

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Јовица Аћин, Живорад Недељковић, Предраг Бјелошевић, Жарко Аћимовић, Жарко Буровић, Гордана Ђилас, Саша Радоњић, Керол Ен Дафи, Доналд Хол, Сем Хемил, Марџа Колинс, Фред Мерчант, Брус Вигл **ОГЛЕДИ:** *Иво Тарџаља, Морис Фридман* **СВЕДОЧАНСТВА:** *Милорад Павић, Јован Делић, Иван Неђришорац, Ненад Сџановић, Ален Кајон, Иво Тарџаља, Душан Иванић, Линда Хачион, Радојка Вукчевић* **КРИТИКА:** *Милеџа Аћимовић Ивков, Александар Б. Лаковић, Маја Роџач, Горан Сџанковић, Исидора Појовић, Драгица С. Ивановић, Драгана Белеслијин, Анђелко Ануџић, Светлана Милаџиновић, Никола Живановић, Бранислава Васић Ракочевић*



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Уредништво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

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

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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 186

Мај 2010

Књ. 485, св. 5

САДРЖАЈ

Јовица Аћин, <i>Поверљиви извештаји</i>	801
Живорад Недељковић, <i>Никада нећемо сазнаћи</i>	811
Предраг Бјелошевић, <i>Људи које не могу да слиједим</i>	816
Жарко Аћимовић, <i>Кулине и војине</i>	822
Жарко Ђуровић, <i>Паучина</i>	830
Гордана Ђилас, <i>Докоњаџи</i>	833
Саша Радоњић, <i>Дошли су да ме одведу!</i>	838
Керол Ен Дафи, <i>Песме</i>	841
<i>Пећ америчких песника</i>	
Доналд Хол, <i>Риков развој</i>	848
Сем Хемил, <i>Мреже</i>	849
Марта Колинс, <i>Са неба</i>	851
Фред Мерчант, <i>Демокрајски поглед</i>	853
Брус Вигл, <i>Месеџ од црвене шраве</i>	855

ОГЛЕДИ

Иво Таргаља, <i>Циклус романа о роману, још ненаписаном</i>	857
Морис Фридман, <i>Доктор Фаустус и Фауст</i>	867

СВЕДОЧАНСТВА

In memoriam МИЛОРАД ПАВИЋ (1929—2009)	
Милорад Павић, <i>Дубровачки фрајменаш</i>	878
Јован Делић, <i>Вријеме и времена Милорада Павића</i>	882
Иван Негришорац, <i>Прозорљиво око Милорада Павића</i>	889
Ненад Станојевић, <i>Иронија и истина</i>	903
Ален Капон, <i>Данило Киш 1989—2009</i>	913
Иво Таргаља, <i>Књижевни историчар Душан Иванић</i>	917
Душан Иванић, <i>„Поезија и истина” Младена Лесковца</i>	923
Радојка Вукчевић, <i>Књижевност и култура у постмодерном добу</i> (Разговор са Линдом Хачион)	929

КРИТИКА

Милета Аћимовић Ивков, <i>Ја и живој</i> (Живорад Недељковић, <i>Овај свет</i>)	936
Александар Б. Лаковић, <i>Медијативна нарација</i> (Живорад Недељковић, <i>Овај свет</i>)	939
Маја Рогач, <i>Тошми, чувари традиције и књижевни њежи</i> (Гојко Тешић, <i>Српска авангарда 1902—1934. Књижевноисторијски контекст</i>)	944
Горан Станковић, <i>Пљуну на длан ја лојашу у руке</i> (Миодраг Раичевић, <i>Длан&лојаша</i>)	949
Исидора Поповић, <i>Чињање традиције</i> (Сава Дамјанов, <i>Апокрифна историја српске (посл)модерне</i>)	952
Драгица С. Ивановић, <i>Систем за погрешно навођење</i> (Радомир Уљаревић, <i>Неке ствари и остало</i>)	954
Драгана Белеслијин, <i>Encyclopaedia Isidoriana</i> (Слободанка Пековић, <i>Исидорини ослонци</i>)	958
Анђелко Анушић, <i>Замка за чињаоца</i> (Ранко Павловић, <i>Журка код Екермана</i>)	962
Светлана Милашиновић, <i>Глорификована апоџеоза смрти</i> (Драшко Милетић, <i>Календари</i>)	967
Никола Живановић, <i>Песме за разгледање</i> (Владимир Стојнић, <i>Фотобум</i>)	970
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Исечци живоја; Појрага за собом</i> (Дорис Лесинг, <i>Лондонске скице; Марја Квеси</i>)	974
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейојиса</i>	978

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • МАЈ 2010



CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник 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. — Покре-
нут 1824. год. као Сърбске Летописи. — Наставак публика-
ције: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

ЈОВИЦА АЋИН

ПОВЕРЉИВИ ИЗВЕШТАЈИ

Овај и тај

Питања колико год хоћете у животу; сама навиру и боље је да не питате, а одговора је мање, па их је утолико теже пребродити.

Пита ме јуче један који је недавно сазнао да ће убрзо умрети од болести коју је стекао не зна како:

„Шта би требало да радим?”

Да, болести стичемо као што се стиче благо. Али, не крадемо их, не зарађујемо, ваљда се заломе и одједном су наше, огроман иметак пада с неба одакле нам се Бог смеје и довикује да је све око нас за нас.

„Немам појма”, одвраћам му искрено. Слаб одговор и грло ми се стегло. Лечити се кад лека нема — расипати је снагу и време.

„Лако је теби да то кажеш”, рече тај.

„Зашто лако?”

Нехотице то изговарам. Гласи као питање, а није питање.

„Зато што се правиш да ти ниси ја.”

„Правим се?”

Док то говорим, донекле збуњено, јер осећам да сам у клопци, питам се да ли и то уопште може бити названо питањем. Несигуран, молећи се да он не затвори клопку потпуно, настављам: „Па и то је неки одговор на твоје питање.”

„Можда. Али, ја не могу да се правим да нисам ти, иако ми ти не нудиш никакав иоле поузданији одговор.”

„Добро онда, настави као што си почео”, рекох суво, кроз зубе, јер ме болело под ребрима од наше болести на коју нема одговора. Чак ни неко трећи не би умео да га срочи. У нашем стању таква питања се и не постављају. Најбоље да ћутимо.

„Најбоље да ћутиш”, рече тај, читајући ми мисли, „и да се ћутке растанемо, јер тад један од нас двојице можда има шансе да преболи.”

Да ћричекамо и видимо, обојица смо истовремено помислили, или је то неко трећи у нама прошапутао. Ипак, чекати и видети, то је још једна болест на болест, а њих две, тачно је, припадају једна другој више него ишта на свету изузев оних који се воле. Не сумњајмо у то, и ниједан одговор нас неће поколебати да чекамо и видимо, и да волимо.

