њиховом дејству види као мјерљиву резултанту потпуно одређену величином и правцем сила које производе, слично као и у оним физичким наукама. Тен је по њему исувише придавао важност и значаја снази и усклађености/неусклађености тих основних сила. Он је поредећи њемачки и француски дух и увиђајући њихове разлике као разлике раса бранио гледиште да дјела духа и умјетности не настају независно од расе, средине и момента, и Зуровац који назначавача да је он те идеје експлицитно изразио у уводу његове *Историје енглеске књижевности* (1873), а ту своју методу још евидентније раније илустровао у спису својих *Нових критичких и историјских огледа* (1865), примјењујући је и на ликовну умјетност и друге умјетности, налази да је тим својим оригиналним истраживањем стекао и свјетску славу, велики утицај и сљедбенике, али и критичаре.

Но он је по њему с једне стране изнад свега уздизао климу и поднебље а с друге је врло упрошћено и механички схватао однос умјетности и средине, и тако није успио објаснити зашто су баш нај-

већи умјетници постали предводници свог доба, пошто је видно занемарио индивидуалну и психолошку димензију која дакако има своју важну улогу у настанку културних творевина, наиме, исувише је указивао на спољашње као дјелујући фактор, а превиђао унутрашње примарно дјелујуће. Истина, може му се признати да није игнорисао појединца, ни генијалност као природни дар, али све је то било у склопу поимања кроз позитивистичку методу којом стваралачку мисао своди на *сјеме* и духовну и моралну *шмјерајцу* времена. Овдје се служи примјером наранџе чије сјеме уз повољне климатске прилике, погодно тло и друге погодности, може проклијати, донијети плод и изнова се размножавати, што своје корелате има и у самој сфери духовних и људских феномена. Тенов тек привидно једноставни истраживачки поступак Зуровац заиста објашњава помно и сасвим антидогматски анализирајући и предочавајући све његове финесе али и оквире до којих се они распостиру, па пред очи искрсава оно важније од мање важног, и дакако најважније попут оног општег „великог закона” према којем сваки положај производи одређено душевно стање и, с тим у вези, један скуп умјетничких дјела која се мијењају с промјеном тог положаја, због чега увијек изнова треба проучавати народ, средину и вријеме из којих происходи све духовно. Он сасвим посвећено показује Тенове намјере и поступке, поређења, аргументе, примјере, анализе великих епоха европске цивилизације и историје умјетности, његове изванредне расправе о умјетности и умјетницима (дјело *Философија умјетности*), анализе друштвених и културних чињеница и сл., али и недвосмислени увид да је његова метода увијек иста, односно показује Тенову резолутност да само околности и један „спољашњи калуп” (раса, средина и моменат) моделује појединца и његову продукцију и креацију. Иако у основи јасно критички распложен према овако датим Теновим теоријама и концепцијама, Зуровац не превиђа нити може занемарити одређене конструктивне идеје и гледишта његовог поступка, који је на својој линији имао несагледиве, далекосежне и фасцинантне посљедице у даљим истраживањима умјетности и духа у цјелини.

„Не могу се порећи” пише тако он, „неке Тенове изванредне мисли које се тичу условљености уметничког дела његовом средином, нити пренебрећи његово искуство и напор да истакне опште и трајне факторе уметничког стварања. Чињеница је да уметник трпи дубоке утицаје, ако не расе — данас веома критичног и веома дискутабилног појма — а оно бар физичке средине и друштва нарочито. Он обично дели моралне и научне идеје, као и друштвена и религиозна веровања људи са којима живи. Он је наведен да у својим делима, која се обрађају једној мање или више широј публици, изрази мање или више верно осећања својих савременика, под претњом да остане несхваћен. Он користи технику која је дар науке, а која не би постојала без извесних ранијих открића. У сваком случају, уметник зависи од друштвене

средине, па тип лепоте коју он ствара и коју ваља прихватити произлази из ове средине, бар у ширем смислу речи.” (104—105)

Но дакако, и поред одређене стварне вриједности његових гледишта нарочито у његовом времену, Зуровац с разлогом сматра да је Тен озбиљно био у заблуди кад је вјеровало да се разматрање културних појава, а нарочито оних естетских, може вршити само на основу поменута три механицистички и догматски појмљена општа и трајна фактора уз занемаривање много шта другог, а нарочито значаја умјетничке традиције и запостављања индивидуално-психолошког чиниоца. Зато су његова историјска испитивања по њему итекако произвољна јер се у њима позитивизам и биологистичка социологија мијешају са естетичким испитивањима узрока и одржања умјетности без увида у њену праву бит, структуру и њене духовне димензије. И ако се Тенова естетика може примјенити на књижевност и на друге приказивачке умјетности, а минимално на музику и архитектуру, она то одиста не може на човјекову умјетност уопште, па није чудо што је он не само увиђао ускост свога натурализма и механицизма, него је и свој метод мијењао и допуњавао дајући више мјеста генијалности. Мирко Зуровац луцидно уочава њене недостатке и ограничења, а посебно да друштвени утицаји не могу много шта да објасне у историји умјетности, па се ту отвара мјесто за рефлексију, осјећање и индивидуално искуство, но независно од тога, код Тена који је оваплотио укус свога времена и изразио схватање академизма, има изванредних литерарних излагања и поимања од великог значаја, и његова је појава у цјелини гледано била пресудна за премијештање развоја естетике са њене метафизичке на њену позитивистичку позицију.

Том премијештању, наставља Зуровац своје историјско објашњење у промјени карактера методе, на један други начин ништа мање допринио је и Густав Теодор Фехнер (1801—1887) са својом експерименталном естетиком и узимајући у обзир психолошке и физиолошке чиниоце у стварању и доживљавању умјетности. Он је по њему за разлику од естетике *одозго*, која полази од веома општих принципа па чак и од апсолутног, увео естетику *одоздо*, која проучава појединачне датости и искуства онога што се свиђа или не свиђа на начин експерименталне методе која подразумијева метод избора, метод стварања и метод употребних предмета. Метод избора имплицира одабир најљепшег облика од испитаника у анкети са највећим бројем гласова. Експеримент с правоугаоницима има у виду избор најљепшег међу бројним различитих облика и дужина страна, дакле онг чије странице сачињавају тзв. златни пресјек код којег је прва величина за другу оно што је друга за збир обје. Ово правило са максимумом јединства и различитости познавао је већ Цајзинг код људског тијела, у конституцији виших животиња, структури биљака, форми кристала, музичкој хармонији, у архитектури и вајарству те у самом поретку свемира, и оно се може примјењивати на различите облике, елипсе, односе бо-

ја и сл. Ако је метода избора тражила најљепши избор, метода стварања од испитаника тражи да саставе најљепши однос и сачине најљепшу фигуру, док метода употребних предмета подразумијева посматрање и мјерење предмета за свакидашњу употребу — мјерење у њиховим димензијама и биљежење својстава разних форми и комбинација боја рецимо у креацијама декоративних умјетности, а све методе праве статистику одговора и закључака о испитиваној појави.

Зуровац Фехнерову оригиналност налази у поступку његовог мјерења елементарних чињеница и увиду у саму сложеност естетског поља, те његовом утврђивању кад, како и зашто се нешто свиђа, и, с тим у вези, у љепоти као непосредном задовољству, дакле налази основу његове естетике засновану на тзв. еудајмонистичком принципу из којег извире читав низ других естетских начела којих има тринаест, а подијељени су на примарна хедонистичка, директна формална, индиректна „психолошке теорије”, квалитативна, квантитативна, као и примарна и секундарна начела естетског свиђања. Он има критичку резерву на довољност и прецизност ове подјеле, али је ипак сматра значајном, посебно оних квантитативних принципа хедонистике од којих издваја принцип естетског прага (снага подражаја у достигнуто-сти неопходног максимума за опаженост и задовољство), принцип естетске помоћи или повећања (комбинација, повезивање, усклађивање и груписање различитих утисака за прелазак поменутог прага), принцип контраста (који води расплету у естетској прогресији) и принцип естетске прогресије (настајање једног новог естетског ефекта смјењивањем у континуитету различитих степена задовољства/незадовољства). Но Фехнеров најважнији, најоригиналнији и другачији од свих других принципа је принцип асоцијације са извором у непосредном искуству (у осјећању), што му даје извјесну „материјалност” и моћ одређења садржаја естетског свиђања (црвени образ евоцира здравље и свиђа се, као што нас наранџа асоцира на много шта), али и разликовања форме и садржаја и, с тим у вези, потврду естетичких формалних принципа, јединства у мноштву, хармоничне повезаности и јасноће. Њему се јединство свиђа, једнообразност не свиђа, разноврсност свиђа а стално измјењивање у неповезаности не свиђа, и Зуровац сматра да је овдје на дјелу у ствари стара онтологија лијепог са основним законима: *mensura, numerus, ordo*. Хармонична повезаност је као и принцип истине или непротиврјечности, а принцип саме јасноће, који је за експерименталну естетику највиши формални принцип, у ствари је једна од класичних одредаба естетике, почев од сократско-платонистичке метафизике, преко средњовјековног интелектуализма, све до савремених слѣдбеника.

Зуровац не заборавља ни Фехнерове индиректне принципе изведене из дјеловања навике, и то принципе изведене из *додавања, вјежбања, ошуйљујуће дјеловања, навике и засићености*. Они по њему имају заједничку основу у стању нашег духа у моменту опажања те у

аналогним или различитим утисцима раније примљеним, и дакако сва релевантна сазнања с подручја феномена задовољства треба редовно имати у виду. Фехнерова експериментална истраживања овдје се критички валоризују сасвим објективно, као с једне стране нова грађевина, која није као онај хегеловски систем, кула од карата, јер по Зуровцу, она је добро бетонирана и подграђена доказима, но њени су резултати одиста скромни, мало важни и минимално поуздани, па њени принципи утолико више захтијевају да буду проучавани, развијани и провјеравани, сведени су на интуиције умјетника и поуке наметнуте праксом учитељима свих врста умјетности, те отуда и логичан закључак: „Експериментална естетика у правом смислу речи, то јест естетика сведена на проучавање непосредног задовољства произведеног одређеном формом, одређеном бојом или одређеним звуком, по свој прилици није могла да оправда превелика очекивања радозналих духова, па се њихова пажња почела све више усмеравати према филозофској естетици, која је била потиснута у време превласти позитивизма и сцијентизма.” (124)

4.

Било је очито да научна естетика има своје границе, и пропитивању тог питања посвећена је посебна тема у овој књизи. Мада је у својој покренутости и подстакнутости модерним научним духом своју будућност нашла у реду науке, насупротив оном априористичком, апстрактном и спекулативном приступу, пут којим су кренули Т. Манро, Е. Сурио, Р. Беје, М. Бензе и бројни други савремени естетичари и на којем се изричу чињенице а потискује нормативно, она међутим по Зуровцу ни на који начин не доспијева до битних димензија умјетности, не пита о њеној истини и историјском смислу — те својим ограничењима није у стању адекватно поставити проблем вриједности и значења умјетности, с обзиром да из голог фактицитета није могуће извођење принципа без праве философске перспективе. Зато је она по њему често завршавала било у методичком сингуларизму, попут социолошке и психолошке естетике, било у извјесном еклектицизму, на примјер код М. Десоара, Ш. Лалоа и Р. Бејеа, и као таква се није могла уздићи до гледишта из којег је могућ одговор на битно питање умјетности. Зуровац понајвише ту њену немогућност види у очитој и принципјелној ограничениости сваког посебнонаучног сазнања које полази од мноштва непроблематизованих претпоставки, па се методом научне естетике не може утврдити шта јесте а шта није лијепо, јер појава угоде и свиђања још не значи и љепоту, јер могу се свиђати и нелијепе ствари. Она није ни утврдила стварну разлику између физиолошког и естетског искуства, па физиолошко испољавање прихвата као естетски чинилац. Стојимо у времену са никада више чињени-

ца, а никада мање истине. Стога се отвара свијест да философија мора преузети оно што измиче посебнонаучном и експерименталном, па у том погледу и наговор о повратку естетике философији. Но то није могуће у оном традиционалном смислу, потпуним превиђањем напора савремених научних естетичара и без историјских, етнолошких, физиолошких, психолошких, социолошких па и економских и других посебних знања о умјетности.

Стога Мирко Зуровац с разлогом сматра да добри изгледи данашње естетике леже у научно-философском погледу на умјетност, а философија сада преузима свој задатак на граници посебнонаучних сазнања, пошто је философији с обзиром на њен топос суђено да пребива на границама. Послије одушевљења науком улиједили су увиди да естетика рјешава прије свега философске проблеме и да су у њој философски задаци претежнији од посебнонаучних, иако из свијести не може потиснути ни она савремена научна сазнања о појави љепоте и умјетности зарад настојања да се до свијести доведу њихове скривене бити и одгонетну њихове велике тајне. Та сазнања су такође важна за озбиљну теоријску мисао, но за Зуровца је ипак кључно да се има у виду истина о границама тог посебнонаучног знања. И ако је деветнаести вијек био на домаку да метафизику сасвим одбаци, двадесети је по њему ужаснут заборавом битка био не само њен повратак већ и враћање њеног достојанства. Па ако умјетност у правим и вриједним умјетничким дјелима носи у себи оно дубоко, духовно и метафизичко (по њему је она већа стварност и од саме стварности, јер је откривање тог невидљивог кроз видљиво, метафизичког из физичког, из звука, боје или језика, сазданих кроз умјетничке форме), онда науке и не могу нити су у стању продријети до велике тајне њихове суштине и уопште загонетне бити умјетности, па се наде изнова полажу у философску методу, чија појмовна јасност и сам правац истраживања не одустаје и од конкретних истраживања и која такође тежи открићу битка бивствујућег.

Тако Зуровац налази да умјетност заступа интересе људског духа с обзиром да се духовно дубоко у њу смјестило и, да би уопште опстало, нужно се јавља на материји, чиме тек постаје догађај и доживљај, као објективизовани дух и умјетничко дјело са својим одсјајем и љепотом. Она се по њему јавља као нарочити однос духа и материје, што једино испитује философија, па естетика уз њу неумитно и генезом пристаје као одређена неопходност сопственог статуса, пошто се једино философска метода ослања на темеље бића и духа. Он отуда с разлогом негира ма какво савремено довођење у питање философског карактера естетике (сем оне традиционалне философске естетике која мајоризује појмове а миноризује умјетност): „Суштина уметности — категоричан је Зуровац — се не може испитивати независно од филозофског система, па се не може развити естетика у том смислу ако није филозофија. Штавише, естетика може највише, више него било

koja druga filozofska disciplina, doprineti resavanju opšte filozofske problematike, pre svega one metafizicke i ontoloske, jer jedino ona bdije i prebiva na samom izvoru stvari, тамо где нова бића настају.” (150)

Шире сагледајући философско мишљење из тачке „перспективизма естетичке методе” Зуровац нам прво указује на то да је сва мисаона свјетска повијест била извјесно надметање бића и мишљења, па је судбина Европе и свијета битно зависила од ове алтернативе, бића као мјере мишљења, или, мишљења као мјере бића, што дакако није исто, будући да у првом случају метода слиједи из предмета и прозира његову изворну тајну, а у другом, сасвим другачије, она не само да не произлази из њега већ га сама одређује и производи. Он с добрим разлогом инсистира на знању које своју легитимацију добија из тога што се држи стварности, па тек оно што јесте одређује карактер онога што се зна, значи знање се мора оријентисати према постојећем. Али, у међувремену знање и поље истраживања су проширени у недоглед без самог открића бића ствари, чиме нам свијет заправо показује своју одређену перспективност цјелине и цјелине момената, те и, с тим у вези, једну посебну унутарсвјетску тачку гледишта. Сложеност ствари у свијету нас сада упућује на посматрање њихових различитих страна, што имплицира разне перспективе и становишта, и што угао гледања чини важнијим и од самих ствари по себи. Појављивање у перспективи, ново становиште које је посебно Ниче развио у смислу да нема ствари већ само тумачења, мноштво промјенљивих бића и распрскавање свијета у бесконачност историјских становишта, било је не само нови савремени начин мишљења, већ и епохално примордијално естетско откриће, и изводило је мислиоца из сигурности празног апсолута у подручје херменеутичке отворености за мноштво и вишезначност. Зато носиоци новог философског духа и извршиоци новог философског задатка по Зуровцу радо усвајају перспективистичко становиште, и однос с бићем сада прихватају као један сасвим перспективистички однос, кроз јединство многострукости начина појављивања и смјењујућих перспектива (Хусерл), разлиставање опажајних становишта (Пруст), посматрање појава увијек у неком другом координатном систему и дакако откривање нових појава разумијевањем појаве појавом (Ајнштајн), разликовање онога јесте ствари и начина на који се она појављује посматрачу (П. Фајерабенд) и слично. Он у том контексту и на истој линији наводи гледишта бројних савремених философа и мислилаца, К. Јасперса, М. Бланшоа, М. Хајдегера, В. Бенјамина, Л. Алтисера, Н. Хартмана, П. Слотердајка и других.

Говорећи о савременом перспективистичком гледишту Зуровац истиче да се сада сазнање не састоји у откривању једне истине, већ у перспективном тумачењу свијета. То гледиште не треба разумјети у смислу релативизма, него као поглед што израња из бића чија се цјелина не може сагледати, при чему се различите перспективе међу со-

бом не искључују, већ унеколико додирују или разилазе. Постоје дакле све новије оптике, другачији углови гледања и нова освјетљења. У философији умјетности сада је важније *гледиште* које се заузима од стварног стања. Умјетничка дјела у својој материјалној датости увијек су отворена за небројена нова тумачења, па многа гледишта откривају и многа значења која проистичу из њихових бројних интерпретација што се држе њихове промјенљиве суштине, тако да се све догађа као да она расту у дубину и као да у њиховом предмету откривамо традиционалну сугурност јер је лишен постојаности и чврстине метафизичког система, и сада све зависи од значења и смисла који га конституишу, а пробијен је и сам онтолошки хоризонт који је некад био граница мишљења и дјеловања. Посебни предметни облици су сада видљиви само са гледишта различитих метода и интерпретативних истраживачких аката, у ствари они су произведени и конструисани непрегледним шаренилом истраживачких аката и метода, смјештеним у мишљење, па модерно сазнање бива евидентно властитим искуством методички произведено, те поставља у себе и свој властити предмет, на начин извјесне произвођачке научне дјелатности у доба научног живота као извјестан глобални систем производње живота — Зуровац овдје помно аналитички сагледава кључну тенденцију савременог процеса спознаје. Његов „кључ” он открива поред осталог и у битном разликовању предмета сазнања, као суштине произведене у сазнању, и самог реалног предмета, о којем су на свој начин говорили већ Спиноза, Маркс, Л. Алтисер и Е. Балибар.

У том смислу дакако, увијек треба јасно разликовати гледиште посматрача и сам феномен, предмет дискурса сада се производи укидањем разлике предмета и метода, па оно што посматрамо — Зуровац се позива и на В. Хајзенберга — није природа сама по себи већ природа изложена нашој методи истраживања. Тако, за К. Леви-Строса историја је сва у свом методу, по М. Фукуоу предмет постоји под позитивним условима сложеног сплета односа, а придружује им се и Сосир према којем тачка гледишта ствара предмет, а њен избор чак одређује означавање различитих реалности ријечи/знака. Зуровац назначује наводећи релевантне ауторе какву улогу у томе а посебно у стварању предметног значења има језик. Поред Хајдегера и Сосира ту је и Е. Бенвенист, а све је усмјерено да покаже како се савремена и актуелна спознаја значењски плурализовала и епистемолошки перспективизовала, посебно у постмодерним дискурсима у којима се Ничеовим утицајем осјећа не превласт науке већ саме методе над науком. И ако се сада истинитост одређеног мишљења не може узети као једина истинитост, онда је наше вријеме вријеме ужаса заузимања ставова и одређивања позиција за агресивно наметање другима. Институт плурализма вриједности ситуиран је и на подручју умјетности и естетске стварности уопште, па онда не чуде бројна савремена посматрања њене сложене предметности из различитих перспектива и

на разне начине, те уз помоћ mnogih дисциплина koje isti феномен проучавају из властитог аспекта и теоријског нивоа као и различитим методама, и међу којима постоји борба око питања саме суштине.

„Та борба”, закључује Зуровац о перспективизму као новом духу времена, „је одредила карактер савремене естетике, која се не развија, као традиционална естетика, у форми јединственог система, већ често напоредо постоје бројни и различити правци који покушавају да на свој начин одговоре на битно питање уметности. Сви они потврђују да је перспективизам *несавладива граница* (подвукао Б. Ђ) нашег знања и нашег мишљења. То, уосталом, није ништа ново, поготово не за естетичку теорију, која је одавно указивала на сложену природу уметности, али тзв. постмодерна кретања управо ову њену страну стављају у центар свог интереса... Постмодерна је поново афирмисала плуралистичко становиште које искључује свако догматско укрупњавање и окоштавање, али овом становишту без становишта прети стална опасност да изгуби оријентацију и да бесконачно лута и грешити.” (181—182)

На крају у посљедњем, осмом поглављу ове одличне и далекосежне књиге М. Зуровца под насловом *Главни задатак естетике*, налазимо кратко, једноставно, те јасно и неупитно рјешење проблематизованог спора научне естетике, као и самог њеног методичког заснивања уопште: она се, из њеног настојећег савременог статуса да постане посебна наука, мора суштаствено вратити своме философском извору и коријену да би као таква била права наука. То је њен истински пут и главни задатак јер је збиљски разјапљен огроман понор између чула и разума, мисли и дјела, теорије и праксе, наука понаособ и свега заједно од извора ствари, посебно између духа и материје, слободе и нужности, унутрашњег и спољашњег, појединца и рада и сл., па су се тако јавили *пушеви који никуда не воде* (шумски путеви) као и једна општа посвађаност различитих сфера и разних дисциплина. У умјетности учествују дух и материја у извјесном конкретном измирењу, а естетика нас води зближавању тих сфера и сједињавању духа и материје, слободе и нужности, међу којима одиста не постоји онтичка подвојеност, истовремено нас враћајући на изворе ствари, од грана према стаблу и ка коријену, а то је философија са властитим методом која се, да би одговорила на битно питање љепоте и умјетности, не лишава услуга емпиријских наука. Мирко Зуровац је евидентно својим препознатљивим, луцидним и раскошним мишљењем и непоновљивим језиком направио још један значајан философски спис истинске теоријске и савремене културне вриједности, који би имао висок философски домашај да је настао и у неупоредиво развијенијим срединама, друштвима и народима него што је наш.

Бољомир ЂУКИЋ

О ПАМЋЕЊУ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

Ранко Поповић, *Чин препознавања — Огледи о српском ђесништву*, Филозофски факултет, Бањалука 2009

Под „чином препознавања” Ранко Поповић подразумева тумачење оних слојева усмених и писаних традиција, који живе или дремају у језику, а у чијим сазвежђима, свесно па и несвесно, стварају многи велики песници приликом обликовања своје песничке речи. У уводним напоменама аутор указује да су „коријени српске поезије веома дубоки”, да је њено „претхришћанско поријекло несумњиво”, да „српска писана књижевност почиње у византијском кругу, примањем хришћанства” (7), да је „утемељена на православној духовности” (7), али да је њена судбина у исти мах често била обележена историјским променама српских матичних центара. Ипак, као што је приметио Димитрије Богдановић, та књижевност је имала „сва обиљежја националне посебности”, „од језика и писма, до специфичних менталитета и нарави, христјанизованих фолклорних предања или историјских, државних и националних преокупација” (7).

Управо захваљујући свом језичком наслеђу књижевност је одувек језгро националног духовног идентитета, јер у њеном подручју стваралац не може изићи из свог света — као, рецимо, у економији, природним наукама, медицини и многим другим подручјима, чак и у уметностима у којима основно изражајно средство није језик него тон, боја, распоред фигура и облика, сугестивност исклесана у камени. У том оквиру целовитости језичког културног наслеђа које прожима свеколику српску поезију, Поповић често истиче да не само одређене теме и њихова обрада него и песничка стопа, врста стиха, епски или лирски исказ, сонетна или нека друга метричка форма, увек имају своје одређене асоцијације и стварају позадину песничког говора, успостављајући врло различите дијалоге живих са мртвима. У том контексту Поповић разматра стваралаштво неколиких најзначајнијих српских песника 19. и 20. века.

Наводећи смелу процену Зорана Мишића да је Ђура Јакшић био „једини прави романтичар међу својим савременицима”, он подсећа на „Ђурин титанизам” и његову „херојско-патријархалну свијест” с којом је похрлио у „крваву, револуционарну 1848. годину, која ће га и као умјетника пресудно обликовати” (12). У живописном портрету тог „ратника и сликара, колико и песника”, Поповић нас подсећа да је низ Ђуриних „херојских поема у симбиози патетично-мелодрамског елемента и врућег омладинског национализма шездесетих година деветнаестог века” (17). А то се огледа како у његовој родољубивој лирици, тако и у његовим драмама, које, као и драме Лазе Костића, не „усхићују као драматуршке цјелине већ као ризница бриљантних поетских фрагмената који наговјештавају шта је све пјесник могао, а ни-

је довршио” (16). У знаку традиционалног наслеђа су и Јакшићеве типичне винске љубавне песмице, али на позадини традиције колективних заноса, Јакшић гради потресне слике личне, камене усамљености, као што, уосталом, у неким другим својим песмама успева „да засјени и бунтовника и очајника и сав онај чемер горких провинцијских година” (19). У таквим стиховима „громки глас титана се повлачи пред шапатам *сирочейџа живојџа* које призива мајку и топли простор изгубљеног дома, гдје „паук преде жицом тананом / над оним нашим црним таваном” (19). У самом врху те поезије је песма *Поноћ*, као „вјероватно најљепша пјесма српског ноћничког, мистичког романтизма” (20).

У портрету Лазе Костића Поповић истиче шаренило Костићевих животних путева и ширину његовог образовања и културе, који су заправо и потка разноврсности његовог песничког, драмског, критичког и филозофског стваралаштва, његовог култа „укрштаја”, као и разноликих процена његове појаве и деловања. Костић је био „међу првим духовима и најкултурнијим људима Европе свог времена, а у свом народу ... памћен највише као чудака и ексцентрик” (21). У бројним неспоразумима са својим окружењем, његови крајњи лирски домети природно су лебдели „међу јавом и мед сном”, а његов израз је често тражио, с променљивом срећом, неке своје, у језику непостојеће, али ипак утемељене речи. У том тражењу његова кованица „безњеница” (као „стање у коме нема Ње, драге” — 27) не само што је „знак пјесничке и језичке генијалности” него назначује и основно тематско одређење његове љубавне лирике. На врхунцима те лирике Костић остварује и неке изузетне „мелодијско-ритмичке обрасце” који постају „неотуђиви дио српског језичког памћења” (28).

Занимљиво је и Поповићево разматрање разноликих корена и обележја песништва Војислава Илића, те њиховог помањања у раној поезији Алексе Шантића, који се одликовао „хипертрофираном асимилаторском способношћу” (33), а, ипак, на тој основи, створио велику синтезу своје касније зреле и утицајне народске песничке речи. И то, по речима Пере Слијепчевића, као „последњи витез романтике”, као „дискретан и повучен народни човек зато јер божји човек”: „крв јуначка, душа девојачка” (45). Посебно је у овом контексту посматрања поезије као „тежње језика да надвлада сопствене границе” (146) занимљиво Поповићево разматрање Дучићевих *Царских сонета* у којима се Дучић удаљује од романтичког комплекса „ангажованог химнично-будничког тона” (61) као „стандардног израза дотадашњег родољубља” (61) и ствара песме дистанцираних песничких слика и „новог рафинмана”, „поезије културе” (61) Али тек својом *Лириком* (1943) као „завјетном књигом” Дучић је „окрунио своје пјесништво и стао у ред с Његошем и Костићем, оним Његошем из пролога *Луче* и Костићем из *Певачке имне Јовану Дамаскину*, који су највишу мјеру

српске поезије досegli као религиозни пјесници, пјесници моћних *суиројишца* ... и, понајприје, парадокса” (78).

У приступу песништву Десанке Максимовић занимљиво је да Поповић полази од суда Стевана Раичковића да је „у веку песничких авантура и вртоглавих песничких комуникација српске поезије са европском” Десанка Максимовић „одгурнула понуђени скалпел за песничко експериментисање и на сопствени начин се надовезала на своје старије песничке сроднике” (79). У збирци *Тражим ѝомиловање* (1964) Десанка Максимовић је „универзализацију своје лирске поруке ... утемељила у духу хришћанских, новозавјетних категорија састрадања и молитве” (81) и тиме наговестила судбоносна обележја свог каснијег певања. У збирци *Немам више времена* (1973) она је, „истина дискретно, призвала и вјековито памћење библијског подтекста” (82), а такво активирање културног наслеђа обележава и друге њене касније збирке. Карактеристичан је у том погледу — у збирци *Немам више времена* — круг њених молитвених песама „окупљених око мотива мајчине смрти”, који почиње песмом *Обећала си да ћеш бићи вечна* (91). Најзад, зар није значајно и то што *Лейојис Перунових ѝојомака* (1976) „обликом подсећа на композицију фреске” (87)? Укратко, Десанка Максимовић је „пјесник дубоког религиозног порива који се у свом основном трептају најцјеловитије и испољава пред тајном смрти”, тако да се њен „најличнији лирски импулс огледао у библијском као поетском, стапајући се с њим без остатка” (93).

У огледу о Бранку Ћопићу Поповић полази од Данојлићевог суда да је код Бранка Ћопића „огроман лирски интензитет најбоље сачуван у кратким прозним формама”, а затим указује да је и у његовом песништву остварено „међусобно моделовање лирике и хумора”, „засијано на плодном умјетничком тлу ’још у детињству наслућених пространстава надземљског миља и свевремене среће’ ” (94). Истичући да и у Ћопићевом песништву „сваки прозни драгуљ има и правилно пресликаног пјесничког двојника” (95) — у *Деда Тришином млину*, *Доживљајима мачка Тоше* и другде, заправо где год је Ћопић, као што је сам рекао, „толико *ојимао* од народа” (96). Зар је чудо онда што су се за време рата и неке његове песме — као што су *Пјесма мртвих ѝролетера*, *Гроб у живљу*, *На ѝејровачкој цестји* — па и *Мала моја из Босанске Крује* често певале и рецитовале као народне умотворине. А у својој дечијој поезији Ћопић се открива као „изузетно модеран и утицајан” песник, те са Душаном Радовићем представља „вјероватно најутицајнијег Змајевог сљедбеника” (104), који даје свој наглашено лични и језички печат традицији која га је надахњивала. Зар се то изванредно не види у десетом певању *Деда Тришиног млина* под насловом *Жућин одлазак* у коме је реч о оном Жући, који је тражећи „своју *цићенару* — забасоа у торбу Илије ловца и тамо уловио зеца” (106). Зар није то изванредна метафора каткад и невероватне људске судбине: „*изокренуши*, бурлескни комад бајке препун смијешних чуда, којих

у животу не може бити и која су ту као посљедњи покушај припитомљавања туге неминовног растанка” (106)? А то је у исти мах и пример најбољег Ђопића оног „круга лирских бајки које је пјесник”, као што рече Рајко Петров Ного, „тако љупко прерадио, распјевао, вилинском свилом и мјесечином обавио, а онда и хумором разведрио — да су оне изгубиле таму и рескост изворника а добиле јединствену, ћопићевску кроткост и свепрожимајућу благородност које нас враћају некој далекој, прасловенској осећајности” (104—105).

С друге стране, дакако, Васко Попа у својој поезији говори наглашено „модерним језиком”, али и он се у исти мах „дошаптава са митом и разноликим облицима усмене књижевности”, често закупљен „језичком и духовном патином нашег средњовековља” (114). „Темељни мотив” *Усјравне земље* (1972), „њено животодајно врело”, представљају „духовна светилишта од Хиландара до Сентандреје” (118), а и шире гледано поезија Васка Попе се не може ни разумети без „чина препознавања” њених древних, хришћанских и паганских мотива. Управо по томе се најуспелији стихови Попине поезије разликују од оних које је он изоставио у каснијим издањима *Усјравне земље*, од стихова који се спуштају до израза својственог соцреализму, као, на пример: „Онима који производе помрчину и сада пружају прсте и за нашим сунцем сагореће руке до лаката (Нападаци)” (113). У таквим идеологизованим тренуцима језик се узалуд „упиње да буде поетски говор” (114), за разлику од оних песама у којима се Попа дозира са предањем и тако обавља „чин препознавања” и повезивања „знакова у времену” (125). Дабоме, „овај облик комуникације подразумијева читаочево познавање народног предања”, јер „у противном пјесма не може имати прави умјетнички одјек, и то је један од важних разлога који Попину пјесму одређују као интелектуалну, чак ерудитну” (125).

И у поезији Миодрага Павловића савремена препознатљивост урања „у трагање за тајнама искони”, у „тежњу докучивања древног памћења” (141) и преноси древне жртвене обреде „у сферу апстракције” (142). У таквим песмама као да језик постаје „извидница открића” (143), а већ и наслови Павловићевих збирки као што су *Млеко искони*, *Велика Скиџија*, *Нова Скиџија* и други имају обележја „поетске археологије” у којој се тражи духовни смисао древне српске историје. И зар није управо у том смислу тачно да је заправо „све истински вриједно у српској модерној поезији на неки начин ... у сродничкој вези с Његошем”, пре свега по елементу „епске монументалности” (139)? И зар није управо стога значајно што у *Великој Скиџији* песме косовског циклуса осветљавају драматичну садашњост призивањем древних обреда у којима се огледа смисао жртве као „залог плођења и стварања новог живота” (145)?

У разматрању „ровачких” песничких збирки Матије Бећковића — *Рече ми један чоек*, *Међа Вука Манићога* и *Леле и куку* — Ранко

Поповић указује на контекст шездесетих година, када под пригушеним али осетним идеолошким притиском, Попа отвара своју песничку реч према култури и древном памћењу, Павловић ка митским симболизацијама, а Бећковић ка хумору црних боја обележеном пре свега „жудњом за језиком” (161). Његово „ровачко трокњиже”, иако у знаку обраћања дијалекталном изразу и прошлости, не посеже нигде за епском нарацијом него у њему „све прашти од ироније, пародије, гротеске, каламбура” (164), откривајући нам како се његов песнички израз, дубоко укорјењен у одређеном тлу, успоставља на попришту савремене песничке естраде. У том смислу, као и Његош пре њега, на својој блискости усменим традицијама, он гради целовитост своје „стваралачке визије из језика (и на језику) чија писменост још чува непосредну везу са усменим коријеном” (166). Формално гледајући, за разлику од модерног српског песništва које се удаљује од десетерца јер он све више постаје „сопствена карикатура злоупотребљена у непримјереној тематици” (167),¹ Бећковић активира „свеукупну ’културну асоцијативност’” десетерца и усмерава своју поезију „ка изворном, зајетном смислу српског пјесništва, који је уобличен као косовско одређење, и у класичној епској пјесми и код Његоша” (167). Али као да он у исти мах у песму враћа „зовину свиралу” (168), која открива свакојаке тајне својим хумором и комиком, често помоћу маски заменичког именовања — „не знаш ти *њиџ*, ни знаш ти ко су *они*, чуј *оно*, *шамооно*” (170), а да не помињемо наслов песме *Ово и оно*. То „смјештање у замјеницу” постаје неки „бајалачки еуфемизам” који изражава „страх, какав у митском свијету постоји према уроку, болести и нечастивом” (170). Управо на тај начин Бећковићев модерни песнички израз се дозива с традиционалним наслеђем које живи у језику.

А зар о томе не сведоче и Поповићеви судови о „млађој” песничкој генерацији — рецимо, о Рајку Петрову Ногу, као песнику који је успео „да превлада ... јаз између епског наслеђа и нужно лирске позиције” и управо „на том парадоксу саздао поезију универзалних значења, чије је исходиште потпуно завичајно”, стижући у својој пуној зрелости од бунтовništва до молитве, „до узнесенe хришћанске духовности *Недреманоџ ока*” (181). На аналоган теолошки искорак српске новије поезије Поповић указује и у разматрању сапатничког и самилосног, благородног хумора у поезији Ђорђа Сладоја. Зар се тај хумор не назире чак и у оној раној песми и којој се песник обраћа професору историје речима: „сред општег хаоса глумите редара”, слу-

¹ Карактеристичан пример у овом погледу су стихови које је један певач отпевао Милману Перију, приликом његовог доласка у Дубровник, да покаже да је епска традиција још увек жива и да може да говори о савременим темама: „Milman Parry s pristaništa pođe, / Pa u hotel Imperial dođe, / Tu je sjeo pa se odmorio, / I ladna se vina napojio” (Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, Atheneum, New York, 1974, p. 273).

тећи да се и савремена песничка реч суочава с дилемом да се одређује између „утабаних стаза пјесничког предања” (210) и „хладне постмодерне скепсе у све у свашта” (211), „лабирината и путева” који не воде „никуда” (210). И зар управо драма те савремене људске ситуације не обележава и хумор у Сладојевој песми *Коњски џуџ*, у стиховима: „А ти се држи коња, / Нек други следе вође” (229), као, уосталом, и у Данојлићевој песми *Најважнији џуџ историје*: „У овом лудом веку, / У овој трци и стиду, / Једино говеда, предвече, / тачно знају куд иду” (229)? Зар је чудо онда што су у песми *Крчаг и друге крхошине* толике посуде за течност „убичајене (и празне), осим пуног и неуобичајеног *сузарника*” (217). Таквим лирским исказима и њиховим благородним, сапатничким метафизичким метафорама може се веровати јер оне показују, као што је Сладоје у једном интервјуу приметио, да је поезија „носилац смисла и наде, потврда да је, барем у ријетким лирским тренуцима и на земљи могућ аутентичан живот” (211), што је уверљива колико и тужна констатација која се својим емотивним садржајем супротставља ономе што нам саопштава.