Бескрај

Ова прича није страшна, мада би једног дана таква могла постати, јер приче које изгледају незавршено живе дуго, живе све док им не откријемо крај, а који обавезно мора бити део нашег живота. Ипак, нису све наде изгубљене, јер док перем суђе и сунце све јаче сија у собу, која ми служи и као кухиња и као спаваћа соба и као дневна, пошто у њој вечито боравим, ствари се одигравају, а неко ми куца на врата. Куцање најпре не чујем. Руке су ми у пени и ја сам усредсређен на свој преподневни посао са јучерашњим суђем заосталим после ручка и вечере, вода је свежа, нисам је подгрејао, и ушима ми је њен замишљени жубор, и све то заједно чини да сам глув за куцање. Куцање је без сумње било истрајно, није престајало, без неког правилног ритма, што би стога требало да се лакше опази, и напоследку га чујем. Крпом која ми је заденута за пас бришем руке, па лагано, што лаганије могу прилазим вратима на којима неко упорно куца. Мора да је куцао већ неколико минута, чак и пет или десет минута. Кад почнете да куцате и нема одзива, није вам жао да нагло одустанете од даљњег куцања, али то је као у коцкању: што време из минута у минут пролази, све вам је логичније да не одустајете, да је шанса да добијете све већа и било би бесмислено прекинути баш трен пре него што вам се згодитак најзад посрећио. Али, то куцање, док му се пришуњавам иза врата, што дуже траје, самом том чињеницом трајања, баца ме у сумњу. Не може бити да је куцање тек онако, мислим. Мора бити нешто озбиљно. Ко куца, тај по нечему мора знати да сам унутра, и ако је благонаклон разборито закључује да не чујем, можда сам дубоко уснуо пред јутро после непроставане ноћи. Истина је да сам лоше спавао, сваки час сам се будио и ослушкивао, премда нисам ништа чуо. И зашто бих сад морао да чујем? Стојим код врата, нем, непомичан, у чарапама, и премишљам се око тога да ли да провирим кроз шпијунку на вратима или да не ризикујем. Онај

с друге стране могао би приметити неки одсев и знати да вим. Протекла је мала вечност, а куцање се, наизменично, појачавало и онда је јењавало, као да ни тај који куца није више сигуран, да настави или коначно прекине. Тврдоглавији је од мене, јер не прекида, а ја тек милиметар, верујем бешумно, померам поклопчић на шпијунки и сместа прислањам око уз њу, да не би дошло до промене светлости, која би споља могла бити уочљива, чак се трудим да што више утрнем могућни сјај свог погледа. Никог не видим.

И тако одлучан сам да не отварам све док једног дана заиста не будем принуђен на то. Знам да је одлука погрешна, али не оклевам да је се чврсто држим. Моја заблуда је у томе што ће кад једном будем присиљен, већ због тога, прича, обична, свакодневна, попримити сав мој ужас. Не могу друкчије, иако би у друкчијем случају било веселије. Међутим, ко зна, и зато боље да себе не изазивам и не кршим одлуке.

Поремећена равнотежа

Мој син који у својој крви од малена осећа да је рођен за ловца на комарце, јуче ми је поверио следеће:

„Једини начин да комарце учинимо корисним бићима јесте да се сви претворимо у вилине коњице.”

Био сам збуњен таквом мишљу. То ми се читало на лицу. Зато је он додао:

„Уосталом, вилиних коњица је све мање.”

„Па лепо”, рекох, „зар је то довољан разлог за такав наш преображај?”

„Више него довољан, јер бисмо онда имали хране на претек. Земља би се препородила.”

„Разумем то, али шта са природном равнотежом?”

„Овако је већ поремећена, и стање је све катастрофалније. Узми и читај извештаје. Кад будемо вилини коњици, равнотежа ће се вратити. Од сада, то ће бити моја мисија. Знам већ и како да постигнемо то претварање.”

Те ноћи сањао сам сина на делу. Ја сам ленствовао; он је радио до пред свануће.

Ујутро сам се пробудио срећан и чио. Хтедох одмах да се залетим у облак комараца, који су, последњих недеља, од зоре у потрази за жртвама са узаврелом крвљу, и да их се наједом. „Какво обиље”, узвикнуо сам.

„Јесам ли ти рекао”, сањиво је прозујао мој син. „Успело је.”

Обојица истовремено узлетесмо у дан. Били смо први, а убрзо ће нам се сви људи, буду ли довољно сањали о предлогу да постану вилини коњици, придружити у новорођеној равнотежи. Запамтиће комарци боравак у нашој земљи магије. Ако су веровали да ће је слитити и да је ово шала, више неће.

Уз то, и нама је дозлогрдило да *припадамо*. Вилини коњици ваљда никоме и ничему не припадају. Бићемо, најзад, ближи себи. И бићемо нигде. То ће рећи: на свом месту.

Специјалније дана

Трагајући, у Месини, за књигама о историји града, у антикварници *Есџресо Ејне* наишао сам на неколико занимљивих ствари које сам без двоумљења платио ни мало ни много. Право изненађење ме је чекало на улици, испред књижаре. На неколико корака низ улицу, стојао је младић, афричка избеглица, прилично запуштен и неухрањен, и на ручним колицима послагао неке прашњаве књиге које је продавао. Раније сам већ сретао такве продавце и никад ништа нисам нашао код њих што бих купио. Скоро да сам прошао и овог, али ђаво ми није дао мира, истрајно ми шаптајући да можда баш овог пута постоји неко благо које могу да купим у бесцење. Блага није било, али да младића не бих разочарао, за два евра сам купио заиста старо издање, из 1881. године, дела барем мени апсолутно непознатог немачког антрополога Георга фон Хумболта *Извештај из Амазоније*. Ионако вечито сањарим да једном одем у амазонску прашуму и тамо будем сахрањен.

Књигу сам почео да прелиставам у возу за Сиракузу. Хумболт у свом раду поглавито говори о племену Барузи. Тако га тај истраживач назива. То је људождерско племе, али некако мирољубиво. Очигледно су располагали свакојаким знањима повезаним са бујном и дивљом природом која их је окруживала. Посебна је прича како се Хумболт спријатељио с њима у толикој мери да су били спремни да му саопштавају малтене племенске тајне; чак се био зближио и с племенским врачом, што иначе ретко коме од странаца у дивљим заједницама полази за руком.

Истраживач је Барузе, између осталог, испитивао о исхрани. Ако је реч о њиховој канибалској кухињи, рекли су му да не једу мртве људе. Хватају непријатеље, а ни њих, у неку руку, у ствари не једу живе. Чувају их и хране необичном врстом ларви, а чији племенски назив Хумболт преводи или само транскрибује као *голи вилени*. Нажалост, не наводи латин-

ско име, које вероватно није ни знао, јер питање је да ли су уопште чак и данас ти црви генерички идентификовани.

Кад сам прочитао опис рецепта који је следио, признајем да сам се стресао. Волим и гнусну и одвратну храну, али ово амазонско „кување” органобиотских намирница сезало је преко мојих граница издржљивости. Барузи своје заробљенике натарају да прогутају шаку тих ларви које врач прикупља на местима само њему знаним. Пре тога заробљеници бивају изгладњивани десетак дана. Само су појени водом. Тај пост их, с једне стране, потпуно прочисти, и учини, с друге стране, више него спремним да једу све што им се понуди. Ларве улазе у њихов организам. Смештају се у јетру и бубреге. Можда и у друге органе, али у то Хумболт већ није сигуран, мада се може претпоставити да продиру и у слезину, у тестисе код мушкараца (Барузи не припремају жене, децу и старе — то је њихов табу), а допиру и до мозга. Тада се ларве убрзо развијају у црве који обузимају органе у које су се угнездили. Довољно им је само неколико дана, па да прождеру цео бубрег и целу јетру, поступно и незауостављиво растући до изузетне величине, и око њих остаје једино бубрежна, односно јетрена опна. Црви су, штавише, кадри на извесно време, неодређено колико, да преузму све функције органа који су појели. Црв се такође претворио у јетру и бубрег. Барузи онда једу такве пресне црве, у бубрежном или јетреном облику који су црви попримили. То се једе у сласт као врхунско и најделикатније јестиво, по свему судећи веома хранљиво. Своју гозбу приређују на травњаку наред села. Обред једења црва зову *џоли ручак*, што мене, разумљиво, халуцинантно подсећа на књигу давно прочитану, које се не сећам онолико колико она заслужује, а насталу знатно после Хумболтовог извештаја.