Најзад, занимљив је и оглед о ангажованом песништву Зорана Костића, у којем наилазимо понекад на нове кованице, делимично древног порекла — као што су „богоснебив”, или „родословно безанђеље” (197) — саображене савременом свету и његовим духовним обележјима. Али ту су и неке нове, или бар драстично измењене теме у којима се савремено избеглиштво иронично али и сапатнички назначује као појединачна продаја или куповина имовине (*Новински оглас*), за разлику од негдашњих егзодуса целих људских заједница. А занимљива је, у аналогном гротескном и самилосном тону, и песма *Дванаест ајосилола* која говори о драми „бањалучких беба осуђених да умру и не назревши живот, само зато што су рођене у народу кога су силни прогласили недостојним свега, па и кисеоника” (203). А зар није карактеристичан и наслов његове збирке *Задушни рејови*, у којој, рецимо, шест традиционалних катрена у песми *Сељаку* говоре о нашем савременом, „наглom расељачењу, и гротескном и трагичном, колико би на ту тему рекао и један добар (а ненаписан) роман” (197). У жижи непосредне савремености је и Костићева песма *Поете у Крајини* у којој се српски песници покајнички осећају као гости, који до јуче нису ни знали за постојање тих крајева, док „крајишници” у њима цене „живу слику сопственог духовног предања” (202). Песма је, дакле, између осталог, у знаку слутње да „нас је тек ратна несрећа довела до спознаје цјелине сопственог народа”, те да је „тај народ показао далеко изграђенију свијест и здравију интуицију од своје елите” (202). Најзад, завршни оглед *Морални императив и методолошка сумња* разматра књижевнокритички поступак Николе Кољевића и представља „аналитичку посвету” Ранка Поповића свом професору.

У целини гледано Поповићеве огледи о српском песништву указују на веома специфична обележја веома различитих гласова најзна-

чајнијих новијих српских песника, прецизно их смештају у њихов савремени историјски контекст, али откривају и како својим основним обележјима њихова поезија живи од традиције, будући у њој уснуле песничке асоцијације у језику. Укратко, ти песници нису ни могли ни хтели да пристану на одрицање од властитог језичког наслеђа, да се изложе ономе што је данас у нашем језичком, па и знатно ширем глобалистичком контексту актуелно: „похулио вјеру праћедовску, / заробио себе у туђина”.²

Светиозар КОЉЕВИЋ

РИДАЊЕ У ДВА ПЛАЧА

Небојша Деветак, *Омча за вошћаницу*, „Калиграф”, Врбас 2009

Оснивани у давна времена, као верске/душине задужбине/покајнице, вољом и новчаном потпором славних потомака благородне лозе немањићке, потом од ненавидника „који се намножише” кроз векове до размера погромашке пошасте, преименовани и прекрштавани, ружени и куђени, девастирани, пљачкани и на крају уништавани да не остане ни камен на камену, и (само) понеки од њих обнављани да би претрајали до данас, у прискрбним овим данима, велелепни споменици сакралне културе Срба у Хрватској, остаци остатака, готово у танчине препокривају мапу чувене Војне крајине (1530—1881), просторе Вараждинског и Карловачког генералата, али и Млетачке Далмације. Сасвим природно, јер је Војна Крајина била по много чему посебна у саставу Хабзбуршког царства, са компактном територијом, специфичним (војним) обликом друштвеног живота, са црквеном и културном посебношћу и са милион становника, претежно православних хришћана. Знано је да је основни задатак Крајишника/Војних граничара био да штите унутрашњоаустријске земље, и уопште хришћанску Европу, од даљњег продора османлијске куге. А кад је престала крупнија опасност од Агарјана по хабзбуршке земље (после мира у Сремским Карловцима 1699), Крајишници су опет, зарад војне рачунице Хабзбурговаца, ратовали и гинули по европским стратиштима.

Да је све део Божјег плана, поготово подизање храмова, и да је тај план још увек на снази, сведочи и опстојавање неколико православних цркава и манастира на српским селиштима/стаништима на простору данашње Хрватске, и упркос томе што су верници/паства „тренутно” одсутни. То ће рећи, дипломатијом и оружјем хришћанске Европе, негда, не тако давно, животима Крајишника одсудно брањене

² *Горски вијенац*, стихови 383—384.

Европе, уз предводничку улогу Америке, под принудом срамно изгнани. Хуманитарно пресељени.

Од најстаријег (сачуваног) српског светилишта — манастира Крупа, подигнутог 1317. године као задужбина краља Милутина (а посвећен Успењу Пресвете Богородице), преко најзападнијег — манастира Гомирје, основаног 1602. г. (посвећен Рождественју светог Јована Претече) до најсевернијег светилишта — манастира Лепавина, подигнутог око 1550. г. (посвећен Ваведу Пресвете Богородице) — ове и друге малобројне богомоље последња су сведочанства/остаји српске црквене и културне аутономије у данашњој Хрватској. Последња (силом напуштена) острва народа српског на западним ободима Балканског полуострва. Управо инспирисан овом спознајом, удивљен и истовремено духовно/голготски распет нареченим манастирским/сакралним перивојем као топосом вечности којег Време (које потиче од Сатане) не разграђује — Небојша Деветак (1955, Мала Градуса, Банија, Хрватска) „отиснуо” се у песничко (и верско) ходочашће, „са укусом лимуна”, како вели у једној песми, чији је резултат књига опомињућег наслова *Омча за вошћаницу*. Реч је о несвакидашњој песничкој збирци, књизи-посвећеници, поезији завештајне природе и ако смемо рећи намене, која је опевала (преосталих) једанаест српскоправославних манастира у Хрватској: Крупу, Крку, Лазарицу, Драговић, Оћестово, Гомирје, Комоговину, Лепавину, Пакру, Јасеновац и Ораховицу. Осим изванредних, колор-фотографија у гро-плану и нутарњим пресецима/детаљима поменутих манастира (светих жилишта, како је некад певала босанска монахиња Јефимија), Деветак је своју књигу „опремio” — следом и логиком самог песничког поступка/рекреирања сакралних споменика — и прегрштју „документарних детаља” којима читаоца потанко упознаје са овоземаљским генералијама сваког светилишта.

С обзиром на то да смо о Крупи, Гомирју и Лепавини већ изнели одређене детаље — и на нама је ред да следимо песника, и најпре презентујемо руковет неопходних чињеница о (пре)осталим манастирима. Манастир Крка подигла је 1350. г. српска принцеза Јелена, сестра цара Душана, удата за хрватског кнеза Младена II Шубића. Богомоља је посвећена светом Архангелу Михаилу. Манастир Драговић изграђен је 1395. г. уз реку Цетину. Два пута је премештан са првобитног места: 1777. г. због нестабилног тла, и половином двадесетог века, комунистичким булдожером, због изградње хидроцентрале на Врлици. Посвећен је Рождеству Пресвете Богородице. Градња Лазарице на Далматинском Косову започела је 1874. г. и трајала је петнаест година. Посвећена је светом великомученику кнезу Лазару. Манастир света великомученица Неђеља у Оћестову био је првобитно црква, да би је Његово преосвештенство владика далматински Фотије 2005. г. прогласио манастиром Оћестово. Нема података о томе када је ова црква подигнута. Манастир Комоговину (на Банији) основао је

1693. г. митрополит Атанасије Љубојевић. Одупирао се тмушама и тигморинама времена и историје свега 88 година, да би данас на његовом месту опстала, у неприличном стању, само црква Светог Преображења Господњег саграђена 1688. г. Манастир Пакра са црквом Ваведена Пресвете Богородице основан је 1556. године. Током грађанско-верског рата у Хрватској (1991—1995) од стране „ослободилаца”/хрватских домољуба тешко је девастиран и опљачкан. Нестала је збирка икона из олтара (XVII—XIX века). Црква Рођења светог Јована Претече саграђена је 1775. г. и, како јој сам назив казује, посвећена Ивањдану. На Ваведене 2006. г. Његово преосвештенство епископ славонски Сава прогласио је ову (јасеновачку) цркву манастиром. На овоме месту не можемо а да се не опоменемо времена настанка ове цркве: као да је само Провиђење, како се, у ствари, и десило, руководило, не само градњом ове богомоље, већ и њеним, пуном трагичне симболике, посвећењем Рођењу светог Јована Крститеља — а на месту где ће, 166 година доцније, бити један од највећих и најстрашнијих усташких логора геноцида у Европи — Јасеновац. Манастир Ораховица подигнут је између 1592. и 1594. године. Историјски извори познају га и под називима: Ремета и Дузлук. Посвећен је светом Николи. У своје време био је надалеко познат центар преписивачке делатности (преписивање драгоцених докумената и књига).

Деветакове песме о манастирима перципирају (у својим лирским изрицајима који су мешавина молитвено-утешног обраћања апсолуту, са ридањима у два плача: староставним и ововременим) два плана: историјски/документарни и метафизички. Зачеће/настанак ових светилишта у телу времена, а симболички/суштински, ипак, изван темпоралне спирале, у вечности дакле, и њихову потоњу, немирну (бродоломну) пловидбу кроз повест и векове до наших дана, до наше обале, уз судар са „сантама зла” на тој пловидби, песник је успешно трансформисао/сабио у поетске слике драматског набоја, као што су управо волуминозно (замишљене) фреско-сликарске визије/представе у манастирима и црквама, због ограниченог (зидног) простора, дисциплиновано фузионисане у кристале сцена. У музичке перле/трептаје. Из те визуелне трансформације, а испод драматских наноса поетско-ликовне приче о судбини верског топоса једног народа/Божјег стада, „излучио” се, као хроматски подтекст/ехо, удвојен песнички глас, тамно обојен, који нариче у име колектива и лично ауторово појединоство. И песник је бродоломник, и његова нација је бродоломник, и сама идеја/представа његовог народа је бродоломник, баш као што је бродоломник и предмет његовог певања: један манастир, сви манастири у ствари.

Песник је управо најверљивији и најуспешнији у оним својим песмама где су се у, заслепљујућем блеску, „додирнуле” и преплеле, стопиле у астралну мрљу/црну звезду, историјска и метафизичка коб српских манастира у Хрватској, а у сенци тог страшног сраза чито-

вала се, као на длану, повесна судбина и потоње погибелно прикљученије песниковог народа које је показало (наречено прикљученије), „православне вјере хришћанске велико умањеније”, како би рекли стари писци. Поетски топоси настали овим процесима онтички су најзаснованији, и уједно духовно најблиставији, значењски најгушћи, мисаоно најлуциднији. То су мале, пловеће планете у језику српском насељене библијским сликама одсутног присуства и присутног одсуства свечечне творевине.

У песми о манастиру Крупа (*Госћ у Крупи Буковичкој*) аутор ће из перспективе двојаког госта „приметити” — у своје име и у име царства одсутно присутних — „А највећа мудрост овђе је — бити непримјећен”. Ходочастећи светилишту Крка (*Ходочащће*) „са укусом лимуна”, песник неће моћи прикрити потоњу горчину, а свежу рану, где ће му се отети пригушени крик: „...Ово је била моја отаџбина / А сад је пловеће острво у отупљеним чулима...” Идући, „слабомоштан и паче сам”, у жалосне походе манастиру Лазарица на Далматинском Косову (*Лазарица на Далмајинском Косову*), песник ће нас посећи меланхоличним топосом (двогубог) губитка у царству земаљском, и узрадовати топосом (двоструког) добитка у оном неземаљском: „...Сад су нам оба Косова ближа теби Лазаре / Него нама на земљи...” У песми *Драговић је среће најхудније* (о Драговићу) ходочасник ће своје ударје „умотати” у риданицу: „Научио си и под водом да дишеш / Није ни чудо да су ти израсле пераје ... Око тебе глуво коло / у ритму ђевојачких ђердана / И мук језера, кад коло стане ... Сјај иконе са дна муљног зари / И у ноћима без мјесечине / Само је слијепи препознају и о томе ћуте / Иако им вјетар упорно око усана обиграва”.

Свечечној слици и прилици манастира Оћестово (*Великомучница Неђеља*) његова одсутно присутна паства, камен бачен у свемир, приказаће се овако: „...Сад смо ми теби привиђење, док погурени текстурама / По камењару, по кршу сопствених душа / Само по који камен, одроњен, јави да смо још живи...”

У песми *Манасџир Гомирје — ђелџер из Крке*, посвећене песниковом земљаку јеромонаху Нектарију Дазгићу, Деветак ће, с историјским патосом, вертикално разлистати — семантички рекреирати — мучну хронику страданија безмерног његовог племена по вери и језику: „...Виђех стародревно, богослужбено и поучитељно / Виђех Балтићевом руком моловато и позлаћено / Али виђех и унијатском руком сапете калуђере / Који ће по галијама и тамницама кости остављати / Виђех Саву Мркаља, в монашештвју нареченога / Јерођакона Јулијана, како у прозеклој руци / Стишће Сало дебелога јера, губећи се у прамену магле / Док се за њим кикоће монашка братија / : Јеси учен, ал’ паметан ниси / И виђех игумана Теофана са камилавком на глави / И бијес усташа што се не брани, нити од њих плаши / Презирући им безакоња, нечастива помрачења...”

Манастир који већ самим својим називом носи највећу и најстрашнију задужбину у језику и певању, времену и вечности, највећи искупитељски залог и најдубље памћење које понајвећма обавезује, свакако је манастир Јасеновац (у истоименом месту) који уједно спада и међу најмлађе. О њему је и најтеже и најзахтевније певати. Јер, шта и како запевати о ономе што својом надсуштаственошћу надилази и надгорњава све, а шупља човекова уста, гојатну мисао и кривудаву руку, поготово! Па ипак, певати се мора: „Најмлађи си, а дуговјечан као прародитељски гријех / Како описати твоју љепоту кад си саздан у земљу / Наопачке / Темelj ти је изнад торња / Пред твојим дверима се крсти челом према прагу / А ко уђе нема рашта ни да излази / Јер му нико неће повјеровати шта је видио / Не треба те ни гледати да би те се невиђело / На том мјесту гријех је и дисати, а камоли ходати / Јер сваким кораком саплетем се о душу мученика / Као о сопствену савјест...” (Темelj изнад торња).

У земаљском путу кроз време и историју манастира Ораховица (*Богородица од седам жалосћи*) као да су се случили/поистоветили земни путеви верујуће пастве: „Крстили су те неколико пута / Ремета, Дузлук, Ораховица / Као што су крстили и прекрштавали / Оне који су у теби утјеху тражили ... Залутати, и да су хтјели, нису могли / Јер су пред несрећом бјежали / А од ње је све сигурније и разумније / Нису се бојали, јер их је пратило Недремано око / И штитило седам мачева / Богородице од седам жалости / Седам поклекнућа Христових од Голготе / А и кад су се сабирали и на пут кретали / Личили су на посмртну поворку / Па не чуди што слику назваше / Пренос моштију Светог Николе...”

Песничкој књизи *Омча за вошћаницу* придодат је и циклус *Свјетлости из њејела* од пет песама које су објављене у ауторовим претходним књигама. Реч је о ткиву истога ткива, повесном призору са Голготе песникових истоплеменика који је у семантичком сагласју са циклусом о манастирима, призору који својим репетитивним топосом умногостручује трагичну симболику и апокалиптични смисао целе књиге. Топос пошљедњег времена. То су песме *Тај њренућак* (посвећена покланима у Српској православној цркви у Глини, 1941. године), *На рушевинама цркве Св. Спиридона у Пејтрињи* (након рушења, новембра 1991), *Пушећесћивије слике Свјетлога Саве* и песма *Сам славу славим*.

Осим фотоса манастира, са визуелним аспектима одабраних детаља, у књизи је и неколико уметничких репродукција са мотивима из мученичког Јасеновца и многострадалне глинене цркве, као и руковет пробраних снимака свенародне калварије августа 1995. године, уз фотографије песниковог родног места, Мале Градусе, (избегличке) куће у Кисачу (пловећег дома у отупљеним чулима!) и дирљивих детаља ентеријера ауторове радне собе. Сав овај, промишљено презентован „материјал”, песничкој књизи *Омча за вошћаницу* даје сасвим особен поетички пресек, укршта, на непоновљив начин, документарно/исто-

ријско са метафизичким, и употпуњује и обогаћује њену визуелну димензију.

Књигом *Омча за вошћаницу* Небојша Деветак је прислужио жртвенику језика и поезије, нације и вере коју није бирао. Која га је, на општежитељну полезан, изабрала.

Анђелко АНУШИЋ

ШТА ЈЕ ИСТОРИЈА?

Ђуро Шушњић, *Недовршен разговор. Огледи из теорије историје*, „Чигоја штампа”, Београд 2008

Приказ књиге Нестора српске и југословенске социологије, Ђура Шушњића, из сасвим оправданих разлога насловили смо на исти начин како је то учинио пре више од пола века истакнути британски историчар Едвард Халет Кар, одредивши се да серију својих предавања уобличи у књигу под називом *Шта је историја?* Наиме, упркос томе што се професор Шушњић крајње непретенциозно одлучио да своје дело назове тек збирком огледа посвећених теорији историје, реч је о синтетском раду у коме је попут Кара, настојећи да дефинише појам историје, њене саставне елементе, науку која историју изучава, феномен историјског памћења те различите приступе изучавању историје, аутору пошло за руком да пружи целовит и заокружен поглед на теоријске аспекте историје и историјске науке. При томе, Ђуру Шушњићу је, доследно методу који је следио у својим бројним претходним књигама, страна свака врста аподиктичности те његова разматрања о природи историје и могућностима и начинима њеног сазнавања имају облик пропитивања и интелектуалне запитаности пре него коначних и непорецивих судова.

Књигу професора Шушњића чини дванаест поглавља у којима аутор промишља темељна питања историје, историјске науке и историјског мишљења. Полазећи од појмовног одређења историје, Шушњић сматра да је кључни чинилац историје *јромена* будући да „оно што се не мења нема историју”. Такође, он проблематизује и појам историјске чињенице која свој смисао добија једино унутар општег контекста епохе и друштва у коме је настала. Од значаја је, при томе, Шушњићев став да разумевање историјске чињенице у првом реду представља чин саморазумевања те, одатле, историја није ништа друго до „добро промишљен и осмишљен покушај да се у живот дозове оно што је неповратно прошло”. Коначно, *време* Шушњић означава трећим конститутивним елементом историје. Имајући у виду вишеслојност овог појма он стоји на становишту да је неопходно разлико-

вати различите врсте времена у оквиру којих се одвија људски живот. Не поричући хеуристички значај историјске периодизације, Шушњић је, ипак, мишљења да је свака периодизација условне природе те да је историја, сходно Марковом схватању, једна и јединствена историја *људи* у одређеном времену и простору.

Посебно занимљиво поглавље Шушњићеве књиге посвећено је *појмовној мрежи* која чини историјско мишљење прецизнијим и одређенијим. Ово првенствено стога што је у историографији уобичајена употреба недовољно одређених појмова те стога Шушњић сматра да историјској науци тек предстоји израда појмовног апарата који би се темељио на емпиријској грађи а посредством којег би се дефинисали општији појмови који појединачне појаве повезују у више целине. При томе, он има у виду присутни јаз који често дели историчаре усмерене на опис и објашњење појединачних и непоновљивих догађаја и припаднике друштвених наука који теже генерализацијама и формулисању општих судова. На овом месту, сматрамо да је Шушњићева критика само делимично оправдана будући да се она односи на заступнике тзв. традиционалне или *догађајне* историје док се у 20. веку, нарочито током његове друге половине, под снажним утицајем социологије и економије, афирмисало више врло утицајних школа мишљења у историографији које су управо настојале да историографију учине егзактнијом како на методолошком тако и на појмовном нивоу. *Школа Анала* у Француској и немачка *Историјска социјална наука* најистакнутији су примери ове „нове историје” чији су поборници настојали да превазиђу ограничења традиционалне историје које Шушњић, управо, има на уму. У сваком случају, он је у праву када тврди да је теорија увек присутна у делу историчара макар и у имплицитном виду — у виду избора историјских чињеница, врсте историјских извора и начина њихове интерпретације.

Расправљајући о различитим врстама историја Шушњић дели убеђење да је од нарочите важности разликовање званичне историје тј. научне историографије, и незваничних историја у смислу личних историјских искустава сваког појединца. Одатле он сматра да је у циљу потпунијег разумевања прошлости неопходно историјску науку обогатити не само личним причама, биографијама појединаца који су историју стварали, већ и доживљајима небројеног мноштва анонимних личности чије су појединачне судбине дело општих токова историје. Ово првенствено стога што Шушњић има на уму раширену тенденцију у појединим школама историјског мишљења које су, у намери да сцијентизују историографију, у средиште свога интересовања постављале опште економске, демографске, социолошке, политичке или неке друге процесе што је за последицу имало изостанак појединца, реалног човека, из видокруга историјске науке. Како њени актери не би били искључиво припадници привилеговане друштвене елите Шушњић сматра да се у историју морају вратити „понижени и увређени”

којима традиционална политичка историја, „леш који тек треба убити”, није посвећивала готово никакву пажњу. Мишљења смо да на овом месту изнова ваља подсетити да је историографија током претходних пола stoleћа, ширећи видокруг својих интересовања на бројна раније у потпуности скрајнута подручја живота људи у прошлости, значајну пажњу посветила односу „малог човека и велике историје” те су многи нови правци у историографији настали управо из намере да се отклоне недостаци традиционалне историографије на коју Шушњић са правом усмерава оштрицу своје критике. Парадигматични за овај процес повратка „обичних људи у историју” јесу историја приватног живота, историја свакодневице те историје разних маргинализованих друштвених група и доњих социјалних слојева.

Карактеру историографије и историјског знања Шушњић је посветио посебно поглавље у коме је анализирао развитак историје као особене дисциплине људског духа током претходна два и по миленијума. Настајући попут филозофије из мита, историји тј. историјској науци је својствено да прошлу стварност сазнаје и објашњава на рационалан начин. Спозната посредством *лоџоса*, прошлост се до данашњег дана јавља у виду приповести о прошлим збивањима. Шушњић такође настоји да одговори и на често постављано питање о томе да ли је историја по својим одликама наука или уметност? У односу на овај проблем он заступа унеколико компромисно становиште да историја представља „необичан спој научног објашњења, интуитивног разумевања и књижевног приказивања”, будући да „наука, филозофија и уметност јесу саставни делови историчаревог рада”. Коначно, од далекосежног значаја чини нам се Шушњићево дубоко уверење да у историографији постоје истинити искази који се не могу проверити методама позитивне науке те да би, стога, ваљало на нови начин промислити појам науке који не би одбацивао истините исказе искључиво због чињенице што они нису научно проверљиви.

Историјски извори представљају основу на којој почива сазнавање прошлости што одређује њихов средишњи значај за историјску науку. Анализирајући различите врсте историјских извора, њихову гносеолошку вредност, те методолошку вредност њиховог разликовања и разврставања, Шушњић је мишљења да у сазнајном процесу кључну важност има личност историчара будући да је, нарочито за старија историјска раздобља, број историјских извора ограничен. Одатле се инвентивност историчара, која долази до изражаја у способности да се истим изворима поставе нова и другачија питања, показује као нарочито значајна будући да се не мења сама прошлост већ се, у зависности од интересовања историчара, мења поглед на прошлост као и питања која се њој постављају: „стари извор у рукама савременог историчара постаје извор новог сазнања”.

Далеко сложеније питање на које Шушњић настоји да пружи целовит и заокружен одговор јесте проблем историјских закона тј. да ли

је у историографији могуће, по узору на природне науке, из мноштва појединачних и непоновљивих догађаја генерализовати општеважеће законитости. У средишту овог проблема налази се питање друштвеног детерминизма и методологије свих наука које изучавају људско друштво и човека као друштвено биће. Шушњић стоји на становишту да постоји тек привидна супротстављеност између природе историјског сазнања и формулације научних закона која проистиче из погрешно постављеног проблема. Одатле Шушњић са правом сматра да није питање да ли се историја бави оним што је поновљиво или оним што је непоновљиво у прошлости. Задатак историографије јесте, у првом реду, „да трага за оним што је нужно, опште, стално и суштинско у променљивим историјским околностима и догађањима”, а да, при томе, ни у једном тренутку не занемарује оно што је у њима „случајно, појединачно, подложно променама и од мањег значаја и значења”. Из овако дефинисаног задатка историографије разрешава се и дилема у односу на задатак историчара који се може свести на императив „да се опише оно непоновљиво и објасни оно поновљиво!”.

Посебно важан сегмент у Шушњићевој анализи историјске димензије човекове егзистенције представља међусобан однос историје, традиције и традиционализма. Честа неодређеност и испреплетаност садржаја ових појмова у јавном дискурсу намећу потребу њихове прецизне дистинкције као претпоставке исправног закључивања. Ово првенствено имајући у виду ауторово полазиште о опасности коју по свако друштво представља *ойшерећеност њрошлоћу*. У појму традиционализма Шушњић види првенствено идеолошку конструкцију која савременицима намеће нормe и вредности прошлих времена за разлику од традиције коју сматра највреднијом есенцијом искустава људског духа током минулих векова. При томе, Шушњић је мишљења да у опхођењу са традицијом ваља имати одређену меру опреза будући да сувишно инсистирање на традицији окамењује друштвени живот док пренебрегавање и потцењивање традиције исту заједницу разара. Одатле нарочито важна улога у сваком друштву припада *историјском ѡамћењу* будући да стварност јесте управо оно чега се људи сећају. У настојању да детерминише кључне функције историјског сећања, Шушњић истиче очување духовног наслеђа, искорак из свога непосредног искуства и знања и упознавање са алтернативним идејама и начинима делања у прошлости, чиме се омогућава изградња појединачних и колективних идентитета. Коначно, историјско сећање пружа могућност да се на основу огромног акумулираног искуства претходних генерација дубље и целовитије промишљају могућности које намеће савременост.

У последња три поглавља своје књиге Ђуро Шушњић расправља о најмаркантнијим разликама између „старе” и „нове” историје, крајњем смислу историје те упливу постмодерног мишљења на историографију. Појаву „нове” историје он сагледава у контексту кризе про-

светитељске традиције и појаве постмодернизма. Сазнајни релативизам постмодерне и неповерење према „великим приповестима” отворили су могућност за развој нових историографских школа и жанрова усредсређених на раније запостављене историјске теме. У исто време, са плурализмом историја наступио је и губитак стајне тачке тј. изостанак перспективе целовитости — деконструкција просветитељског пројекта имала је за последицу фрагментацију знања и појаву мноштва међусобно конкурентских *истина*. У овом контексту Шушњић разматра и питање смисла историје. Одбацујући раширене различите модификације идеје о историји као прогресу, регресији те циклична схватања историјског кретања, он историју у првом реду види као никада довршени процес развоја човечанства. Одатле историја не може да има никакав унапред дати смисао већ он управо бива одређен деловањем појединачних људи. Доследан хуманистичком наслеђу, Шушњић закључује да и историја и живот свој пуни смисао добијају једино ако се крајњим циљем историје сматра остварење врховних вредности живота — истине, слободе, правде, доброте, љубави и светости живота.

Коначно, на самом крају, какав одговор даје Ђуро Шушњић на питање: шта је историја? У најкраћем, Шушњић историју сматра приповешћу о развоју и надмоћи људског духа над несвесним силама природе и друштва. При томе, у процесу сазнавања прошлости историчар се у великој мери ослања на приповести других људи пре него што обликује „сопствени историјски роман”. Одатле је историја *стилан, нейрекинућ и недовршен разговор са прошлошћу*. Када је, пак, реч о првом и најважнијем задатку историчара, он се за Шушњића првенствено састоји у критици идеологије тј. употребе и злоупотребе прошлости у идеолошке сврхе.

Приказ књиге Ђура Шушњића завршићемо подсећањем да теоријски аспекти историје и историјске науке, упркос својој важности, уз ретке изузетке, нису побуђивали знатнију пажњу нити српских филозофа нити историчара. Стога је дело Ђура Шушњића од прворазредне важности првенствено као подстрек за поновно промишљање теоријских премиса на којима почива сазнавање прошле стварности. При томе, оно што карактерише Шушњићево казивање о темељним проблемима историје и историјске науке јесте сликовитост и једноставност језика који не иду на уштрб прецизности излагања већ, напротив, доприносе лакшем разумевању крајње сложених питања. Такође, ваља нагласити и ауторову голему ерудицију и одмереност у доношењу судова. Иако у Шушњићевој књизи претеже приступ социолога и филозофа науке њена је вредност несумњиво вишеструка: она сведочи о реafirмацији теорије историје у виду синтетског дела које у великој мери премошћује јаз између историчара и припадника других дисциплина заинтересованих за област историјског док, у исто време, након подужег времена представља оригинални допринос изучавању ове важне области људског духа настао у српском културним

кругу. Након свега изреченог сматрамо оправданом тврдњу да је српска култура делом Ђура Шушњића обогаћена једним новим и свежим погледом на теоријска питања историјске науке.

Михаел АНТОЛОВИЋ

МЕЛАНХОЛИЈА ЗРЕЛОСТИ

Гордана Ђилас, *Учишљ сећања*, ауторско издање, Нови Сад 2009

Након великих историјских догађаја — револуција и ратова — који су, од Хомера до дана данашњега, неодољиво привлачили пјеснике, готово по правилу наилази период поезике „малих ствари” кад се пјесници враћају обичном, свакодневном, личном и интимном свијету — једином који нам је истински и непосредно дат. Тако је било и након Првог свјетског рата и послје Другог — кад је један наш пјесник из наслова своје пјесме узвикнуо — вратимо се малим стварима. Та је појава уочљива и данас код пјесничке генерације која се афирмисала деведесетих година прошлог вијека.

Гордана Ђилас није, међутим, морала да прави такве поетичке обрте, јер се она, од своје прве пјесничке збирке *Пред огледалом* (1985), креће у оквирима те тзв. поезике малих ствари. Кад кажем малих ствари, не изричем никакав вриједносни суд, поготово не негативни, јер је познато, а то зна и наша пјесникиња, да се пјесничке, а богме и божанске промисли често пројављују у малом и наизглед неважном.

Најновија пјесничка књига Гордане Ђилас *Учишљ сећања* сачињена је изједна, без уобичајене подјеле на циклусе, тако да оставља утисак компактне тематско-мотивске цјелине, а чему свакако доприноси и језичко-стилска уједначеност као и срећно пронађени изнијансирани тон слободног стиха. Они који састављају стихове знају колико је тешко освојити тај лични тон и препознатљиву индивидуалну нијансу. У овој књизи нећете наћи версификацијске бравуре, пјесникиња нема намјеру да нас опсјени лексичким богатством нити књижевним знањем које неспорно посједује.

Њој је, прије свега, стало до тога да свој доживљај тачно изрази, да предочи неки за пјесму важан детаљ и да прецизно региструје и оне једва чујне трептаје душе. Отуда се стиче утисак да је ова књига рађена са нарочитом језичком пажњом и стрпљивошћу какве везиље.

Једним својим дијелом поезија Гордане Ђилас окренута је свакодневној урбаној стварности у којој, како у једној пјесми пише — „предмети губе оштрину а контуре смисао” Иако се упорно клоне ве-

ликих судбоносних догађаја, историје и њених деструктивних сила, из ових је пјесама ипак видљиво да се са тзв. објективним свијетом нешто страшно догодило. Стварност са којом се пјесникиња суочава, у коју је бачена, како би филозофи рекли, хладна је и одбојна, осорна и груба, непрозирна и испражњена од сваког смисла.

Она се показује тек у фрагментима који су неповратно истргнути из цјелине. Чак се ни дан не да сагледати у цјелости већ само у „деловима”, крхотинама и парчићима. На ту и такву стварност најчешће се гледа из прикрајка и то из затвореног простора (соба, кавез, завјеса), из неке, ако се тако може рећи, лирске засједе, са осјећањем немоћи, зебње, пригушеног страха, стида и nelaгоде.

Другим, претежнијим дјелом, ова је поезија урођена у свијет дјетињства и завичаја, свијет пунине, присности и тоpline над којим бди онај учитељ из насловне синтагме. А тај би учитељ могао бити сам језик, непоткупљиви *пamтеник* који о свему па и о нама зна и казује боље од нас самих. Иако гаји нескривено повјерење у творачке обликовне моћи језика, ни ова пјесникиња није одољела искушењу да проговори о смислу пјесничког чина и позиције пјесника у свијету.

Тако у пјесми под насловом *Песнику*, у својеврсном самообраћању, каже како би садња Руже (као и садња Ријечи) требало да буде „неки виши чин, готово симболичан начин даривања смисла животу”, да би се у пјесми *У овим временима* самоиронично запитала: „коме требају песме помешане са кухињским мирисима / које понекад миришу на ванилице, / а понекад на препржен лук”. Ако је за утјеху, то исто питање важи и за пјесме које тукну на бирцуз и дудовачу.

У поетичком кључу може се прочитати и изванредна пјесма *Тегла с налејницом*. Неки патетичнији и претенциознији пјесник одмах би потегао за златном купом или кондиром као метафором пјесме, а овдје имамо једну тако обичну ствар која као да је заборављена при прављењу зимнице, али која „осетљива и недодирљива” чува нарочиту драгоценост. Тегла ће се неминовно распрснути од мрза — метеоролошког или метафизичког — јер, како пјесма каже, „крхкост чувара / није могла ништа да спречи”. А пјесник јесте баш то — крхки чувар свијета.

Теметско-мотивски слојеви у поезији нису, разумије се, никада драстично одвојени, али је уопштавање при сваком, па и овом невјештом тумачењу, неизбјежно. И у пјесмама Гордане Ђилас сударају се, укрштају, мјешају и притапају различити свјетови, искуства и расположења. Чини се да су понајбоље пјесме ове књиге написане у оној „равнотежи сна и будног стања”, у „свечаној размени” призора из тјескобне урбане свакодневице и успомена, веристичких детаља и сновних одломака. У њима се наратија згушњава у свјеже и необичне слике, а метафоричке спреге и асоцијативна чворишта пулсирају дубљим смислотворним значењима. Има и овдје, као и у свакој и гото-

во свачијој књизи пјесамa које нису стигле до „милости уобличења”, већ су остале на исповиједном и дескриптивном нивоу.

Најснажнији утисак на овог читаоца оставиле су пјесме у којима пјесникиња призива лица и предјеле, гласове, боје и мирисе давно ишчезлог дјетињства. Нарочито је сугестивно оно сјетно, готово завјереничко сашаптавање „озеблог срца” са биљем (жалфија, нана, јоргован, крушка, бршљан, јабука, или висабаба у одличној пјесми *Пођнуће љаве*) или пак са птицама, посебно ластвама. А оне, осим што симболизују кућну срећу, јесу и станишта умрлих душа које су такође селице. Те везе женске душе са биљем митског су поријекла и најснажније се очитују у нашој лирској народној пјесми, чији се далеки ехо чује и у појединим стиховима ове пјесникиње.

Наглашени смисао за детаљ и поетску слику, стишани лирски говор прожет горчином и иронијом, ненаметљива медитативност и она „меланхолија зрелости” коју производи горко сазнање да је живот „пун и прозрчан и ведар и смислом испуњен” неповратно прошао — то су само нека од лако уочљивих својстава ове књиге коју треба прихватити као лијеп и вриједан дар савременом српском пјесништву.

Ђорђе СЛАДОЈЕ

ПРОТИВ КУЛТУРНОГ ФОКАЛИЗМА

Тихомир Брајовић, *Крајња историја љреобиља (Критички бeдекер кроз савремену српску поезију и прозу)*, „Агора”, Зрењанин 2009

После студије *Идентично различито* („Геопоетика”, 2007) у којој је спојио савремене, пре свега имаголошке, стратегије проучавања књижевности са темама из деветнаестог столећа (Мажуранић, Прешерн, Његош), Тихомир Брајовић се огласио књигом *Крајња историја љреобиља*, чији је поднаслов *Критички бeдекер кроз савремену српску поезију и прозу*. Њено друго име, *бeдекер*, чије је изворно значење *водич, тyристички љручник, информатyор*, експлицира намеру аутора да, како читамо у предговору, кроз „необележено и неуређено поднебље савремене српске поезије и прозе” преведе „намерника” и „слободног путника”, оног коме читање није професија, а који се, без стручне помоћи, једва може снаћи у густој шуми савремене „скрибоманске” и „принтоманске” продукције. *Крајња историја љреобиља*, поред предговора програмског наслова *С одстојања, без одстојања*, обухвата четири „панорамска есеја”, како их сам аутор одређује. Прво поглавље, *Идентичети и (дис)континуитети*, представља осврт на српско песништво, у *Интермецу о „идеологији” љрозних форми у савременој српској књижевности* аутор промишља однос између романа и

приповетке, а у поглављу које носи исти наслов као књига тумачи се савремени српски роман. Причи и њеном месту у савременој српској књижевности Брајовић се враћа у последњем есеју, названом *Има ли животног мимо историје?* У тексту који следи бацићемо панорамски поглед на свако од наведених поглавља.

Нимало случајно, аутор причу о савременој литерарној (хипер-)продукцији почиње песништвом, а есеј о српском песништву поставља питање читаности, али и читљивости поезије последњих година. Разлог скрајнутости поезије у ширим читалачким круговима Брајовић не види искључиво у „промени укуса” који води у правцу растуће актуелности прозних форми, изнад свага романа, већ и у самом ексклузивитету поезије, антиципираном авангардним токовима с почетка двадесетог века, преко неомодернистичких и неоавангардних представника, па све до савременог песништва, које све више постаје књишко, учено, намењено уском кругу компетентних читалаца — тумача. Трећи, а за Брајовића можда и кључни разлог подређене улоге поезије, јесте сам историјски контекст, односно она „горопадна друштвена стварност” која је непрекидно наметала историографске теме и традиционалније обраде истих, те фаворизовала ону врсту књижевности „која актуелна друштвена дешавања и преврате контекстуализује у повесно-колективним координатама”.

Одредивши сасвим кратко три начина на који се савремена, пажње вредна песничка продукција односила „према изазовима овог доба”, прецизније речено, према поетичким, али пре свега друштвено-историјским импулсима, а не упустивши се, с друге стране, у фаворизовање било које од наведених струја, Брајовић излаже њихове кључне постулате и именује најзначајније представнике. У поглављу под називом *Национална традиција и индивидуални таленти: (и)ојешика јесничке рекуперације* своје место је нашла поезија „доминантног тематизовања и поетичког евоцирања претежно колективне и националне традиције”, као и њени представници: Милосав Тешић, Љубомир Симовић, Рајко Петров Ного, Матија Бећковић, Алек Вукадиновић, Новица Тадић итд. Антиципаторски радови наведене, рекуперативне струје виђени су у поезији Миодрага Павловића, Васка Попе и Ивана В. Лалића, који су, премда неколико деценија раније, укрстили модернистички сензибилитет и језичка испитивања са стваралачком евокацијом културне и националне традиције. У другу групу сврстана је пракса „умећа песничке еманципације”, која усаглашава традицију високог модернизма и наступајућег постмодернизма, у, како аутор вели, „ослобађајућем замаху, заснованом на изразито артистичкој самосвести, али и на резонованом уважавању универзалних цивилизацијских и уметничких константи”. У поглављу под називом *Универзална традиција и национални таленти* Брајовић скицира поетски опус Борислава Радовића, Мирослава Максимовића, Душка Новаковића, Драгана Стојановића, Селимира Радуловића, Братислава Милановића, Не-

мање Митровића, Саше Јеленковића, Саше Радојчића, Ненада Шапоње, Ласла Блашковића, Милана Ђорђевића, Небојше Васовића, Драгана Јовановића Данилова и многих других песника. Као специфичан случај „унутрашњег заокрета од радикалне постмодернистичке тематизације металингвистичких могућности певања према поновном зазивању трансценденције” издвојена је поезија Ивана Негришорца.