Пошто у тим обедима, „уцрвљалим” бубрезима и јетри амазонски канибали, али намењено искључиво мушким члановима заједнице, ратницима, додају и мозак и тестисе, претпоставка да су заправо и то голи вилени није неоснована.

Устао сам тада са седишта, с напором отворио прозор и књигу избацио из воза. Данас не знам да ли да жалим због свог плаховитог импулса или не, али још ме прогања помисао да је те ларве антрополог, рецимо у циљу даљњих испитивања, пренео у наш цивилизовани и питоми свет. Није немогуће да су и моји бубрези, тестиси, моја слезина и јетра, мој мозак, у ствари ти велики, дундасти, сочни црви, које су Барузи веома ценили на својој трпези у забити највеће џунгле.

Коначно, на домак Сиракузи, машио сам се и књига отклевених у *Есџресу Ејџне*. Једна од њих је била о најранијим железничким пругама на Сицилији. Друга о једнодневном бо-

равку Фридриха Ничеа у Вртовима Наксосу. То је место на морској обали, подно Таормине, а кроз чију станицу сам баш пролазио кад сам се, пре сат времена, прочитао у Хумболтово дело. Та станица је још очувала свој старински стил од пре стотинак година. Трећој, о вулканској флори и фауни по записима и знањима античких писаца, посветио сам, у том трену, више пажње. Задржао сам се на одељку о гљивама. Ту су биле изложене чињенице о фалусоидној печурки, сатури, понегде црној, понегде црвеној, зависно од краја у Средоземљу где је прикупљана. Ту печурку столећима већ нико није пронашао. (Томе разлог може лежати у чињеници да су многи вулкани, на пример на грчким острвима, успавани дотле да их и не примећујемо кад се затекнемо на њима.) Античка искуства указују на њу као на неупоредиво укусну, у сваком случају нимало отровну. Њен задах је, међутим, био готово неподношљив. Сатура је, трен пошто би била убрана, почињала да одише на лешину у одмаклом стадијуму распадања. Задаху се, у ондашњим медитеранским кухињама, доскакало тиме што би се сатура два дана држала у морској води, а потом потапала у маслиново уље. После тога могла је да се, уз руку и семенке из борових шишарки, два или три минута у лиснатим фишецима печена на ужареном дрвету од оморике, поједе без затварања ноздрва. Али, чак и ако би се, прерано извађена из уља, самртни задах пробијао из ње, кад бисмо је загризли, њен чудесни укус налик укусу, истовремено, поморанце, боровница и слатког кестења, надокнађивао је свако могућну одбојност коју бисмо осетили у носу. Споре печурака су се примале на стабљикама извесних ендемских биљака које су једине успевале да се одрже на вулканском пепелу.

Сатурин сјајан укус који је опијао чула, док би нам се печурка топила у устима, тек је први део предања. Други део, због којег је сатура била легендарна у старом свету, тицао се њених афродизијачких одлика. По казивањима, ваљда никад није било већег афродизијака од сатуре. Ако би се од сатуре јело предвече, исте ноћи дошло би до такве навале телесне жеље која, упркос непрекидном задовољавању, није никако јењавала, не само те ноћи и сутрадан, и следеће ноћи, и другог дана, него би трајала док мушкарци и жене који су се гостили том вулканском печурком не би најзад пали у мртвачки сан или чак издахнули од исцрпљености. Ако би били поштеђени смрти, њихова обезнањеност је била толика да је из њих, током дубоког сна, све јаче избијао, бивајући из часа у час интензивнији, исти задах као из пресних и тек убраних сатура. То мртвило је могло да потраје целу недељу дана. Као да су заспали боравили у подземљу. Због гнусног мириса нико им тих

дана није прилазио, него су око њихових постеља паљене ватре по којима су биле разастирани свеже јелове гране, стварајући густ дим који је, кажу, онемогућавао повампирење онесвешћених срећника.

Онима који су једном окусили сатуру и преживели, било је забрањено да је икад више поново једу. Они који ће се њоме служити први пут, били су бирани. Али, сви су хтели да буду избрани. Њихов избор је био својеврсна мистерија, о чијем одигравању се ниједан извор није изјашњавао с довољном прецизношћу да бисмо данас могли више о томе да знамо. Све би то, ипак, још ваљало некако да проверим.

Мора да нисам био далеко од циља свог путовања кад су ми се носнице одједном рашириле. Била је то реакција на смрад који је споља запосео цео вагон. Остали путници су извадили марамиче или длановима прекрили уста и нос. Имало би смисла да је то задах од сатура после бербе, али вероватно је потицао од хемијског отпада, јер сам на страни према мору могао да видим неке фабричке зграде око којих је ту и тамо лебдела бела прашина.

Сујарници

Чињеница је да они живе доле, у подруму, а ја горе, на тавану једне од зграда у центру, и природно је да смо супарници. Уверен сам да ће тако остати до век, да живим горе, а они доле, и да се не трпимо, баш као што и треба да се међусобно односе супарници. Таква је историја кад није ни на чијој страни. Тако је било до ноћас, јер сам два сата после поноћи схватио да они не деле речено уверење. Сматрају да се ствари могу преокренути, договором међу нама или на ма који други начин, као да наша узајамна нетрпељивост већ није плод знатног напретка. Они подједнако то добро знају, као и ја, да смо захваљујући просвећености доспели до, барем по мени, сразмерно угодног стања које се најбоље може описати тиме да они не падају у гнев и сувише гласно не изражавају шта их боли, а ја систематски гледам да занемарујем њихово мрмљање и комешање, и тако нам суживот тече, истина не без притајене напетости али, свакако, без већих потреса и наглих промена које би наш опстанак учиниле опасно непредвидивим. Напросто нам је, не знам тачно кад, просвећеност помогла да нашу исконску међусобну мржњу цивилизујемо у виду ове постојеће нетрпељивости. То је несумњиво био значајан корак у историји ове зграде на коју и они и ја полагамо неко

природно право, при чему су они задужени да пазе на њен подрум, а ја на њен кров.

Ноћас се, међутим, одиграо други пресудан корак, и могао бих за њега да кажем да је он логично произишао из оног ранијег, давнашњег, изгубљеног већ у нашем памћењу, из корака који обележава почетак историје, наглашавајући да је време пре њега, у ствари, тек праисторија у којој су наши инстинкти управљали нашим међусобним односима, непрестано увећавајући удео катастрофе у свакодневици или, јасније, удео смрти у свакад подивљалој борби за опстанак. Садашња узајамна нетрпељивост је ништа, само лук и вода, према ондашњем хаосу, према ондашњем бродолому који се није одигравао једном и готово, него се дешавао из тренутка у тренутак, стално изнова. Истина, и на тадашњем броду смо боравили као и у овој згради: они доле, ја горе. Кад би брод тонуо, они би, будући, ближе води, брзо запливали према првом копну, а ја сам морао најпре да падам са палубе или, ако бих се преплашен од наилазеће бујице, узверао на јарбол, да се стрмоглављујем из корпе на највишој катарки, па тек онда, ако преживим пад, запливам и ја према првом копну. Свако би помислио да сам погрешно поступао што сам себи дозволио да падам, а не да разборито сачекам да се цео брод преврне и да тек онда, кад и катарка додирне површину водурине која је била наумила да ми постане гробница, баш као они, без падања, једноставно запливам ка најближем видљивом уточишту. Тако су закључивали и неки од мојих предака, али на своју штету. Брод који тоне, тада би их неминовно повлачио за собом у дубине. Уосталом, о неком праисторијском броду није ни била реч. То сам се ја сликовито и, стога, можебити погрешно изразио. Реч је само о животу, а његова ситуација јесте била по много чему подударна са бродоломничком.