Међу „родно освешћеним песникињама” посебно место добиле су Радмила Лазић и Мирјана Стефановић, али се високо вреднују и песничке збирке Тање Крагујевић, Злате Коцић, Марије Шимоковић, Љиљане Ђурђић, Ане Ристовић итд. Ипак, како слабом рецептивном учинку поезије противречи њена већ поменута хиперпродукција, готово је немогућно било поменути сва релевантнија песничка имена, па су тако у Брајовићевом бедекеру најмање пажње добили песници млађе генерације, рођени седамдесетих, па и осамдесетих година двадесетог века — поменути су само Гојко Божовић, Дејан Алексић и Драган Бошковић, док се о песникињама ове генерације говори и с обзиром на поетику женског писма.

Последњи одељак бедекерског прегледа савременог песништа посвећен је „стратегјама песничке иновације” и у њему су заступљени поетски радови Дубравке Ђурић, Војислава Деспотова, Слободана Тишме, Вујице Решина Туцића, Мирољуба Тодоровића, Адама Пуслојића, Милутина Петровића, Владимира Копицла, Ненада Јовановића и других аутора. Констатујући да иновацијски опредељено песништво, ауторски мање бројно него претходна два, рекуперативно и еманципаторско, насељава „онај помало културно потцењени и добрим делом напуштени простор”, Брајовић му признаје „драгоценост у околностима свеколике комерцијализације и вулгарне демократизације”, али му, сразмерно броју песника чије су се дивергентне стратегије и формални експерименти окупили под заједничким именитељем „императива иновације”, уступа и најмањи простор.

Други есеј, *Минимафилија и меџафилија* (у поднаслову *Интермец о идеологији прозних форми у савременој српској књижевности*) презентује сву жанровску колебљивост савремене прозе, као и недостатак строгих критеријума за жанровско, па чак и шире, родовско одређење појединих остварења. Ипак, Брајовића превасходно интересује идеологија жанрова; њоме, заправо, објашњава доминацију романа у савременој продукцији и његову растућу популарност у односу на приповетку као други прозни жанр. Брајовић при томе пише да „док песници још некако одржавају последњу линију одбране у односу на актуелни романсијерски хегемонизам”, бранећи се естетским и поетичким ексклузивизмом, дотле „писци кратке прозе већ неко време показују озбиљне симптоме дефетизма и узмицања”, или чак преласка жанровске границе, приклањањем екстензивнијим и, у тематском погледу, „колективно значајнијим” формама. Мегафилија српске књижевности, отелотворена у често површно изрицаној и од употребе

излизаној максими да је роман испит списатељске зрелости, одраз је како огромне друштвене моћи романа којој Брајовић супротставља (пре свега, поетички) дисидентско и свесно одабрано рубно, бунтовничко место приповетке. Седамдесетих година двадесетог века и данас актуелни књижевни теоретичар и методолог Џонатан Калер писао је: „Основна конвенција која управља романом — и која, *a fortiori*, управља оним романима који се подухватају да је наруше — јесте наше очекивање да ће роман створити свет.” Модел друштва, иако није предметом подражавалачко-миметичког концепта романа, реконструира се читалачком активношћу, за разлику од приповетке која углавном не прелази индивидуални доживљај.

У наведеном кључу тумачиће Брајовић савремени српски роман и приповетку. Попут поезије, опозиција *традиционалистички њрозни дискурс-опшклон од традиционалног* постаће кључна у есеју у роману. У првом делу есеја *Крајика историја њреобиља* (у поднаслову: *Панорамски њоглед на савремени српски роман*) прати се романескна продукција Добрице Ђосића, Мирослава Јосића Вишњића, Светлане Велмар Јанковић, Слободана Селенића и многих других аутора који грађу проналазе у актуелним политичким приликама или историјском дискурсу. Овај део носи наслов *Разрачунавање с њрошлошћу: новоисторијски и грађанско-обновишћески роман*. Следећи део, *Историја узвраћа ударац: њосимодернистичка конѡроверза и њени одједи* биће посвећена метапрозаистима, чији је претходник Милорад Павић, а најзначајнији представници Горан Петровић, Александар Гаталица, Давид Албахари, Радослав Петковић, Владислав Бајац, Светислав Басара и други. Причу о „идеолошком рубу постмодернизма” Брајовић завршава „неформалном романескном трилогијом” Војислава Деспотова (*Јесен сваког дрвета, Европа број 2 и Дрводеља из Набисала*) и романима *Пућ у Биробиѡан* и *Крај њуша* Јудите Шалго. Епитет „пливача мимо главних струја” понели су представници „култур-емигрантске”, „интелектуално-експерименталне” струје и „жанровске, женске парадигме”. Следствено изјави да је „опседнутост историјом ... најзначајнија одлика српског романа на прелазу столећа”, за главни критеријум поделе романескне продукције уважен је третман односа према историји и збиљи. Брајовић, дакле, не подражава само манир писаца заступљених у *Бедкеру*, већ, додуше само формално, наставља традицију многих тумача књижевности који за дистинктивна обележја унутар једног жанра узимају однос књижевности према историји, па тек онда наратолошке, композиционе, поетичке и друге претпоставке.

Најтеже је, међутим, одбрањива категоризација у последњем делу, названом *Пливачи мимо главних струја: култур-емигрантска, интелектуално-експериментална, жанровска, женска парадигма*. Култур-емигрантска парадигма подразумева како једну суштински спољашњу *differentia specifica*, као што је биографизам (елементи у биографији писца указују на то да је он не само просторно, поетички или тематски

удаљен од главних токова романескне продукције, или се, пак, просторно приближио нашем поднебљу, али је рођен у некој другој држави, него и да је упадљиво политички ангажован, да заступа одређене политичке, идеолошке и ине ставове — нпр. апатриди из деведесетих година), тако и категорију тематизовања поменуте изопштености. У ред писаца „нове културне емиграције” сврстани су тако Видосав Стевановић, Бора Ђосић, Павле Угринов, Радомир Константиновић, Мирко Ковач и др., али и Срђан Ваљаревић, Ненад Величковић, Владимир Кецмановић, Владимир Арсенијевић, Саша Илић...

Женска парадигма показује већи степен поетичке кохерентности, с обзиром на чињеницу да су романи женских писаца често подржале и одговарајуће нарративне стратегије (приповедање у првом лицу, женски ликови као носиоци радње, заступљеност тзв. *женских* тема итд.), али се и ту проблем јавља са оним прозаисткињама које неким формалним и тематским својствима већ налазе своје место у другим скупинама. Тако за Светлану Велмар Јанковић, Милицу Мићић Димовску и Јудиту Шалго Брајовић примећује да су спонтано укључене у токове главних струја. Зоран Живковић, одређен пре свега као жанровски писац, сасвим је изолован, виђен (пре)далеко од мејнстрим сцене и усамљен у чисто жанровском миљеу, који је сведен на термин фантастике и неколико њених врста (SF, епска фантастика и фантастика у уобичајеном значењу речи). Сличан третман особитог жанровског писца завређује и Мирјана Ђурђевић, која „без икаквих комплекса залази у привилеговано ’мушки’ жанровски забран, углавном успешно пародирајући обрасце љубавног, шпијунског или крими романа”. Нажалост, Брајовић није разматрао могућности медијског измештања прозне, а превасходно романескне продукције — хипертекст који се одклоном од стратегије линеарног читања надовезује на мета-текстуалну, постмодернистичку, жанровски тешко сводљиву прозу, чије су могућности испитивали Милорад Павић, Петар Милошевић и други аутори.

Дистопијски наслов дат је последњем есеју који се бави приповетком и њеним местом у савременој српској књижевности. Пошто је претходно протумачио феномен жанровске хибридности, рециклаже приповетке у роман и, ређе, обратно, романа у причу, Брајовић отворено приговара критичарском мејнстриму, тако очигледном у случају скрајнутости Славољуба Марковића, за чије ће приповетке с правом приметити да „скоро потпуно одсуство критичких реакција на ов(а)кв)у прозу једно је од најубедљивијих сведочанстава о владавини културног фокализма као оне парадигме која обележава српску књижевну јавност већ прилично дуго и која скупа с афинитетом према нарративној мегафилји у ствари афирмише својеврсну искључивост према оваквим, идеолошки тешко укалупљивим видовима прозног израза”. Есеј завршавају интерпретације приповедачких збирки Саве Дамјанова и Јовице Аћина, у којима се очитује воља „за раскид с историјом као свеprisутном опсесијом и усудом у данашњој српској књижевно-

сти”, а књигу, сасвим исправно, затвара дубока скепса у погледу могућности бирања алтернативе мегафилском и маничном зазивању историје — како опште, националне, књижевне, тако и историје појединих жанрова.

Мало је критичара који би се, попут Тихомира Брајовића, могли похвалити врским увидом у савремену српску литерарну мануфактуру, увидом који подразумева искуство посвећеног и преданог читаоца, али и оштрим оком у уочавању каткад чак и упућеном читаоцу невидљивих нијанси које одређују један књижевни текст, односно једног писца. Врсно теоријско знање, које је до изражаја нарочито дошло у претходним његовим књигама, али и у многобројним терминолошким решењима најновије књиге, срећно се спајају са критичким промишљањима и убедљивим вредновањима овог проучаваоца. Поред тога, Брајовић, снабдевен знањем из традиционално схваћене књижевне теорије, прати и веома добро примењује нове методе у проучавању литературе, које улазе у социолошко, психолошко, антрополошко и ина подручја знања (у првом реду подразумевамо имагологију и родна читања).

Сав од духовитих метафора, сликовитих термина и успешних поређења, Брајовићев беккер открива и своју другу намену, онај *double coding* Умберта Ека, он дискретно упућује на корективни карактер усмерен према *професионалном читаоцу*, тј. књижевном критичару као могућном финалном примаоцу садржаја беккерског писма. Једном речју, овај писмени аксиолошки предлог, који Брајовић одређује као „назнаке и путоказе онога који је био принуђен да скоро искључиво сопственим знањем и лекторским искуством крчи пролазе сред помињаног књижевног преобиља”, не мора бити усвојен, али сама чињеница да је понуђен као један од могућних путоказа, али и као јединствена панорама новије српске литературе, завређује пажњу и поштовање. Већ и податак да се одважио да синтетизује своје богато знање о нечему што је живо, актуелно, што се одређује термином *савремено*, и према чему је, следствено, немогућно заузети временску дистанцу, говори да у Брајовићевом подухвату ваља уочити потенцијалну скицу за опширнију и обухватнију историју новије српске књижевности (уколико се од такве једне студије и даље буде очекивало да буде дело једног аутора). Његова спремност да уважи и високо вреднује ону литерарну праксу која није одраз актуелног идеолошког, политичког, и посебно жанровског мејнстрима, имплицира и могућности превазилажења „историјског и идеолошког усуда” српског (поетског, прозног, па и) књижевнотеоријског дискурса, који не мора више бити виђен у кључу (код нас тешко искорењиве) миметичке критике, већ више као креација која, и тада само привидно слободна од друштвеног ангажмана, не скрива своју субјективност, лични печат, своју аутобиографичност, али је ваљано примењује и аргументовано брани.

Драгана БЕЛЕСЛИЈИН

ЛИЦЕМ У ЛИЦЕ

Верољуб Вукашиновић, *Лице*, Књижевни клуб, Краљево 2009

*Сваки силазак је увјежбавање,
Свака пјесма је молитва за повраћајак.*

В. Вукашиновић

Сишавши некуд дубоко у себе, тражећи одговоре на питања која су већини небитна, али пјесницима суштинска и најважнија, Верољуб Вукашиновић нам се молитвено вратио са новом пјесничком књигом. Нисмо изненађени његовим поетским повратком, препознајемо га и близак нам је, међутим, занима нас шта је при свом силаску овога пута пјесник пронашао. Ако се на тренутак присјетимо његове претходне пјесничке збирке *Врџлар*, лако ћемо се сјетити и циклуса *Разговор са класиком* гдје Вукашиновић ствара поводом неких других пјесама и неких другачијих пјесника. Тако смо читајући његове стихове у слуху чули и Дучића, Ракића, Диса...

У овој збирци слиједећи поетску *Ниш* (како се и зове један од циклуса у књизи), који су му попут спасоносног Аријадниног конца оставили његови лирски преци, Вукашиновић се усудио отиснути много шире од симболизма. Тако пјесма којом се отвара ова пјесничка књига *Молитва изумишћеља* за свој подтекст има познати Змајев панегирик природи. Ипак, мада је своје стихове узглобио у Змајев ритам и метар, Вукашиновић не кличе похвалу свијету у његовој љепоти већ изриче молитву Творцу: „Тамо поток, / Тамо цвет, / Енергија / Дивних крет, / Боже, дај ми / Умни лет, / Да осветлим / Читав свет” (*Молитва изумишћеља*). Његову богозапитаност могли смо предосјетити и помоћу мотоа од којих је један узет из *Књиже ѝроповједникове*, а други из *Прве ѝосланице Коринћанима* св. апостола Павла. Змај је био тек почетак на *Пушима* (што је опет један од назива циклуса) до пјесникових прапочетака. Стигавши, заједно са пјесником, до њих, видјећемо да је она нит, у ствари, златна и Јефимијина. Тако је једна од најскладнијих пјесама цијеле збирке настала управо по Јефимијином трагу, али није посвећена кнезу Лазару него кнегињи Милицы. И опет слиједећи мисао да свака пјесма није ништа друго до молитва и да је сваки тренутак прави за молитвено обраћање проговара: „Са Јефимијиног светог веза / Грлица словних чују се гласи: / Небеским нитима свет је свезан, У помоћ дођи, ма где да си!” (*Молитва кнегињи Милицы*). Свјестан да своју нит не смије испустити јер како каже: „У души монашки скит / Светао неће бити, / Када нестане те нити” (*Песма о једној ниши*) Вукашиновић наставља да се дозива са својим поетским претходницима. Па због тога наново са Дучићем, једној од својих основних лирских преокупација — вољеној земљи, кличе оно *Ave, Serbia* и у истом циклусу заједно са Доситејем преклиње *Востани*. Посебну пажњу иште пјесма *Два жичка сонейта у Цвешној недељи*.

У овој, можда најљепшој пјесми цијеле збирке, Вукашиновић нам се пројављује другачији од оног каквим смо га замишљали и били сигурни да смо га схватили и прозрели до краја. Да парафразирамо једну познату мисао — нико се грдно као критичар не да преварити. У овој пјесми некуд је нестала његова безазленост, његова дјечачка распјеваност над цвијећем и травама, простодушност у славопоју Господу. Пјесник „изнутра рањен, миран споља” са узвишења свога и бола народа којему припада јасно може да види оно што је уистину вриједно и значајно и о чему треба пјевати. „У Цветној недељи, када се гасе / Угарци сумње у бистрој води / Пролећног јутра, и када с неба / Господ нам шаље васкрсне гласе, Мисао моја ка теби броди, Житнице словна, и Свети Спасе” (*Два жичка сонета у Цвешној недељи*).

Дотиче се он у циклусу *Зраци* и онога што нас је кроз историју највише обасјало. Иако се лика светога Саве присјећао и у *Нишима*, овдје му се изнова враћа, па позивајући се на светитељеве ријечи, опет, молбено, попут манастирског дијака што на маргинама текста који преписује жели да остави помен о себи, пјева „Пред Твојим ликом, свети Оче, / Једна је жеља, молитвена: / Када се моје речи сроче / Нек из њих светле сан и сена” (*Сан и сена*). У његовом духу одмах послје ове пјесме, као свједочанство да православље код нас може једино бити светосавље, настаје и *Мала светјосавска молитва*. Сав у том молитвеном шапату у овој књизи сваким својим стихом потврђује да све што дише слави Господа па и он сам силно жели да учествује у том општем васељенском славословљу: „Да изнова видимо се / И у нежној плавети / Саставимо се. / Да радујсја, / Да свјатијсја, / Да сја / Име Твоје / Умилним гласом / Ангел нам поје” (*Љубве*).

По циклусу *Лице* и цијела збирка је добила своје име. Слиједећи поруку из мотоа „Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице. Сад знам делимично, а онда ћу познати као што бих познат. А сад остаје вера, нада, љубав, ово троје, али је од њих љубав највећа”, Вукашиновић се загледа у друга лица тражећи блискост и препознавање. И налази их... Није потребно откривење за спознају, нека лица никада не заборављамо, нечији образ прати нас читавог живота. Такав је лик оца Николаја који је „као са иконе светитељ благи” (*Отац Николај*), такво је лице оца Симеона, познато чак и аутору ових редака, који „у башти на дну очне леће / Започе да седи босиљак и цвеће (*Отац Симеон*), таква су и сва остала лица која су се на различите начине дотакла пјесникове осјетљиве душе.

Издвојили бисмо још циклус којим се завршава књига — *Пуши*. То нису само узгредне забиљешке о мјестима кроз које је пјесник пролазио. То су права духовна ходочашћа која човјека дубоко, изнутра мијењају; то су мјеста која не остављамо иза себе него их свагда носимо са собом. За Вукашиновића такви источници инспирације и мјеста преображаја били су Стражилово, Савина, Острог, Херцеговина... Ипак посљедња пјесма која заједно са првим циклусом *Постојби-*

на заокружује читаву збирку, још једном је посвједочила пјесничкиво посљедње прибежиште. „Морам на Мораву, немам више куда. / Непливач сам сасвим а пливач донекле. / Насукан сам давно на сред њеног спруда. / А све друге реке некуд су отекле” (*Морам на Мораву*).

Биљана ТУРАЊАНИН

СМЕХОВНА КУЛТУРА И ОБРЕДНО-ОБИЧАЈНА ПРАКСА

Зоја Карановић, Јасмина Јокић, *Смеховно и еројско у српској народној култури и поезији*, Филозофски факултет, Нови Сад 2009

Монографија Зоје Карановић и Јасмине Јокић, *Смеховно и еројско у српској народној култури и поезији* настала је као резултат истраживања на пројекту „Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности”, који се реализује на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Ово је прва објављена монографија у српској науци која се бави феноменом смеховне културе у фолклору. И стога је значајан допринос двеју ауторки сагледавању обредно-обичајне праксе, који отвара могућност даљим размишљањима о значењима и функцијама смеха у традиционалној култури.