Нема смисла размишљати о давној прошлости и мржњи међу нама у тренутку кад и скорашња прошлост и нетрпељивост која је одликовала наш суживот може бити одложена међу преживелу старудију и заборављена као превазиђено доба, јер сад је на дневни ред доспео нови корак, далекосежан, бременит најбољим обећањима, а који је налик испруженој руци покуцао после поноћи на моја врата, дебело ојачана, окована, у циљу заштите од увек вероватних провалника који непрестано вребају прилику.

„Ја сам” — рекао је њихов вођа, кад сам тргнут из најдубљег сна, најпре махинално провиривши кроз шпијунку, па никог не видевши, месечарски отворио врата — „опуномоћен од стране целог мог пацовског народа да ти изнесем наш предлог.” Иза њега су се тискали многобројни припадници

његовог народа, а колико сам могао да назрем била је то густа маса која је као посмртна поворка вијугала степеништем, са спрата на спрат, и претпостављам завршавала тамо негде дубоко у њиховој подрумској насеобини. Вођа је био огроман, али већ стар пацов. Брци су му били дугачки и седи.

„Закључили смо да је” — наставио је он — „куцнуо прави час да ти предложимо, потпуно схватајући твоју очајну ситуацију становања на врху, не промену, што би теби можда било неподношљиво, него замену, а која би нашу важећу обострану нетрпељивост подигла на виши степен, чиме ће она бити и преиначена. Било би, не сумњамо, претерано рећи да је тај виши степен љубав, али неоспорно јесте почетак једног истинског пријатељства међу нама. Можеш то и сам да просудиш. Одлучили смо, саосећајући с тобом, такорећи у неодољивој жељи да придобијемо историју за твоју страну, да се одрекнемо свог вајкадашњег боравишта и теби га уступимо.”

Ох, муњевито ми је пролетело кроз главу, добићу проширење стамбеног простора. Имаћу и подрум, где је зими увек топлије него горе, а лети пријатно свежије него кад сам стално изложен сунчевој јари. Неће ми овај таван чак више ни бити неопходан.

Вођа ме је гледао у очи у којима је лако уочавао варнице пробуђене радости.

„Дабоме” — рекао је — „ми ћемо, нажалост, морати да се преселимо овамо, горе, где си ти до сада био присиљен да тавориш. Уверени смо да тај предлог не можеш нипошто да одбијеш. Више нам нећеш завидети, нећеш ни осећати онако грозну нетрпељивост према нама као твојим урођеним суседима. Моћи ћеш да отвориш своје срце, весело и пријатељски нас поздрављаш и примаш, и тако до краја времена. Да бисмо ти показали да је наш гест потпуно неизнуђени гест добре воље, уз све што сам ти саопштио додаћу још две ствари. Прва ће ти олакшати сналажење у твом новом станишту, а друга ће ти прекинути муке нестрпљивог чекања. Ево, уз наш предлог у пакету иде и да ћемо ти у подруму оставити наше прекобројне женке да те својим искусним упутствима подучавају како да не залуташ у великом простору, где мноштво ходника, галерија, мањих и већих одаја, може да ти изгледа као неосвојив лавиринт. Оне ће ти без икакве накнаде припремати храну, затезати и поспремати постељу, и радити за тебе хиљаду других малих ствари нужних за твоју удобност.”

Климао сам главом, не без извесне скривене препредености, ћутке схватајући предности ове допунске понуде.

„Друга ствар” — рече стари и мудри пацов — „причиниће ти, сигурни смо, још већу радост. Пресељење одмах почиње.”

Отворио сам уста.

„Знали смо” — закључио је вођа, чинило ми се уз смешак и раширивши обе своје предње шапице и канцице на њима као да би да се загрлимо, док су поред њега, безмало стројевим кораком, дисциплиновано пролазили млађи и снажнији пацови, гуркајући ме и улазећи у свој нови стан. — „Знали смо да то ни сањао ниси, зар не?”

ЖИВОРАД НЕДЕЉКОВИЋ

НИКАДА НЕЋЕМО САЗНАТИ

МОЋНОЈ ПТИЦИ

*Данима сѝоје ваџони са ознакама US Steel
На сѝаници у Чачку.
Не знам да ли су ѝуни или нису.
Не знам где ѝреба да оду,
Шѝа некое да однесу.*

*Сећам се времена кад је челик
Долазио с неба и расѝркавао се,
Разарајући ѝела,
И све шѝо није умело да се склони.
Исѝрулило је заборавно месо.
Оѝроване воде круже.
Заѝровани ваздух врѝложји се*

*Над ваџонима, у њему вране,
Сѝремне да ѝокљуцају оѝиљке
Кад већ у силосу зрневља нема.*

*Оѝеѝ, има ѝревише хране око нас.
И у нама је обиље јесѝива
Чији се досези ѝажљиво
Мере и разврѝавају
У елиѝном инсѝиѝуѝу
Са белеџом US у имену.
Ни ми, ѝуѝници који не моџу да
Измесѝе ваџоне, а камоли сѝанице
На којима ће сићи, ни вране,
Никада нећемо сазнаѝи*

*Резултативе испитивања
Којима смо подвргнути.*

*Лако је ишцима,
За њих је сваки силов империја.
Сваки млин, најмање ђубриштив.
А мени је у стварности понуђена једна,
Све друге сам стварао.
И онда кад сам зледао вагоне,
И увек кад сам измишљао станице
У малим рајевима које шрејераво чувам
У себи.
Воз из Пожеге за Краљево
И јурос не стиже на време,
Али знам да нећу закасниши.
Коначни исход не зависи
Ни од часа поласка, ни од часа доласка.
Ни од било које владавине зла.*

*Сушиши рај рачуна само на ову душу
Која зебе док обликује
И другачије распоређује слова.
Приљубљује их уз шине и метал на њима.
Пуни и вагоне и силосе,
И очерујане зграде, крошње у парковима.
Кањоне и пећине, поља ошожала од плодова,
Уста која јују, и она која се смеју,
Камере које нас надгледају;
Она што може,
Јер она је ишница.
Кад год јрхне,
Испод ње се помаља нови золуждрави свети.*

А она друга, моћна ишница доштура му храну.

ТОЧАК

*Некада, не тако давно,
На месту где Морава прави окуку
У Горичанима, било је неколико воденица.
Међу њима и чувена Бежанића воденица
Коју у јесми помиње Брана Петровић.*

И свеџа ѿу беше,
Не само брашна,
Не само румених девојака,
Не само вила, и вампира
Који би, у љуво доба,
Скочили на уморна леђа и јахали,
До првих пешлова, поштоњеџ сумасишавшеџ.