Поднасловом књиге — *У итрагању за заборављеним значењима смеха у усменој традицији — од кулћа плодности до карневала* — ауторке сигнификују поље свог истраживања. Основна теза на којој је ова значајна књига утемељена везује се за претпоставку да су смех и афирмација телесног, посебно кроз његов еротски доживљај, некада имали другачија значења од оних која им придаје човек модерног доба. На ту идеју указао је Михаил Бахтин, поводом смеховних форми у делу Франсоа Раблеа, *Гарганџуа и Панџаџруел*, посматрајући их у контексту карневалске културе, подразумевајући, међутим, у ширем смислу под појмом карневала народно-празнични живот средњег века и ренесансе. Будући да је Бахтин конструкције на којима почивају обредно-представљачке форме налазио у ритуалу, Зоја Карановић и Јасмина Јокић увиделе су да се томе треба вратити и испитати њихове механизме, утемељене у обредној смеховности.

На самом почетку књиге, ауторке дефинишу основне појмове који карактеришу ритуал, као што су обредно време (време смене, међупростор, празник) и свакодневно време, чему одговарају маркације свето/профано. Затим указују на чињеницу да је архаични празник коментарисао кризне тренутке у природи (смену годишњих доба) и људском животу (рођење, венчање, смрт). Смештен у свето време,

које настаје прекидањем уобичајеног, профаног времена, празник успоставља *антиструктуру*. На тај начин, он се испољава као *свешћ* *наопако*. И управо оваква инверзија у ритуалу је обновитељска. А дату естетичку концепцију стварности Михаил Бахтин одређује као *џрошески реализам*, у којем је све преведено на материјално-телесни план, у чијем контексту је тело виђено као *џрошеско шело*.

Зоја Карановић и Јасмина Јокић стари телесни канон вешто препознају у шалјивим песмама о великој невести, која је у премодерном поимању света основни принцип плодности и аналогна је Мајци земљи. Енормно тешка, дебела невеста (*аршин дуга, два широка*) прекомерно једе и пије, што спада међу најважнија испољавања живота гротескног тела. Актом једења, тело превазилази своје границе, гута, упија свет, уноси га у себе, обогаћује се и расте, што ауторке показују на примеру веселих песама о јешној невести која *мало вечера: девешћ* *поџач', десешћ сира, / осам волов', седам крава, / шесћ овнова, њешћ* *џусака. / Четир њашке, шри џолуба, / двије шнице јаребице, / једну шницу* *прељешлицу...* Поступак набрајања, који је аналоган производњи и нагомилавању хране, а затим трошењу, ауторке везују за плодност коју еманира невеста. У вези с тим, оне отварају могућност ситуирања ове и песама с мотивом гротескне младе у сватовски обред, упркос чињеници што као сватовске нису забележене, и то на основу везе с одговарајући радњама, затим њихове садржине, или поређењем са песмама других словенских народа.

У датом културном окружењу, с јелом и пићем повезани су измет, лучење мокраће и пуштање ветрова. Да се, на тај начин, изражава противречна и двострана пуноћа живота, која укључује уништавање и обнављање (које се у оквиру архајске смеховности дешава у телу), ауторке показују на примерима народних изрека, загонетки, шалјивих прича и песама. Тако, на пример, гротескна млада *диже ногу наврх винограда, / у њему се пошшчала*, чиме изазива мокраћни потоп. Али је та пропаст, заправо, обновитељска, јер *шри млинице промешашце, / четир сшуйе просшуйашце*. Зоја Карановић и Јасмина Јокић, инсистирајући на потреби повезивања акционалне и вербалне димензије ритуала, како би се његова значења и функције могли боље разумети, низом примера потврђују да гестови снижавања, који су повезани са сликама мокраће и измета, чувају суштинску везу са рађањем, плодношћу, обнављањем, благостањем, јер је телесно доле зона производних органа која оплођује и рађа.

У вези с обезбеђивањем плодности, у датом концепту су и гротескни, персонификовани женски и мушки полни орган космичких размера, као принцип карневализације света и обредне смеховности. У низу примера које ауторке наводе, женски се кодира *алом, шубаром, бундом, медведицом, предшшавом* *града, кайшом, кецељом, њивом, језером без дна*, а мушки се семантизује као *коњ, медвед, коњаник, коље, врешено и сви предмешћ* *који имају својштво шврдоће*. Гротескно тело

се, на овај начин, шири изван својих граница, указујући на везу са светом (оно је и људско и животињско), па се испољава још и као *комбиновано шело*, што Зоја Карановић и Јасмина Јокић поткрепљују низом примера. Анализирајући стихове у којима се помињу репродуктивни органи у контексту њихове заборављене обредности, посебно смеховне и еротске димензије ритуала, ауторке су показале да је реч о изразито мотивисаним песмама које имају упориште у обреду и да се изводе у ритуално-магијском контексту призивања и обезбеђивања плодности.

Зоја Карановић и Јасмина Јокић запајају да је фокусирање на полне органе и њихово издвајање из целине, у вези са рашчлањивањем, сегментисањем и *декомјоновањем шела*, што је још један од веома значајних механизма обредне смеховности. Ауторке истичу да декомпоновано тело карневала и обреда прати разодевање, бацање и губљење делова одеће који се налазе до тела и последња су граница која га одваја од света. На основу податка до којих су дошле увидом у етнографску литературу да је једна варијанта песме о крађи младожењиних гаћа извођена на свадби, ауторке, на уверљив начин, и песме с мотивом чудесних шаровитих гаћа (међу којима је најпознатија Подруговићева варијанта о Хајки Атлагића и Јовану бећару) уводе у сватовски обред. На тај начин отварају могућност другачијег гледања на песме које су сврстане међу шаљиве, љубавне и сл.

Гротескно тело, чије су одлике његова отвореност, недовршеност, узајамност са светом, одликује стање промене, незавршена метаморфоза из стадијума смрти у рађање, амбивалентност, оличена у оба пола промене — и старо и ново. Овакву концепцију ауторке препознају у песмама о престарелој невести (која је *ђевовала седамдесет и седам година*) и младом момку, односно престарелом младожењи (*чица*) и девојци за удају, тумачећи овакве контрастне парове као два вида једног истог, *двошлесног свешта*, који садржи и смрт и рађање, почетак и крај. Остарели муж, иначе, у традиционалној култури, оличава *свргнутог краља*, стару годину, одлазећу зиму, односно све што је везано за аграрне култове и, свакако, плодност уопште. У контексту обредне смеховности, престарела невеста оличава материјално телесни принцип — њиме су обједињена два тела — старост, која подразумева умирање и смрт, док невеста асоцира потомство, тело у настајању и рађању. Тако престарела млада обједињује живот и смрт. Дакле, старост и блиска јој смрт у контексту народне смеховне културе саставни су део живота, нужни су у процесу растења и обнављања народа па представљају подмлађивање живота, на основу чега Зоја Карановић и Јасмина Јокић садржину ових песама уводе у култ плодности и самим тим их доводе у везу са свадбом.

Ауторке, такође, зналачки показују да су псовке, клетве и погрдни изрази, уопште, присутни у веселим песмама, превасходно о језичавој невести, у контексту народне културе и обредне смеховности

уопште, амбивалентне, тј. *двојтоналне* (како их ауторке називају), јер су ругање и похвала два вида истог, *двошлесног светића* (како га Бахтин означава). Рушећи и уништавајући, псовке, заправо, препорађају и обнављају, што Зоја Карановић и Јасмина Јокић потврђују на примерима песама у којима тек придошла невеста погрдним именима назива своје нове укућане, а понегде и физички насрће на њих. Ауторке овакве младине поступке објашњавају *лоџиком изокренућосћи*, на којој се обредни смех заснива, а чије је основно својство снижавање, односно непрестано премештање онога што је *горе* (у овом случају свекра и свекрве) и онога што је *доле, лица и наличја*. Главна тежња у овим песмама је да се збаци старо, преведе високо, духовно, апстрактно на ниско, материјално-телесни план, који се схвата као позитивно начело. Ауторке констатују да осликавање супротности између реалног и идеалног, онога што јесте и онога што би требало да буде, спада у слободу обреда, показујући тако да ова концепција, односно логика изокренутости има своју функцију у ослобађању од власти и официјелног гледања на свет, тј. у препороду. Иако су антиструктура и негација ванобредне стварности привремене и утопијског карактера, у њима је садржана афирмација, што ауторке показују анализом одговарајућих песама. Уопштено, функције ругалица, псовки и израза који врве од репродуктивних органа, Зоја Карановић и Јасмина Јокић, с правом виде у заштитној функцији и контекстуализацији у култ плодности. Оне подсећају на њихову амбивалентност и смисао препорађајућег у контексту празничне обредности, као и на чињеницу да је данас њихово позитивно значење избрисано, па су постале знак обичне непристојности. С тим у вези, ауторке упозоравају на својеврсну модернизацију народног смеха која га третира или као чисто негативан, сатиричан смех или као забаван, весео смех без дубине и амбивалентности.

Варијација изокренутог света присутна је и у *бесмисленим радњама и нейовезаним сликама, у којима се не рачуна с логичким нормама* (што је залог њихове обредности). Такве мотиве, типичне за народну културу и обредну смеховност, ауторке у српској традицији препознају у многим песмама и причама о будалама, које чине бесмислице, које се на крају показују делотворним, што је, како констатују, *гарант њихове изворне обредне функционалности*.

Својим успешним и уверљивим анализама мотива народних еротских песама, шаљивих прича, басми, загонетки и пословица, Зоја Карановић и Јасмина Јокић потврдиле су Бахтинову тезу да се суштинска истина о човеку и свету казује језиком смеха, без подсмевања и моралне осуде.

Изузетним увидом у грађу, етнографску и књижевнотеоријску литературу, Зоја Карановић и Јасмина Јокић прве су показале да постоји сигнификантан број српских песама, шаљивих и еротских, које су извођене у ритуалима, идентификовале су те песме и указале на

тренутке њиховог извођења. Интерпретације песама сачињавају најважнији део монографије у целини, јер потврђују њихову припадност обреду, иако у различитим збиркама и публикацијама нису окарактерисане као такве, већ најчешће као шаљиве. Приликом анализа песама, ауторке се ослањају на просторну и временску семантику и симболичка значења, магијске, апотропејске функције, које се придају предметима, животињама, биљкама. Анализирају песме с тачке гледишта учесника, њихових функција у ритуалу и симболичких слика које их атрибуирају. На тај начин, ауторке су успеле да, интерпретацијски уверљиво и пријемчиво, укажу на неке од најважнијих тачака једног често погрешно реципираног дела наше народне традиције. Поступност у анализи песама у којима ауторке откривају изненађујућа и на први поглед неприсутна значења, чини ову књигу изузетно читљивом и занимљивом широком кругу читалаца.

Осим значаја за изучавање народне књижевности и културе, монографија *Смеховно и еројско у српској народној култури и поезији* указује на потребу даљих истраживања механизма обредне смеховности, која представља ризницу целокупног народног стваралаштва, јер би без тога проучавање оно остало непотпуно или погрешно схваћено. На такве несагледиве последице ауторке ове драгоцене књиге, с правом, упозоравају.

Светлана ТОРЂАНСКИ БРАШЊОВИЋ

ИЗ ВЕКА У ВЕК

Српска поезија / Сербская поэзия, саставили Сергеј Н. Главјук и Иља М. Числов, „Пранат”, Москва 2003. и 2007, друго издање

За непуних десетак година појавило се више антологијских избора српске поезије на страним језицима. Године 1999. објављена је у Букурешту репрезентативна антологија којом је обухваћено осам векова српског песништва, од светог Саве до краја минулог века. Њен састављач и преводилац је Јоан Флора, наш познати песник румунске националности, који је од почетка деведесетих година живео у румунској престоници, а у међувремену прерано отишао са овог света. За Флориног живота појавило се и њено ново, проширено издање (Сату Маре, 2004), са прилично строгим избором у који је уврстио и неколико песника из српског расејања. Био је то велики и захтеван посао за једног човека, приређивачки и преводилачки (уврстио је 123 српска песника). На његовом трагу је и српски песник из Темишвара Иво Мунђан, који је по сличном концепту сачинио антологијски избор српског песништва, којим је као и Флора обухватио осам векова (и

koju godinu vise). Za razliku od Joana Flore, koji je uvrstene pesnike predstavljao sa vise pesama, Ivo Munjan je od svakog uzeo po jednu reprezentativnu pesmu. Među koricaма његовог антологијског избора (Темишвар, 2006) нашло се 299 српских песника, међу којима је и знатан број оних који стварају ван матичне земље и језика, укључујући и десетак песника којима је суседна Румунија домовина. Мунџанов приређивачки и преводилачки рад у нас је, нажалост, готово прећутан.

Појавила се и антологија српске поезије на немачком језику (2004), чији је састављач познати немачки универзитетски професор Манфред Јенихен, дугогодишњи шеф Катедре за славистику Хумболтовог универзитета у Берлину. То је прво целовито представљање српског песништва на овом великом европском језику и у моћној немачкој култури, преко које смо у Вуковом и другим временима пресудно укључивани у европске књижевне токове. Јенихенова антологија приближава немачком читаоцу српску поезију XX века (265 песама од 82 песника), на чему је водећи немачки слависта, врстан познавалац српске и других словенских књижевности, радио са својим сарадницима десетак година. Реч је о најугледнијим преводиоцима са српског језика, који су на немачки језик преводили и дела највећих српских писаца (Иво Андрић, Меша Селимовић, Десанка Максимовић и други). Неки од њих су и познати немачки песници.

Недавно се појавила и двотомна антологија српске поезије XX века на пољском језику (Варшава, 2007). На овом обимном издању дуже време је радио преводилац и књижевник Гжегож Латушински. У једном богатом прегледу заступљено је близу 200 српских песника. Међутим, обимом је превазилази тротомни антологијски пројекат српске поезије XX века, који у Москви реализује слависта, песник и преводилац Андреј Б. Базиљевски. Већ су објављена два тома, а ускоро се очекује појављивање и трећег. Он се определио за свега 75 српских песника, које појединачно представља избором од чак седамдесетак песама.

Пре тога, у Москви је објављена антологија српског песништва друге половине XX века (2003), чије издање је обновљено (2007). Појавила се у оквиру велике словенске издавачке серије „Из века у век: Словенска поезија XX—XXI”, преко које се представља поетско стваралаштво словенских земаља и језика руском читаоцу. Аутор пројекта је песник и преводилац Сергеј Главјук, који је више пута био гост Београдског међународног сусрета писаца, на српски му је преведен избор песама (Злата Коцић), а као страни учесник добитник је и песничког признања „Повеља Мораве”. Око овог посла окупљен је велики тим руских песника и преводилаца, врских зналаца словенских језика и књижевности. Издавач је московска кућа „Пранат”, а материјалну потпору обезбеђују Министарство културе и масовних комуникација Руске Федерације, Федерална агенција за културу и кинематографију и Управа Московске области.

Прво је објављена антологија македонске поезије (2002), затим српске (2003), белоруске (2003), украјинске (2004), чешке (2005), бугарске (2005), словачке (2006) и хрватске (2007), а у припреми су и остале. Свакој националној словенској поезији посвећен је по један том, а серија се реализује на билингвалном принципу; стихови су представљени на језику оригинала и у преводу на руски. У сваки том уводи предговор о серији, затим словом о представљеној словенској националној поезији, а о сваком заступљеном аутору дати су и краћи библиографски подаци. Досадашња издања представљана су у Москви и неким другим руским градовима, а под посебним ореолом на традиционалној манифестацији Дани словенске писмености и културе „Ђирило и Методије”, који се наизменично сваке године одржавају у неком древном руском граду у мају месецу, а уз суделовање позваних гостију из словенског света. Прошлог маја у старом граду у Подмосковљу, у Колумни, која је ризница бројних средњовековних цркава и манастира, а посебно позната по томе што је одатле славни Димитрије Донски одвео руску војску у чувену битку на Куликовом пољу, где је однео победу над монголско-татарским освајачима. Догодило се то нешто пре наше Косовске битке. На том вишедневном величанственом скупу (са кога и аутор ових редова носи незаборавне утиске), који последњих година поприма свесловенски значај, у оквиру једног од вишеслојних програма представљена су и обновљена издања неких словенских песничких антологија, међу којима и српско.

Антологију српског песништва, под насловом *Српска ѿезија*, приредили су Сергеј Главјук и Иља Числов, песници и познати преводиоци са нашег језика. Ова обимна књига, од близу 700 страница, представља широку панораму савремене српске поезије од друге половине XX века до наших дана. Поменути састављачи имају велики удео и у њеном превођењу, на коме су захтевном послу оставили свој упечатљив удео и други руски песници и преводиоци. Међу њима су: Владимир Корнилов, Олег Малевич, Виктор Широков, Ана Бесмертнаја, Иван Голубнич, Ирина Коваљева, Иван Белокрилов, Олга Пањкина, Вјачеслав Купријанов итд. Велики песник Купријанов је у редакцијском колегијуму, у коме суделује и познати романописац Јуриј Пољаков, превођен и објављиван и на нашем језику.

Предговор уз прво издање антологије *Српска ѿезија* (2003) написао је управо песник Вјачеслав Купријанов, у Европи признато песничко име, а уз друго (2007) аутор целокупног пројекта Сергеј Главјук. Уводник Купријанова је уопштенији, објашњава у основи смисао овог словенског песничког пројекта, за разлику од Главјука који се, поред општег дела, бави и конкретније неким токовима српске поезије. У тексту под насловом „Поезија словенског света”, Купријанов износи општи поглед на песништво словенских народа у другој половини XX века, указује на друштвени контекст у коме је оно настајало. Он подсећа да је већина словенских држава и народа припадала тзв.

социјалистичком блоку идеолошки и политички подељеног света, те да су све словенске земље биле гурнуте „у орбиту социјалистичког експеримента”. Диктатом идеологије наметана је и тзв. социјалистичка култура, „као средство васпитања новог човека”, соцреалистичко колективно осећање индивидуалном песничком стварању. То осећање наметано је и тако суптилним бићима какви су песници, поезији која је „интимни жанр књижевности”. Многи су се томе диктату опирали, добар део му је и подлегао. Неки су кришом стварали у својим индивидуалним радионицама у земљи или бирали емигрантску судбину. Резултат тога је настајање два паралелна књижевна тока, подела књижевности на официјелну и дисидентску, патриотску и емигрантску.

Након друштвених промена у некадашњим словенским социјалистичким земљама, промењени су контекст и клима у којима се ствара и комуницира са светом. Ствараоци, па и песници, ослобођени су идеолошких стега и других ограничења. На други начин комуницирају и словенске културе, наглашава Купријанов, песничтво словенских народа исказује своје особености и индивидуалности, осећања „своје лире”. Неометано се размењују и песничке вредности на различитим песничким сусретима у словенским земљама, преко неометаних и диригованих појединачних веза и преводилачке активности. У томе смислу види и велику улогу на овако осмишљен начин представљања поезије словенских народа.

Овим пројектом, подвлачи Купријанов, жели се на једном месту показати јединство различитости, како сваки песник говори језиком индивидуалним, националним и општим. Овом песничком серијом, сабирају се словенски народи на једном месту „преко језика поезије”, поентира Вјачеслав Купријанов, сви заједно и сваки језик одвојено, што је наш прилог из прошлог века, веку садашњему. „И тако из века у век”, закључује руски песник.