Причао ми је Брајислав Бежанић,
Професор и преводилац, унук власника,
Да свеџа беше, све док није морало да се иде
Даље од воде, у џоре, о чему и презиме казује.

Бежало се пред Турцима, пред Немцима,
Ојет пред Немцима, после од комуниста,
Увек и од безимених, као што се
И сада бежи од неких пошасти.

Само Морава није имала џде.
Ни онда кад је с прелећа
Понекад помишљала да може негде да оде,
Ојачана белином с брда;
Да, преобразена у Море, несстане,
Или тек да ојомене, овај или онај штаб,
Врховну команду, да се и време разлива,
Да све носи.

Однело је, уз помоћ пијука и ћускија,
Уз помоћ динамита и бесова, однело је време
Пошлеушице и стаје, оборе и земунце, прелило се
У ништа, или у запис у историјској читаници
Из које уче разбориши.

Али није однело воденички шочак:
Ено џа, окреће се,
Док Морава тихо шече,
Док врбази шуме,
А Месеџ се огледа у води.

Та двострука свећлосћ довољна је за две земље,
За два џрада, за два села,
За два славуја или ћука,
А камоли за два пркосна човека у истом шелу.
За оноџ који је побезао и још бежи,

*И за оног који би хтео да се врати,
Само још не зна одакле.*

*Чека Морава,
Чека њен шочак,
Та двосрука земља чека
Своје двосруко сунце.*

*У грлу, у сриу, у двосруком повраћу
Гусне сјај.*

УСПУТНА СТУДИЈА

*Право са Дирерове графике
Избегао је у ово поље,
Да оиврне скаске о сираху
И уврежени сирах.
Да ојача предања о шрајању
И она о моћи ума.
Његово гийко шело сад може,
Након безмерне дозбе
У куйусишћу, да буде одложено
У ловчев ранац;
Кад се ушли глад,
Телу је, не само зечјем,
Свеједно где ће.*

*Поред бруге, као у слазалици,
Размешена су куйусишћа,
У надметању са другим парцелама;
Са кућама из којих се изливају боје
И сјајају са бојом расола
Окаченом на врхове Овчара и Јелице.*

*Укисељене главице ускоро ће сћићи у Немачку,
У замену за прецизносћ,
И уцене чија је шрајносћ неограничена,
А моћ занемарљива.*

*Не дойире у главе марљивих шежака
Идеја о покорносћи,
Зачећа у лицејима и исповедаоницама,
У шцинама самостанским;
Обликована у аулама барокних градића*

Смешћених на обалама Рајне;
Разрађивана у бранденбуришким јазбинама,
И у њени њивница.

Јер, ове су ѓлаве, као ѓлавице куџуса,
Састављене од мношћва слојева,
Лейљених миџовима и жоѓунсџвом очева,
И крвљу најџераних у бежанију,
Најџосле, свещћу
Да је најбоље онда кад није све џошаман.

Док воз одмиче ка Краљеву,
Сџоро, као да се свуда чуџа из блашћа,
Не само у Заблаћу и Мрџинцима,
Промичу ливаде, краве и овце на њима,
Шумарци и живице.
Једносћаван и џодношљив живоџ.
Украшчен срмом и уздиѓнуџ мехурићима
Из чашица џуних шћамне ракије.

Понекад ѓа ѓрицкају зечји зубићи,
Понекад џо њему рије дивљи веџар,
Понекад се расол разлије, и со оједа ране.
А увек су намрџишене идеје наднесене над њим,
Идеје о лаѓодносћи оних који их конзервирају
У вакууму, да би се одржале шћио дуже,
Док шћраје живоџ.

Он шћраје.
И он је џушовање од шћачке А до шћачке Б,
Као ово до Краљева.
Силазим из воза,
Осврћем се,
Не видим џурџур над Јелицом,
Али ѓа има изнад Гоча,
Са џројланака Коџленика се уздиѓже.

И биће ѓа увек, уџркос свакој једносћавносћи,
Којој се додворавају сћроѓосћи и сћерилносћи.
Трајаће. Као шћио линије на Диреровој сћудији
Одолевају.
Биће ѓа, џламћи, ено, у безброј нијанси,
Иако је јахача све вище.

Ни зечеви не беже.

ПРЕДРАГ БЈЕЛОШЕВИЋ

ЉУДИ КОЈЕ НЕ МОГУ ДА СЛИЈЕДИМ

Срце има право на ријеч
око на сљепило и висину

Лази Костићу (1841—1910)

*Из Крушног дола осмејак Срема
на крилима разносе њице њјевачице
Зрневљем ријечи — цвркућом хране свод
Сјенке њине као лејшири дрхиуре
над усћајалом мишском водом
Из даљине ошисан Орфеј оглашава се*

А, Ти се смешиш. Само се смешиш.

*Фрушка сабира жроздове
ошкрива сшоје, древне њуше.
Сунца, шшо ослањају на брегова скуше
свјејлосне сшуйове духа — зраке жуше*

А, Ти се смешиш. Само се смешиш.

*Пјесме се њјевају крај Дунава
и машиа о далекој сјеверној звијезди
велича њрича сјешина љубавна
док соко увјежбан небом кружи
жишним њољем вилен аш језди*

А, ти се смешиш. Само се смешиш.

*Облаци њерјани небогледом клизе
Рибе искачу из воде мушне*

Хоризонѝ ѝјева хармонију сфера
ријеч о ријеч креше искре слушне
ѝјесме шћѝо блисѝа из еѝера
Santa Maria della salute

А, Ти се смешиш. Само се смешиш

Сиједо је врејеме а срце још ѝредиво ѝка
од мисли земних — небескоѝ сна
Зуј ѝчела охрабрујући — ѝлач кощница ѝужни
Да л' све је виђено и знано? Вјеѝре ѝоѝли јужни —
Зар и ѝлеѝисанке дуѝа? шћѝо вијек један оѝчиња Небо
и душе с руба, језиком чарним као анђеоска ѝруба?

А, Ти се смешиш. Само се смешиш.

Бања Лука, 1987

ПАХУЉО, О НЕВИНОСТИ ТЕК ЂЕШ УЧИТИ

Све било је ѝако невино
и наивно чистѝо
само је сан као снијеѝ
ѝадао из нас на звијезде
док је око нас засљеѝљујуће блисѝ'о

И све је ѝо било као сад
на исѝом мјестѝу још јуче
ѝдје данас видим дуѝу
и мислим да ли ѝоново
исѝод ње да се ѝровучем

Ил' минуло да ѝонесем
у себи дубоко скриѝо
све оно шћѝо ме веселило
и све шћѝо ѝрчем би свиѝо
једно од среће друго од бола
исконскоѝ људскоѝ бременѝо

Тим ѝреосѝалим ѝуѝем
до вјечних винограда
ѝдје ѝјесник ѝјева о смрѝи
а не найуѝѝа ѝа нада

као њахуљу сњежну
док кроз њросџрансџво њада
да вјечносџ њек докучиће
кад неком клизне у зјену
џдје о бескрају све научиће
о њјесми живоџу и времену

ВЕЧЕРЊЕ ГРОЖЂЕ

Радосџ и џуџа њоходе нас на исџа враџа
ако их заџворимо да ли ћемо биџи срећни

Трачак свјеџлосџи једноџ њркосноџ осмијеха
безусџјешно данима џиџира на мом образу

Око које џа је сџазило ведроџ као јунски свод
како се из кроџње расцвјеџале лије надноси изнад мене

Покуџава сад и само да џа њоџисне онкрај у неслику
да му заџвори џреџавице да му залуџи враџа и каже

Иди, свде мој расџјевани — Несну њрелијеџи
Иди, од мене са уснама од најљеџиџих сџихова

У неко друџо драџо биће али мање мрачно од моџа
коџ неће џвој свијеџли џрачак учиниџи џако њровидним

Да се одмах укажу оџиљци и боре минулоџ времена
Близина од које се учас радосџ њреодјене у џуџу

А даљина у дубоке јецаје враџа на вјеџру
оџворених крисџалима црне њахуље — кораџима живоџа

И сну, о моџућем живоџу у вјечносџи
џџо свод џолица безазлено као џаџаџи музе

чинећ све да роса блисџа и на зрелим џроздовима вечери
чисџа од њоубаца, црвена од вина, свијеџла од мјесечине...