У другом издању књиге *Српска поезија* (2007), уместо његовог уводника, објављен је уводник Сергеја Главјука, у коме аутор овог издавачког пројекта поближе објашњава саму идеју његовог настанка и конкретније говори о његовој реализацији. Он указује на нову политичку реалност, промене које су се догодиле 90-тих година минулог века. Распао се велики блоковски систем, као и бивша југословенска заједница, настале су нове државе. У своме уводнику „Савремена поезија словенских народа”, Главјук истиче да су измењене прилике захтевале и нове културне односе, па и у сфери књижевног стваралаштва, односно упознавања и прожимања словенског песничтва. Идеја да се оно на овакав начин представи наишла је на подршку посебно у јужнословенским земљама, у време његових честих боравака на песничким фестивалима. Наводи и имена појединих писаца, па и српских, код којих је наишао на велико разумевање, а пројекат је подржан и од највиших руских државних културних институција.

Опредељење да се оваком песничком презентацијом обухвати само друга половина XX века, објашњава чињеницом да она представља и посебно историјско и књижевно-културно поглавље, не само у словенским земљама, него и уопште. Могао се, вели, узети у обзир и цео прошли век, али би то захтевало за свако национално песништво по 2—3 тома, што је понајмање везано за материјалне издатке, него, пре свега, за истраживачку, организациону и преводилачку сложеност посла. Поред тога, ранија поезија словенских народа, без обзира на одређене идеолошке и друге захтеве и диктате, доста је превођена у совјетско време, па је руском читаоцу требало приближити новије словенско песништво и млађе песничке генерације, а све то зарад свестраније будуће сарадње и размене.

Сергеј Главјук прави кратак преглед песништва словенских народа, које је већ представљено у појединачним томовима, па и српског, наводећи и имена најзначајнијих његових представника. У књигу су уврштени не само песници из Србије, већ и других република бивше Југославије, а имала се у виду и поезија српских песника који живе и стварају у другим земљама света. „Једно је очигледно — они припадају српском језику и култури”, наглашава Главјук. Он верује, такође, да ће овако сабрано словенско песничко наслеђе допринети бољем узајамном упознавању и сарадњи, у овом и будућем времену.

И у првом и у другом издању, у коме је представљена српска поезија, објављена је истоветна краћа студија о српском песништву Иље Числова, под насловом „Из века у век”. Ако се за руску књижевност сматра деветнаести век златним веком, то је за српску минули, двадесети век, сматра аутор. Он издваја националне стубове српске поезије; у деветнаестом веку уздиже се фигура генијалног Његоша, песника „национално-демократског слободоумља”; следи велики српски романтичар Лаза Костић, „који повезује две епохе”, затим стиже до „песника столећа” Јована Дучића и Милана Ракића, где издваја његов знаменити песнички циклус са косовским мотивима, те Владислава Петковића Диса, за кога каже да је песник бодлеровског надахнућа. Указује и на велики значај поезије Црњанског, Андрића, Драинца, Васиљева, Настасијевића и Растка Петровића, односно на стваралаштво у коме се уверљиво исказују ратна страдања и патње, наде и разочарења. Њима се у међуратном периоду прикључују и други значајни песници, где аутор издваја надреалисте Душана Матића и Милана Дединца, а посебно дуговечну песникињу Десанку Максимовић, са наглашеним личним, дубоко интимним доживљајем живота и света.

Руски аутор истиче да у послератном периоду нису суштински прекинути основни токови поетички разнородног српског песништва. Революционарни патос и „пролетерско искуство” били су кратког трајања, а уследило је снажно модерно певање о општим и националним темама, о сложеним питањима човека и света. Наводи неке од најзна-

чајнијих српских песника, где издваја Стевана Раичковића, његову песничку отменост и танану лиричност, као и дубоко словенско осећање („Словенско и национално јавља се као скривено и лично”). Посебно истиче Матију Бећковића, „крупног савременог српског песника”, који „оживљава древна начела епског певања”, пише „са Његошевим жаром”. На прагу трећег миленијума, „неки узвишени дух провејава из ове поезије”, каже Числов.

Он издваја и неке друге песнике који генерацијски и поетички обогаћују специфичне токове српског песништва: особено певање Слободана Ракитића, антиглобализам Адама Пуслојића, обновљено враћање традицији Радомира Андрића и Даринке Јеврић, песнички индивидуализам Братислава Милановића, обнављање строге форме класичног стиха Милосава Тешића, библијску једноставност у поезији Милутина Мићовића и љубав према Русији у стиховима Андреја Јелића Мариокова итд. Указује и на неке млађе песнике (Вукашиновић, Јагличић, Орлић), на различите поетске гласове.

Занимљиво је прочитати и напомену Иље Числова („О месијанству у српској традицији”), при самом крају ове књиге. Ту се бави наглашеном фреквенцијом неких кључних појмова и мотива у српском песништву: херојство, мучеништво и жртва, косовски завет, православна симболика и метафорика, симбол Белог анђела, инат и пркос; илуструје то неким примерима из српске поезије, а све то ставља и у новији драматични друштвени и национални контекст.

У обимној књизи репрезентативне опреме *Српска поезија* заступљена су 94 песника, представника различитих генерација и поетика, који су у другој половини минулог века доминантно остварили свој песнички опус. Неки га настављају и у овоме веку, управо у духу назива ове руске едиције: „Из века у век”. Велику панораму српске поезије отварају песме Бранка В. Радичевића (1925), следе Стеван Раичковић, Миодраг Павловић и Слободан Марковић (сви рођени 1928. године), затим Иван В. Лалић (1931) и песници његовог нараштаја: Томислав Мијовић и Божидар Тимотијевић (1932), Јован Христић и Доброслав Смиљанић (1933), Бранко Миљковић (1934), Борислав Радовић, Љубомир Симовић и Петар Пајић (1935), Добрица Ерић и Милован Данојлић (1936), Лазар Вучковић и Бранислав Петровић (1937), Алек Вукадиновић (1938), Матија Бећковић (1939), Слободан Ракитић (1940)... затим песници који су рођени у току и после рата, различитих генерација и поетика, све до Андрије Радуловића (1970), најмлађег заступљеног песника у овом избору.

Редослед је прављен по годинама рођења песника. Распон заступљености иде о једне до девет песама. Најзаступљенији су Раичковић и Бећковић (по девет песама), Рајко Петров Ного (8), Миодраг Павловић, Бранко Миљковић и Адам Пуслојић (7), Бранко В. Радичевић, Иван В. Лалић, Алек Вукадиновић и Радомир Андрић (6), Ранко Јововић, Љубомир Симовић, Милан Ненадић и Милутин Мићовић

(5), Слободан Ракитић, Вито Марковић, Љубица Милетић, Звонимир Костић и Милан Орлић (4)... Један број познатих песника заступљен је са по три песме, а доста њих са две: Дара Секулић, Томислав Мијовић, Петар Пајић, Бранислав Петровић, Милутин Петровић, Ђорђо Сладоје, Драган Јовановић Данилов, Ранко Рисојевић, Мирослав Максимовић и други, а Новица Тадић само са једном песмом.

Наравно, могле би се овом антологијском избору упутити и неке оправдане замерке, пре свега у вези са пропорцијом заступљености аутора и изостављања неких значајних песника: Александар Ристовић, Србољуб Митић, Александар Секулић, Перо Зубац, Љубиша Ђидић, Мирко Магарашевић, Вук Крњевић, Радослав Војводић, Стеван Тонтић, Душко Новаковић, Јован Зивлак, Мирољуб Тодоровић... На рачун мањег броја песама појединих уврштених песника, могло се бар за неке од поменутих у књизи наћи место. Ипак, треба високо ценити огроман уложени напор да се на један, ипак, достојанствен начин представи разуђено српско национално песништво. Треба такође напоменути да је квалитет изабраних песама, најчешће, веома репрезентативан. Уз поједине песме дата су функционална објашњења појмова и симбола, а направљена је и краћа библиографија песника, са исто тако кратком критичком оценом њихове поезије. А у редакцијском сажетку дат је и прецизнији садржај овог избора: „Овде је наша место и урбана, и филозофска, и љубавна лирика, и поезија фолклорне традиције, која укључује у себе и епска начела.”

Мићо ЦВИЈЕТИЋ

САСТАВЉАЊЕ УРБАНИХ КРХОТИНА

Весна Вујић, *Решроградња*, „Хијатус”, Зеница 2008

У Зборнику нове новосадске поезије *Нешто је у иџри*, који су 2008. године заједничким снагама објавили сада већ бивши Центар за нову књижевност НЕОЛИТ и Културни центар Новог Сада, стваралаштво Весне Вујић представљено је песама из њене прве књиге *Бијела јуџра*. Иако је Уредништво које је састављало овај Зборник имало увид у рукопис *Решроградње*, оно није узело у разматрање текстове из поменутог остварења. Сигурно се главни разлог томе крије у форми кратких лирских састава који сачињавају наведену збирку, а који се у литерарној теорији и критици обично називају прозаидама. Без обзира на облик ових текстова који одступа од конвенционалног разлагања песме на стихове, Вујићкине минијатуре носе у себи све карактеристике лирске поезије као што су осећајност, субјективност, сликовитост, ритмичност и сажетост израза.

Премда већ неколико година делује на књижевној сцени Брчког, односно Босне и Херцеговине, Вујићева је својевремено била део нових књижевних струјања у Новом Саду. Интеракција између песничкиње и новосадске сцене је била обострана: ауторка *Бијелих јушара* је својим ангажманом утицала на нове књижевне појаве, али је овај талас такође учествовао и у обликовању њеног стваралачког израза. Значајну улогу у формирању нове песничке генерације у Војводини, па и шире, имале су различите авангардне и неоавангардне поетике, и тај багаж и те како је приметан у другој Вујићкиној збирци *Ретроградња*. Поступцима онеобичавања, карактеристичним за наведене правце, постиже се ишчашеност приказаног, па зато ова поезија поседује самосвојност у односу на стварност из које је преузета књижевна грађа. Ликови и ситуације о којима се овде говори делују надреално, највише због тога што су измештени из било каквог просторно-временског контекста. У овим текстовима протагонисти нису обликовани класичним поступцима карактеризације: немају имена, физичких или говорних карактеристика, док су им поступци недовољно мотивисани. Остаје утисак да јунаци *Ретроградње* не поседују јасно дефинисан идентитет, па су одређени заменицама попут *ја, ти, он, ми* што често ступају у односе који су понекад партнерски, а понекад и опозитни. Могло би се рећи да ове одреднице заправо упућују на расцепљеност првобитног лирског *ја* које је тако издељено на мноштво недовољно формираних властитости које током збирке настоје постићи некадашње јединство. Ови углавном јалови покушаји остварују се кроз непостојане и неповезане дијалоге који су сувише површни да би се њима успоставила нека значајнија комуникација и тако дошло до консензуса и разрешења шизофрене ситуације.

Поред тога, расцепљено лирско *ја* могло би такође представљати распршену свест о припадности неком ишчезлом урбанитету. Од некадашњег градског миљеа остале су само крхотине које повремено испливавају на површину текста. Јунакиња збирке непрестано покушава да састави те духовне фрагменте тежећи да их из свог сећања пројектује у стварност и тако је оплемени, отуда и наслов збирке *Ретроградња*. Али управо у тој тачки настаје конфликт који покреће читаву књигу: док урбано најчешће подразумева отвореност према Другом и уважавање његове различитости, а дијалог служи као везивно ткиво које читаво здање градског чува од самоурушавања, окружење Вујићкине протагонисткиње представља једно деструктивно и малограђанско поднебље. Таква средина не креће се никуда — попут саобраћаја у песми *У центру Л.А.* Чарлса Буковског, те у духовном смислу не признаје временске и просторне координате остатка света. Овде нема проширивања видика и сазревања, што нам потврђује прозаида *Айсолинџимизам*: „Довољно си ослепео гледајући увек једну те исту тачку”. Лирско *ја* је притиснуто провинцијским оквирима, а сваки напор да се превазиђе безидејност свакодневице делује као сизифовски посао, при чему онај који покушава превазићи проблем страда под тере-

том истог: „Рекао је да сам само прегажени Сизиф” (*Преилићања*). У таквом окружењу неминовно долази до осећања духовног изгнаништва, а у прилогу томе иде интертекстуална веза са Андрићевим збиркама лирске прозе *Ex Ponto* и *Знакови њоред њуја*, при чему се осећа дискретни иронијски призвук: „А шта све не снимају! У *Ex Ponto* искривљене знакове поред пута” (*Криминалишети на њодшицавању*).

Један од мотива који је преузет из претходне збирке *Бијела јуџара* је потрага за личним идентитетом. Једна од честих дилема лирске јунакиње крије се у следећем: да ли активно учествовати у животу и тако пронаћи себе, или се не померати, те бити пуки посматрач: „Ходати или стајати? Само гледати кроз прозор” (*Случајно*). У наставку овог састава следи питање: „Да ли постојимо негде, на једном месту...? Или нас можда места поседују...”. Другим речима, да ли је наш идентитет везан за један одређени локалитет, или је наша властитост расута по многим местима на којима смо боравили? У случају овог другог, ми никада и не можемо бити потпуни и самосвојни, већ увек зависимо од времена и простора у којем (ни)смо присутни. Тако ће сећања на оне периоде из прошлости, када није све било предвидљиво и приземно, за протагонисткињу *Решроградње* представљати *уџаони камен* помоћу којег ће се одређивати према садашњости: „Како се одржати овде кад после лебдења не бистре се видици” (*Архиџиоеџично завијање у маџли*). Настојања да се успостави задовољавајућа комуникација са *Друџим* који седи преко пута доводе до сазнања да *једносмерно је истио као безсадржајно*. Зато се испразност вербалног општења најбоље надомешта ђутањем које *без семантичких додирца* крије *џајансиџво*, као у прозаиди *Решко је истио знаџи и моџи*. Тек у свом одсуству ствари и речи добијају пуни смисао и улогу у животу: „Јер, наши удови не служе ничему док их имамо” (*Реамџуџаџиџа на Колосу*). Због свега овога емотивни свет у *Решроградњи* је врло сиромашан и скучен, а преовлађују фрустрација, бес, осећање узалудности и испразности, док се песимизам прожет опором духовитошћу намеће као рефлекс са којим се лута кроз пустињу свакодневице.

Овде се као доминантан поглед на свет провлачи већ поменути иронија која Вујићкине текстове приближава остварењима аутора са новосадске, али и са других књижевних сцена у региону. Свој иронични став Вујићева ће исказати у мотоу збирке цитирањем стихова Жељка Шкуљевића, књижевника из Зенице: „О, честити поправљачи свијета, / Поправите своја поправљања!” Које је упућен овај позив, ово мало ругање романтичарској емфатичности: читаоцима, протагонистима ове збирке, или самим песницима као онима који кроз писање покушавају надоместити недостатке света у којем егзистирају? У случају овог последњег ауторка би се морала подсмехнути и самој себи, јер и она показује сличне амбиције, па би тако *Решроградња* добила аутоиронијски призвук који би Брчанки могао послужити као ограда од свега написаног. Као и у случају уводне песме *Анализа* из *Бијелих јуџара*, и овде се Вујићева поиграва са идентитетима, те нас оста-

вља у недоумици. Кориштењем (ауто)ироније песникиња себи ствара одличан алиби, јер изречено се може тумачити двојако. Осим тога, ова стилска фигура представља одличан одбрамбени механизам од стварности, зато што све може да релативизује. Тако се у прозаиди *Нудим свих њећ ирсџију* с подсмехом говори о малограђанској потреби за оговарањем и мешањем у туђе животе: „Моје велико Ја је опрезно, јер знам — не бих могла стати под стаклено звоно, ни кад бих се довољно напрегла. Јер, од напрезања уши израсту у велику крошњу слушног апарата.” Језгровитост и пренапрегнутост песникињиног израза у овој збирци доведена је до границе пуцања, а онеобичавања су таква и толика да слободно можемо констатовати како је Вујићева након *Бијелих јуџара* доследно наставила са херметизацијом своје поезије.

У већ описаној паланачкој атмосфери и књижевност добија карактер самодовољности: „Промоција за егоцентрике никад довољно. Егзибицистично машу папирима одраним са сопственог тела. И труде се да патетика звучи као мудрост” (*Хијједох свијетџи ујознаџ да бих моџо знаџи и добро и зло које чоџек сџвара*). Кроз метафору *машу џаирима одраним са сојсџвеноџ џела* исказана је критика песника локалног домета који немају способност сублимације сопствених мисли, осећања и искустава у поезију која превазилази баналност, већ о себи певају без неопходног одклона. Како се књига ближи крају, тако фрустрација проузрокована немогућношћу раскидања са безидејношћу свакодневице резултира очајничким потезима: „У нападу на телефон, прво пуцати на нулу! Као на излаз! Или на деветку, ако бисмо да останемо у локалу провинције. Плеонастично” (*Неконвенционално деминирање ричичноџ џодручја*). На крају завршне прозаиде *За! Преломни џренуџак јунакиња* збирке још једном се пита: „Одустати или издржати?” Побећи из јалове стварности или се попут прегаженог Сизифа узалудно борити са непроменљивом даташћу? Песникиња нам не даје коначан одговор на ову дилему, па остаје утисак да потрага превазилази маргине ове књиге и тече у просторима изван књижевности.

Премда се ови лирски састави не могу сврстати у подражавалачку уметност, они својом тематиком успостављају снажну везу са непосредном стварношћу из које су проистекли. Расцепљеност која данас влада појединцима и друштвима добила је у овим афористичним и духовитим прозаидама своје пуно отеловљење. У *Рейроџрадњи* је Вујићева преузела неке од кључних мотива из претходне збирке *Бијела јуџара* и наставила са изградњом једне особене поетике која пре свега помоћу ироније иницира дијалог са остатком песништва генерације рођене између 1975. и 1986. године. Иако је затвореност њеног израза таква и толика да може одбити неискусног читаоца, песникиња из Брчког данашњег уживаоца поезије може подстаћи да се запита о недовољности и испразности савременог живота. А у некој наредној књизи можда му понуди и неки смислен одговор на ово питање.

СИМА АВРАМОВИЋ, рођен 1950. у Београду. Правник, бави се историјом права, посебно античким правом. Објављене књиге: *Исејево судско беседништво и атинско право*, 1988; *Темељи модерне демократије. Избор декларација и повеља о људским правима* (група аутора), 1989; *Сто педесет година Правног факултета у Београду 1841—1991* (група аутора), 1991; *Правна историја Стараг века — ошћа историја државе и права*, 1992; *Основи реторике и беседништва* (коаутор О. Станојевић), 1993; *Ошћа правна историја I*, 1994; *Лексикон грађанског права* (група аутора), 1996; *Iseo e il diritto attico*, 1997; *Ошћа правна историја — стари и средњи век*, 1999; *Ars rhetorica — вешћина беседништва* (коаутор О. Станојевић), 2002; *Ошћа правна историја — нови век*, 2004; *Упоредна правна традиција* (коаутор В. Станимировић), 2006; *Прилози настанку државно-црквеног права у Србији / State-Church Law in Serbia*, 2007; *Rhetorike techne — вешћина беседништва и јавни настави*, 2008.

МИХАЕЛ АНТОЛОВИЋ, рођен 1975. у Аугсбургу, Немачка. Историчар, бави се српском и југословенском историјом XIX и XX века, историјом Немаца у Југоисточној Европи, историјом Немачке, историјом историографије и методологијом. Научне и стручне радове објављује у периодици.