Радосџ и џуџа њоходе нас на исџа враџа
ако их заџворимо да ли ћемо биџи срећни

СТВАРНО, МОГУЋЕ

Као свијетлећи балони галаксија
поетишке њјесничке прејере на своду
Нији заједничког сна држе их на окују
везане за брзаке нашег крвопока
баш као што се у свој својој ширини
глас ааааа прејвара у врисак хоризониа
којим оочињени до тада бијаху звучни
сугласници

несрећно спојени у ријеч
Ријеч — коју ће вјетрови времена
покушати одуваати у бесмисао
вајра прејворити у њејео дана
а дан величати — до језивог кикоиа *Изнад*
шебе или творца
што склајајући очи падаш на кољена
да ближи био би извору сојства
у ком све стварно је и све могуће

ИШЧЕКУЈУЋИ ЈУТРО

Написано посве случајно у Мостару,
на дан стогодишњице пјесме о Емини,
Алекси Шантићу

Ишчекујем јутро да ме поведе у дан
дан фебруара који чека на бехар
иа да све заједно уведе у прољеће
преко ноћи на пречац
са отвореним латицама за пчеле

Али јутро долази соро
уз тамаше облаке на скутовима
док га ишчекују обале Мостара
као забрављену свјетлост
са злаћаним ибриком у руци

Само ноћ не осјећа ријеку
везивног непостојећег дијела
како хучи дубинама
људског њонора
прошичући кроз оба њена љућна крила

*Ишчекујем јуџро
са свим који уџорно чекају
и не ѓубе наду*

*Исињем се на џрстиџе
да џрви видим јуџро
јер јуџро за мене значи дан
у ком се џосџоји
јер јуџро за мене значи дан
са будућом зором зениџом и суџоном*

*Трљам очи да бих боље видио јуџро
новоѓ дана
али вани је јоџ џама за мене који чекам
само се чује клејџи нанула како силазе у џјесму
о Емини
и Емине џџо џодижух џрозорску ролеџну
у џовјерењу џџихо рече:
Госџодине — увелико је дан а дан не чека*

Мостар, 23/24. фебруар 2003

ЉУДИ КОЈЕ НЕ МОГУ ДА СЛИЈЕДИМ

*Посџоје људи које не могу да слиједим
уџркос нади да ће се џреобраџиџи*

*Не као камелеони већ као вода
џџо се џреџвара у облак
већ као сјенка облака џџо блисџа
док оџија се живоџом на води*

*Посџоје људи које не могу да слиједим
у сунце заѓледан мјесечином јоџ заведен
и заџо сад браћо џџихо јеџам
над њима док силно наричем у себи*

*О ви — људи џџо одрасли сџе у својим очима
не џоѓледајући на оне џоред вас
не размиџљајући о онима који вас из нужде слиједе*

НЕПОСТОЈЕЋИ ЉУДИ

*Знам да сам нејосџојећи човјек
али забринуи сам
за нејосџојеће људе у вама*

*Знам да сам имао душу
али забринуи сам за душе
нејосџојећих људи*

*Знам да сам имао шијело
у ком сџокојно пребивала је моја душа
али гдје сад пребива шијело
моје душе
у асџралном одбљеску ока
али гдје сад пребива душа
шијела мога
у мирису или шрулежи руже*

*Знам да сам човјек
и знам да сам нејосџојећи човјек
али забринуи сам*

*За нејосџојеће људе у Теби
Граде — харфо — на обалама бола*

Мостар, 24. фебруар, 2003

ЖАРКО АБИМОВИЋ

КУЛИНЕ И ВОЈИНЕ

НЕМУШТИ ЈЕЗИЦИ

Када сам *једног јутра* дошао на *станицу*, угледао сам *некадашњег комшију Мила Појовића*. Нешто касније *он и његов друг* цапали су се по *ћерону као деца*. Тада сам помислио: „*И када остари, њонашаће се као дечак*”. Не знам шта се може десити, па да се у *таквом виђењу* поколеbam.

А, можда су томе, донекле, допринели *његов отац Благоје и комшија Вељо*. Никада се *Благоје* није на њега наљутио, па ни када је имао *јуно разлога*. Напротив, увек га је тешио: „*Мило, човече, немој тако*.”

А, *комшија Вељо*, гласно му је, у *шали*, говорио: „*Мило!*” А *он* му је још гласније одговорао: „*Вељо!*”

Миловог оца још нико никада није чуо да се пожалио због *умора на послу*. Можда је у *неком дослуху са земљом*, па отуда зна *њен немушти језик* и зато се никоме не жали. Може *он на сред њиве* покиснути као *миш*, а да не каже: „*Е, да сам само на пола саћа пре кренуо, њљусак ме не би ухватио*.” (*Исти је случај с његовом женом Сћаном.*)

Благоје је подигао *кућу кћери Драгици и зету Лазу*. А када је *једне године* добро ишао *лук*, згрнуо је *силне љаре*, па је подигао *кућу и сину Милу*.

Ни *Мила* нико никада није чуо да се жали да му тешко пада *јушовање и рад у ноћној смени*. Можда и *он* зна *неки немушти језик ноћи* као што *Благоје* зна *немушти језик земље*. „*Мило!*” — гласно му каже Вељо. „*Вељо!*” — гласније му одговори Мило. „*Мило!*” — тихо му каже ноћ. „*Ноћи!*” — тише јој одговори *Мило*.

26. II 1981

КУЛИНЕ И ВОЈИНЕ

Понекад наиђу *џренуци* када *човек* више чује него што може да поднесе. *Немушће силе* никога не питају да ли се може издржати. Тада покрећемо *своје дубине до џорекла*. А када *врхунац* спласне, слушамо *нејаке речи*. Или смо криви ми који *заборављамо*, или *онај који је џрви рекао нејаку реч?*

Да ли онда да са свима посебно идемо и разговарамо, па да тако дознамо ко је кога дозивао када је био с нама и далеко од нас? Могли бисмо тада свима рећи: „*На овоме месџу досџа смо џговорили. Ако ћемо џговорити о нечему друџом, морамо џрећи на друџо месџо.*” А ако некоџа мучи нека мисао, неће се зачудити, *џа ће одџоворити*: „*Добро како ви кажете.*” *Затим ће џочетити исџовестити о своме живоџу онако како џа је џоследњих џодина видео.*

Неко од џажљивих слуџалаца могао је тада да упита: „*Да ли ће се данас сви оџкривати?*” *Одџвор* би можда био овакав: „*Неко ће се оџкривати онакав какав је, а неко какав није (какав је).*” Међутим, макар колико *сџвари* биле занимљиве, ипак, у *једном џренуџку*, наступи *џраница* када *оне више нису инџерсанџне*.

Зато ће *неки* нестати као када се вешто побегне, а ми ћемо за њима трчати да их стигнемо и наставимо с *оџкрићима*. Можемо им чак рећи: „*Сџиџли смо вас и можемо насџавити*”. Али ако и даље буду бежали, све ће се више откривати. *Откриваће их чак и они који, џре џоџа, нису били с нама*. И док ће *џреџходни разџовори* остати у *сећању*, овде се није могло задржати скоро ништа. Све је ишло некако *с брда с дола* као да су сасвим заборавили где су били и шта су видели.

И да је тада *неко* упитао: „*Када се сџвари највише заборављају*”, не би било чудно да су му одговорили: „*Одмах џосле доџађаја!*” А пошто *скуџу с брда с дола* не одговарају *џаква џиџања и џакви одџовори*, боље је да их упитамо: „*Како се зову она брда иза ваџих кућа?*” „*Кулине и Војине.*” „*А долови?*” „*За долове не џиџај!*”

2. III 1982

НИ ОТАЦ НИЈЕ НИШТА РЕКАО

Идем у *болницу* да посетим *оца*, а не знам како сам се обрео у *фабрици*. Угледао сам *оца* у *хали*, где слаже *робу* у *сандуке*. Нисам се одмах јавио, него сам, из *џрикрајка*, посматрао како ради. Када смо се руковали, угледао сам *Марка Звијера*,

познаника из деџињсџива. Мирно је рекао да ми је умро браџи. Остао сам пренеражен без иједне речи. Ни отац није ништа рекао...

*

Пре неки дан прошао сам поред Марка Звијера. Нисам се јавио. Није се ни он јавио. (Није могуће да ме није видео.)

Добро се сећам када смо, уочи Првог маја, љо љрашњавом сеоском љушћу, носили бакље. Марко се једном опекао по лицу и рукама. А знам да су и сџарији говорили: „Ономе баксузу ни љаво не може нишћиа.”

Сви су били дигли руке од њега. После га је сџарији браџи Јанко, када се запослио у добросџојећем љредузећу, за које су у селу говорили „џухана”, довео у гџрад, где је на брзину завршио некакву шћколу. Затим се запослио у љредузећу „џухана” које му је, љосле две-ћри гџодине, доделило комфџоран сџан.

Тако се Марко, љреко ноћи, добро снашао и можда се зато, љо некој ноћној логици, нерадо јавља. Приликом сваког сусрећиа подмукло се меримо ко ће се први јавити, а то као да прећутно значи: ко се љрви јави — џај се љонизи.

Касније су Јанко и Марко продали кућу у селу и довели родићеље (Ђура и Јоку) обезбедивши им засебан сџан у гџраду.

Када сам сусретао Ђура у гџраду (некад с Јоком, а више без Јоке) прво бих се насмејао, а затим уозбиљио. Увек ме је понешто питао и саветовао. Иако ми је сметала њеѓова надмоћ, никада нисам ни покушао да је кварим, јер сам приметлио да ужива у насмејаној надмоћи.

И џај истии Ђуро Звијер, који ми је једном приликом рекао да би „раздро још једну младу жену”, изненада је умро. Мало ми је сметало што су у љосмрћином огласу, у виду љприсвојног љридева, ставили и име њеѓовог оца: Ђуро (Пећиров) Звијер. Тада сам помислио: „Можда, на овај начин, Пећар из легенде, зове свога сина Ђура истио џако у легенду и можда ће се љо дозивање с колена на колена љродужићиу бескрај.”

7. II 1981

ЦЕНТАР

У ценћру гџрада једни другима делимо некакво следовање сиѓурносћи, не знајући да то чинимо. Чак нам и крећиање изгледа друкчије као да се граничи с неком чудном џачком несћиајања и насћиајања. Ови расћони су изразитији када нам неко, изненада, стави руку на раме, а нарочито ако је то особа коју

нисмо видели неколико година, јер живи негде на другом крају света.

У таквим случајевима не можемо рећи: „Ми смо у центру града”, јер у нашим главама, почињу силна мотања далеких времена и простора. Зато би пошунуји одговор ако нас неко за некога упита („где је”) изгледао овако: „Отицао је у центар града и надамо се да му се неће ништа десити.”

Ипак нам се може десити да некоме кажемо „Лука”. „Вуче”, исправиће нас он с посебним задовољством. И тако ће Вук, можда први пут, уживати што зна како му је име. Током даљег разговора, ми ћемо и нехотице остати при „Луци”, а он, разуме се, при „Вуку”. „Причај нам Лука, како тије шамо?” А он ће нас исправити: „Причај нам Вуче, како ти је шамо!”

После извесног времена може нам се десити да му опет кажемо „Лука”. Њему тада неће преостати ништа друго, него да каже: „Бац ми се свиђа то име.” Зато би одговор, ако нас неко за некога упита („где је”) изгледао овако: „Отицао је у центар града и надамо се да му се неће ништа десити. Можда ће му само променићи име као што му се у последње време дешава.”

17. VII 1981

ОЗБИЉНА КОМШИНИЦА О КОЈОЈ НИШТА НЕ ЗНАМ

1.

Ако човек није женије, његово се дело неће одржати. Тако сам говорио, идући на пијацу, 18. јуна 1983. године. Тада сам сусрео синарца (дечака) који увек некуда жури. Кадгод га видим, насмејем се и затим дуго гледам за њим. И јуче сам га видео у експрес — ресторору. Чим је ушао, почео је с њим да се шали синари (насмејани) Лазо. Чуо сам и када му је рекао да је неко „бацо кашуку”.

Он и о свему другом полугласно говори. Тако се од њега може чути када је који свец, чији је државник допутовао, колико ће се повећати пензије, ко је „бацо кашуку” итд. Још с њим нисам ступио у разговор, иако осећам да би то желео, јер му је, изгледа, необично ако не зна понешто о свима који ту редовно долазе на ручак.

Када сам се враћао с пијаце, угледао сам и једну жену испред себе. Учинило ми се да је озбиљна комшиница о којој ништа не знам. Међутим, истога тренутка (озбиљна комшиница о којој ништа не знам) изишла је из свога улаза и кренула ми у

сусрећ. Пажљиво сам гледао да ли ће ме погледати. Али, упорно није гледала ни *лево*, ни *десно*, него *право испред себе*.

Тада сам се сетио *једне младе жене, која је радила у самојојслузи и која никоме није узвраћала осмех*. Тако ми се пружила прилика да (*озбиљну комшиницу о којој ништа не знам*) изједначим с (*младом женом која је радила у самојојслузи и која никоме није узвраћала осмех*).

18. VI 1983

2.

Сусретао сам *Лаза у ресторану скоро сваког дана*. То је било као загарантовано. Понекад сам се чак склањао да до *сусрећа* не дође. А дуго већ нисам видео *старца (дечака)*. Понекад ми се чинило као да је у *земљу* пропао.

Било је *дана* када сам очекивао да ћу га видети, а било их је много више када на њ нисам ни помишљао као да га никада нисам видео. У *једном тренућку* угледао сам га испред *банке* где продаје „*свијер силвер*”. Тада сам, *први пут*, приметио и *овећи жути крст о врати*. Ништа нисам рекао. (*Од сада ћу одмах нешто рећи и понављаћу то неколико пута за неке будуће везе*.)