АНБЕЛКО АНУШИЋ, рођен 1953. у Градини код Велике Кладуше, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Човјек њева на радном мјесту*, 1980; *Предикатно стање*, 1987; *Међуцад*, 1989; *Зимзелен и олово*, 1992; *Некршћени дани*, 1994; *Штај од њисмена*, 1996; *Крст од леда*, 2000; *Литургија за поражене*, 2003; *Мислици у злату, чиници у сребру*, 2003; *Сребро и шамјан* (избор), 2004; *Ова чаща*, 2007; *Пахуља / Snowflake* (двојезично, српски и енглески), 2007; *Слава и њоруџа*, 2008. Књиге прича: *Христ са Дрине*, 1996; *Приче са маргине*, 1997; *Одблесци*, 1998; *Успомене из њакла*, 1999; *Прекодринчеви зајиси о Косову*, 2004. Романи: *Силазак сина у сан*, 2001; *Адресар избуљених душа*, 2006. Књига публицистичких и новинарских текстова: *Да мршви и живи буду на броју*, 2002. Књига есеја: *Мркаљев ламени*, 2002. Књига мемоарско-дневничких записа: *Загревачке ефемериде*, 2003. Приредио више песничких антологија.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књига пе-сама: *Дно*, 1995. Студија: *Стиварности и ѝрича*, 2008. Приредио: *Уска ситаза у забрђе* јапанског класика Мацуа Башоа, 1994; *Хајдук Сјанко* Јанка Веселиновића, 1996; *Најлејше ѝриче Драђослава Михаиловића*, 2003.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављена књига: *Стеријине ѝародије — искушења (ѝоси)модерног чишања*, 2009.

ВИТОМИР ВУЛЕНИЋ, рођен 1926. у Лончанику код Уба. Бави се историјом књижевности, проучава руску и српску књижевност XIX и XX века и руско-српске књижевне везе. Објављене књиге: *Пејшар Кочић*, 1961; *Светозар Марковић и руски револуционарни демократи*, 1964; *Руска књижевност XIX века. Од Жуковског до Гођоља*, 1971; *Мисао и реч Светозара Марковића*, 1975; *Савременици о Светозару Марковићу*, 1976; *Михаил Шолохов у српској и хрватској кријици*, 1981; *„Ревизор” Николаја Гођоља*, 1983; *Почеци српског реализма и руска култура*, 1985; *Руско-српска књижевна ѝоређења: ејоха српског ѝрејорода*, 1987; *О српским ѝисцима: расцраве и оглед*, 1992; *Руси и Срби у сусрећу*, 1995; *Руске књижевне теме*, 1996; *Светозар Марковић — ѝесник Србије на Истоку*, 1997; *Николај Гођољ и његове ѝири „идиле”*, 2004; *Радван Бели Марковић — сцилске и језичке игре*, 2005; *Сусрећи са собом*, 2005; *У руско-српском књижевноисторијском ѝростору*, 2006; *Пера Тодоровић, Русија и Обреновићи*, 2007; *Толстој и смрћ*, 2010.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Кријичареви ѝарадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Паћешике ума” (о ѝјеснићиву Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караѝић*, 1990; *Хазарска ѝризма — ѝумачење ѝрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни ѝогледи Данила Киша*, 1995; *Кроз ѝрозу Данила Киша*, 1997; *О ѝоезији и ѝоеићици српске модерне*, 2008.

БОГОМИР ЂУКИЋ, рођен 1943. у Марковцу код Лапова. Филозоф, бави се претежно естетиком, пише студије, есеје, огледе, расправе, чланке и критику. Објављене књиге: *Генетички сцруктуриализам. Сцетифичности и недосцаци Голдманове филозофије и есцешике*, 1994; *Есцешичке теме*, 1997; *Одсјаји Леванцја*, 1997; *Хеленска есцешика. Филозофски ѝроблем цтрадиције*, 1999; *Нејочин-сцитаза. Филозофско-ѝоеићска енеада*, 1999; *Сага о кријици*, 2001; *Науке о умјешности на ѝочешку XXI вијека*, 2002; *Људска црашина. Есцешика леванцинске судбине*, 2002; *Оглед о умјешности*, 2003; *Есцешика ѝриче — огледи о Ранку*

Павловићу, 2004; *Савремене стиратегије обесмишљавања — прилог херменеутичком персепективизму*, 2009. Приредио: *Антологија српске књижевне критике и есејистике Републике Српске*, 2001.

НАТАЛИЈА ВИТАЛИЈЕВНА ЗЛИДЊЕВА, рођена 1952. у Русији. Научни је сарадник Института за славистику Руске академије наука у Москви. (В. В.)

СЛОБОДАН ЗУБАНОВИЋ, рођен 1947. у Београду. Пише песме, есеје и студије. Књиге песама: *Куйашило*, 1973; *Из заоставшћине*, 1982; *Домаћи дух*, 1983; *Рейоршер*, 1986; *Стиратегија лирике*, 1992; *Саркофаг*, 1998; *Save As*, 2005; *Дорћолски дисконџ*, 2006; *Кад будем имао 64 године* (избор), 2008; *Сонети са села*, 2009. Књиге есеја и студија: *Десет ђесама — десет разђовора* (коаутор М. Пантић), 1992; *Друм за Кареју*, 1998; *Слик*, 2005; *Ајлас о Црњанском*, 2007.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ, рођен 1930. у Бањалуци, БиХ. Пише студије из књижевности, преводи с енглеског, академик. Објављене књиге: *Тријумф интелигенције*, 1963; *Хумор и миш*, 1968; *Наш јуначки еј*, 1974; *Пушеви речи*, 1978; *The Epic in the Making*, 1980; *Пријовейке Иве Андрића*, 1983; *Енглеска књижевност 3*, 1984; *Виђења и сновиђења*, 1986; *Хирови романа*, 1988; *Пријовейка 1945—1980*, 1991; *По белом свећу*, 1998; *Постање еја*, 1998; *Енглеско-српски речник* (коаутор И. Ђурић-Пауновић), 2000; *Енглески романсијери двадесетог века (1914—1960) — од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинга*, 2003; *Вјечна зубља — одјеци усмене у писаној књижевности*, 2006; *Вавилонски изазови — о сустрешима различитих култура у књижевности*, 2007; *Одјеци речи*, 2009.

ВУК КРЊЕВИЋ, рођен 1935. у Сарајеву, БиХ. Пише поезију, књижевну критику, есеје и филмске сценарије. Књиге песама: *Заборавање кућног реда*, 1957; *Два браћа убога*, 1960; *Пејзажи мртвих*, 1961; *Привиђења гошћодина Прошеја*, 1964; *Нарицања*, 1965; *Берлинске баладе*, 1968; *Жива рана*, 1970; *Пјесме (1954—1964)*, 1970; *Устук*, 1985; *Пуш пушује*, 1986; *Смртхойис*, 1987; *Стећак небески*, 1990; *Караказан*, 1997; *Вјетрена враћа*, 1998; *Источник берлински*, 1999; *Садево*, 2003; *Источник захумски*, 2005; *Зајрећани храм* (избор), 2005; *Источник сарајевски*, 2005; *Књига о Сарајеву*, 2006; *Београдски смртхойис* (избор), 2006; *Јади старог Верћера*, 2008. Есеји и критике: *Критички дијалози*, 1976; *Присћуји*, 1981; *Бумеранг*, 1984; *Исидорине ойомене — есејистички колажи*, 2000. Приредио *Антологију пријоведача из Босне и Херцеговине I, II*, 1967, зборник *Послератни српски ђесници* (коаутор С. Лукић), 1970. и антологију српске поезије XX века *Међу јавом и медном*, 1985.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *По-*

враштак у Хиландар, 1996; *Дрво сливог ѓаврана*, 1997; *Док нам кров проризињава*, 1999; *Ко да нам враши лица усидуи изгубљена* (избор), 2004. Студије: *Од шопема до сродника: митолошки свети Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски јушойиси*, 2002; *Токови ван шокова — аушентични јеснички јосидуици у савременој српској поезији*, 2004; *Језикшворци — ѓонгоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи — есеји и прикази српске јесничке јродукције 2006—2007*, 2008.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ, рођен 1946. у Његошеву код Бачке Тополе. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Сјавач јод уијачем*, 1971, 1997; *Мењачи*, 1972; *Песме*, 1978; *Сећања једног службеника*, 1983; *Сонети о животињим радостима и шешкоћама*, 1986; *55 сонети о животињим радостима и шешкоћама*, 1991; *Животињски свети*, 1992; *Небо*, 1996; *Изабране јесме*, 2000; *Београдске јесме*, 2002; *Скамењени*, 2005; *77 сонети о животињим радостима и шешкоћама*, 2008; *Шайати кише о слободи* (избор), 2009. Књиге есеја: *Поред*, 1995; *О књигама и животиу*, 2001; *Поезија, шржисише, држава*, 2009. Приредио више књига.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљойис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошјаник*, 2007. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Иштрага је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије: *Леђитишмација за бескућнике. Српска неоавангардна поезија — јоетички иденитишети и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009.

ДИМИТРИЈЕ НИКОЛАЈЕВИЋ, рођен 1935. у Београду. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Вајше сна*, 1959; *Тренушак и јишице*, 1962; *Предел*, 1962; *Доброше јуѓа*, 1964; *Земље, јожари*, 1968; *Госи ил шрагач*, 1971; *Удес*, 1972; *Свети друкцијег сна*, 1979; *Обале у висинама*, 1979; *Бесовски јукови*, 1982; *Иској*, 1986; *Суза народа*, 1989; *Песничка школа*, 1990; *Вршлог*, 1991; *Иза недосидуја*, 1994; *Жршвеник*, 1996; *Такав животи*, 2002; *Ево и кише*, 2005; *Једна вода*, 2007; *Руб*, 2008; *Сшранац у кући*, 2009. Приредио антологију песама крагујевачких песника са коментарима *Пуш је круг*, 1998.

СЛАВОМИР САША НИШАВИЋ, рођен 1959. у Бијелом Пољу, Црна Гора. Пише поезију. Књиге песама: *Придржаване душе*, 2003; *Кошуљица*, 2004; *Гребени*, 2007.

МИЛЕНКО ПАЈИЋ, рођен 1950. у Београду. Пише поезију, прозу и есеје, бави се концептуалном уметношћу и стрипом. Књига песама: *Недеља*, 2002. Књиге приповедака: *Једносшавни догађаји*, 1982;

Приче од ѝрозирноѳ ваздуха, 1994; *Уметњик у сѳвавању или Изабрани снови од 1979 до 1992 или Рез ѝо сну или Сањар сладостјрасник или Близанчева сањарница*, 1994; *Ја или неко друѓи*, 1996; *Велика дама жели маѓловићо јућро* (избор), 1996; *Сјаница ѝрича Пожеѓа*, 2002; *Мали Марко — ѝриче о дејшњству Марка Краљевића* (за децу), 2007; *Имам ѝричу за шебе*, 2009. Романи: *Нове биоѓрафије*, 1987; *Пућ у Вавилон*, 1992; *Причина и друѓа књиѓа ѝрчине*, 1995; *Женидба и аѓонија*, 1997; *Мерилин чѳша Уликса*, 1998; *Мерилин — вечѳићи симбол сјрасћи*, 2004; *Радивоје ѳовори — ејно-роман*, 2009. Књиге есеја: *Ламенѳ над лавабом*, 1998; *О врстима ћућања*, 2004; *Срѳски с муком*, 2008. Приредио више књига.

ВАЛЕРИЈ ПОПОВ, рођен 1939. у Казању, Русија. Пише приче и романе. Објављује од 1969. године, а тренутно је председник петербуршког огранка Савеза књижевника Русије. Књиге прича: *Јужније неѓо ѝре*, 1969; *Нормалан ход*, 1976. Краћи романи (повести) и приче: *Живѳи је усѳео*, 1981; *Два ћућовања у Москву*, 1985; *Нова Шехерезада*, 1988; *У ѳраду Ју*, 1997. Романи: *Свакодневица харема*, 1993; *Разбојница*, 1996; *Масћљави анђео*, 2001; *Чудесна забић*, 2002. (М. Т.)

БОЈАН РАДИЋ, рођен 1980. у Суботици. Пише поезију, прозу, књижевну критику и текстове о српском језику, преводи, бави се новинарством. Објављена књига: *Новосадски скућ „Срѳско ѳићање и србисћѳика” — разѓовори са Пејћром Милосављевићем*, 2008. Приредио је збирку песама Петра Милосављевића *Блокада*, 2009.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. у Сенти. Магистрирала и докторирала на наративним стратегијама В. Розанова, односно Ф. Достојевског. Од 1980. прати одређене ствараоце из руске књижевности, преводећи и коментаришући њихова дела (М. Башкирцева, Ф. Сологуб, В. Шкловски, М. Цветајева, есејистика М. Епштејна и А. Гениса, представници руског концептуализма, поезија Ј. Бродског, теоријска продукција Ј. Тињанова итд.). Осим превода с руског, мађарског и енглеског, у књижевној периодици објављује чланке и приказе.

ВАЛЕРИЈ МИХАЈЛОВИЧ РОЊШИН, рођен 1958. у граду Лиски код Вороњежа, Русија. Пише за децу и одрасле романе, приче, бајке и сценарија, живи у Санкт-Петербургу. Први текст је објавио 1990. године у угледном париском, тада емигрантском, часопису *Конѳиненѳи*. Аутор је тридесетак књига. Превођен је на стране језике, награђиван, приче су му заступљене у угледним руским и страним антологијама. (А. Ш.)

МИЛИСАВ САВИЋ, рођен 1945. у Власову код Рашке. Пише приче, романе, есеје и студије, бави се књижевном историјом и пре-

води са енглеског и италијанског. Књиге проповедака: *Бугарска барака*, 1969; *Младићи из Рацке*, 1977; *Ујак наше вароши*, 1977; *Пролазе ли возови Ибарском долином* (избор), 2001; *Љубавне приче једног шејриџе*, 2007. Романи: *Љубави Андрије Курандића*, 1972; *Тойола на шираси*, 1985; *Ћуј комитској војводе*, 1990; *Хлеб и ситрах*, 1991; *Ожиљци шишице*, 1996; *Принц и сербски списатељ*, 2008. Књижевно-историјске студије: *Устаничка проза*, 1985; *Сећање и рај*, 2009. Мултижанровске књиге: *Фусноста*, 1994; *30 илус 18*, 2005; *Римски дневник*, 2008. Аутор је лексикона *Ко је ко — њисци из Југославије*, 1994. Објавио је више књига превода са енглеског и италијанског, а приредио је антологије савремене америчке приповетке *Психолоис*, 1988, савремене аустралијске приповетке *Комуна те не жели*, 1990, *Савремена италијанска приповећка*, 1992, *Модерна светска мини прича* (коауторка С. Брајовић), 1993. и *Најлепше српске приче*, 1996.

БОЈАН САМСОН, рођен 1978. у Осијеку. Пише поезију и прозу. Књига песама: *Superblues*, 2007.

БОРБО СЛАДОЈЕ, рођен 1954. у Клињи код Улога у Херцеговини, БиХ. Пише поезију. Књиге песама: *Дневник несанице*, 1976; *Велики њос*, 1984; *Свакодневни уторник*, 1989; *Трејетник*, 1992; *Плач Светиоџ Саве*, 1995; *Дани лијељани* (избор), 1996; *Пејџозарни мученици*, 1998; *Далеко је Хиландар*, 2000; *Огледалце српско*, 2003; *Немој да ме зазмајаваш — песме за садашњу и бившу децу*, 2004; *Мала васкрсења*, 2006; *Пољед у авлију* (избор и нове песме), 2006; *Манастирски баштован*, 2008.

МАРИЈА СТЕПАНОВА, рођена 1972. у Москви, Русија. Након студија књижевности, објављује поезију у многим часописима и алманасима. Књиге песама: *Песни северних јужан*, 2000; *О близнецах*, 2001; *Туж-свеи*, 2001; *Счасће*, 2003; *Физиологија и мала историја*, 2005; *Проза Ивана Сидорова*, 2008. Лауреат је награде часописа *Знамя* за најбоље деби (1993), као и награда „Борис Пастернак” (2005), „Андрей Белый” (2005) „Хуберт Бурда” (Немачка, 2006). Заступљена је у руским и иностраним антологијама и превођена на многе језике. (Д. Р.)

МИЛЕНА ТЕПАВЧЕВИЋ, рођена 1948. у Црљенцима код Славонске Пожеге, Хрватска. Пише кратке приче и бави се публицистиком, преводи с руског. Објављени преводи: *Мрлице среће*, антологија руске женске прозе, 2002; Ирина Муравјова, *Најталијан дневник*, роман, 2003; *Рускиње*, антологија савремене руске љубавне прозе, 2005.

АЛЕКСАНДАР ТИШМА (Хоргош, 1924 — Нови Сад, 2003). Писао поезију, прозу и есеје, преводио с немачког и мађарског, био академик. Књиге песама: *Насељени свеи*, 1956; *Крчма*, 1961; *Насељени*

свећ, *Крчма и остало*, 1987; *Песме и записи*, 2001. Књиге приповедака: *Кривице*, 1961; *Насиље*, 1965; *Мртви угао*, 1973; *Повраћак миру*, 1977; *Школа безбожничтва*, 1978; *Без крика*, 1980; *Хиљаду и друга ноћ* (избор), 1987; *Искушења љубави*, 1995; *На крајњој вожњи*, 1997; *Око своје осе*, 2001; *Најлепше приповећке Александра Тишме* (приредио М. Савић), 2001. Романи: *За црном девојком*, 1969; *Књига о Бламу*, 1972; *Ујошреба човека*, 1976; *Бегунци*, 1981; *Вере и завере*, 1983; *Кайо*, 1987; *Широка враћа*, 1989; *Које волимо*, 1990; *Дан одлањања*, 1997. Књига путописа: *Друде*, 1969. Дrame: *Дозвољене игре*, 2000. Књиге есеја, дневника, интервјуа: *Пре мртва*, 1989; *Дневник 1942—1951: (Постајање)*, 1991; *Шта сам говорио* (приредио Љ. Андрић), 1996; *Сећај се већkrat на Vali* (аутобиографија), 2000; *Дневник 1942—2001*, 2001.

СВЕТЛАНА ТОРЊАНСКИ БРАШЊОВИЋ, рођена 1979. у Новом Саду. Бави се изучавањем народне књижевности и традиционалне културе. Пише научне радове и приказе књига, објављује у периодици.

БИЉАНА ТУРАЊАНИН, рођена 1984. у Требињу, БиХ. Пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици.

МИЋО ЦВИЈЕТИЋ, рођен 1946. у Кушлату код Фоче, БиХ. Филолог, пише поезију, есеје, књижевну критику, студије и путописну прозу, преводи с немачког и лужичкосрпског. Књиге песама: *Заумице*, 1976; *Записи*, 1999; *Чворови и узлови*, 2006; *Божје семе / Господово семе* (двојезично, српски и македонски), 2007. Књиге есеја, критика, студија и путописа: *Лужички Срби и Југословени — узајамне литерарне везе 1840—1918*, 1995; *Код Лужичких Срба*, 1997; *Кришике и коментари*, 2004; *Раздаљине и близине*, 2006; *Кроз времена и књиже*, 2007; *У лејој домовини Лужичких Срба*, 2009.

АЛЕКСАНДАР ШЕВО, рођен 1952. у Чебаркуљу, Русија. Преводи с руског, пише кратку прозу, поезију и есеје. Превео је и приредио 13 књига и преко 600 прилога објављених у домаћој и иностраној периодици. Објављена књига: *Дечак са бамбусовим штајом*, 2005.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