После неколико дана опет сам видео *старца (дечака)*. Тако сам био у прилици да помислим када ћу га опет видети, али нисам био у *прилици* да, *за дуже време*, нестане у мени као да га нисам никада видео. Тек од сада, као *то неком реду*, могао сам да очекујем када ћу видети (*озбиљну комшиницу о којој ништа не знам*). И пошто се дуго није појављивала, помишљао сам чак и на *случај привлачења са старцем (дечаком)*. „*Ако се он појављује и то дружи пут, ваљда ће се појавити и она*”, говорио сам.

Наравно и овде је требало да прође *дуго време у безвреме* да бих се изненадио онако како сам се изненадио када сам је већ једном угледао. Иако ме вешто погледала, опет сам је изједначио с (*младом женом која је радила у самојојслузи и која никоме није узвраћала осмех*).

Наредне ноћи видео сам и *старца (дечака)* баш на *ономе месту* где сам се сусрео с (*озбиљном комшиницом о којој ништа не знам*). Кога би сада требало да ишчекујем: *Старца (дечака)* или (*озбиљну комшиницу о којој ништа не знам?*)

4. VIII 1983

3.

Шта сам све говорио и чега сам се плашио не знам. Како онда *некогда другога* да питам да бих се у нешто уверио? И тако освајамо (*и освајају нас*) губећи се непрекидно до *чудних и смешних изједначења*. И када то крене и *данима* учеста, жао нам је што никако не можемо да докучимо *почетак подударности*. (*Жао нам је тренутка, јер нам је жао себе.*)

Можда је то *једини начин сагледавања* чему нема краја. Не би му било *краја* ни када бисмо непрестано лутали у *оквиру својих граница*. Ни када бисмо једни другима говорили чему смо се смејали и чему смо се чудили. Никада не можемо излутати све. Али, ипак, можемо се тако смирити.

Зашто су се *једно време* искупљали само *богаљи*? Да ли су били случајни? Могао сам тада да вичем из *свега жласа*: „*Хеј, људи, гледајте шта се све стиче!*” А можда би баш тада престало *свако право стицање*. Све би било само једно кога би сви без по *муке* видели. Можда би видели само мене. (*Да ли би ико видео себе?*) Они би се јадни тако потврђивали што ме гледају и што ми се чуде. (*Што их гледам и што им се чудим.*)

После се дуго изједначавало све. Само сам у *случајним тренуцима* био *сведок провалије*. Тада сам говорио: „*Сада сам сведок висине.*” Тако сам призивао (*озбиљну комшеницу о којој ништа не знам*). Видео сам је као *иланину*. Вероватно због *ноћне висине*.

7. IX 1983

РОЂЕЊЕ ПО ДРУГИ ПУТ

Годинама се чудим што понекада (*падајући у се и из себе*) сам себе рушим: зашто (*ништа*) за кога (*никогда*).

Ако је то због *некаквог доказивања* (*није могуће да нисам видео*) да се то и друкчије ради. Ако је због *попуњавања празнине* (*коју, тобож, не могу да поднесем*) зашто бих је само ја попуњавао?

Како се никада нисам упитао: „*Ако они могу тако, зашто не бих и ја могао и зашто их преузимам од самих себе?*”

Како ми никада није пало на *памет* да им бројим *речи* и да им кажем исто толико *речи с водом без ватре* (*без падања у ватру која накнадно мучи, без пламена?*). *С мојом ватром* с којом падам у се и из себе да би ме уништавала.

(*Уништава више него што и она може да поднесе!*). И тако два месеца *пре рођендана* (*не мислећи на њу случајности*) родио сам се *по други пут*.

Родио се са мном и *близанац (чувар)* да ме, за сваки случај, опомиње, понекад и удари да се не бих вратио у *првобитности*.

Боже драги, да ли медицина зна за феномен близанца (*чувара?*). Усуђујем се да кажем: „*Не!*” Зато ћу понекад ако ме спопадне мука (*пошреба*) да падам у се и из себе, *из свега гласа (без обзира где се налазим)* завикати:

„*Сјасавај драги браће!*”

16. VII 2008

ДОБАР ДАН КОМШИЈА

Увек када се сусретнем с *комшијом*, уз „*Добар дан*”, ослободим га и *именом у деминутиву*. Он мени, упорно, само „*Добар дан комшија*”.

После *неколико сусрећа*, закључио сам да, *по сваку цену*, жели да се одржи на *одстојању*. Никада ништа осим „*Добар дан комшија*” први не каже, ако га не подстакнем, упитам. *Боже драги*, да ли се плаши да ћу му наметнути *неку обавезу*, или да ћу га упитати нешто што му се не одговара!

Једини ми је излаз да само одговорам „*Добар дан комшија*” и да се упорно одржавам на *тој граници као на ивици провалије*.

Дакле, тако „*Добар дан*” неће бити „*Добар*”, него *провалија* коју, можда, свуда види и када се осмехне.

Остаје ми још само да се упитам како ми се десило да све ово приведем крају на *дан Светиоџ мученика Лонгина Соћника?*

(Невероватно како комшија одговара свечевом име Лонгин који, можда, и не зна како ми је име!)

29. X 2008

МОЋНА ИГРА СУМЊЕ

Када сам се пробудио, нисам, *неколико тренутака*, био сигуран: да ли сам се пробудио из *последњег спавања, или изјутра*.

Иако се *сунце* наговештавало, *сумња* је била толико јака да ми (*у тренуцима изгубљености*) није помагало скоро ништа.

Иако сам био у *расцећу*, можда сам га и несвесно продужавао да и тако ослушкујем себе (*ван себе*).

Теџоба (у којој сам се љуљао) можда и није била теџоба, него теџко олакшање у коме сам се ослобађао (боџ те љиџа од чеџа и од када).

Можда зато ни сунце, које је све јаче бивало сунце, није било толико моћно да ме ослободи сумње која ме поџодила као џром из ведроџ неба.

Немоћ сунца, немоћ живоџа (и моћ живоџа) тако су одиграли иџру, за коју нисам могао ни помислити да је иџра.

Ако је, ипак, била иџра, синула је као моћна иџра сумње којој ништа нисам могао у вечносџи, јер је не познајем као џиџо ни она не познаје мене.

24. III 2008

ЖАРКО БУРОВИЋ

ПАУЧИНА

ПЕСНИЦИ

*Није важан језик на коме њевају
Својом речју освић обелују
Да коси мрака свећом не зацари*

*Уместо мрака ружа нек њроцвеша
Нек мирис њреслика сан*

*У њујку свећа сајет ње немир Скића
Около разлива разнолике боје
Иза црних већа бела јућра да обиђе
Да ћамо ућисну свој јасминасти глас*

*Без њећа ни море не уме да се њроине
Ни јућро да личи на беле аће у ћрку
Ни жваде да боје њосеју размишљањем*

*У гласу ћраже конак и лейћиреце смрћи
Ту би да њоложе ларве и оћму рићам јућру
Песници не дају да се ћо догоди
Својом речју освић обелују.*

ОПАСКЕ О МИСЛИ

*Замишљено далеко није
Ни лед на Аркћику
Ни жећа у крви*

*Далеко је. Несазнајно
Даље од небеске руке
Привлачније од сунчева лука*

*Све што је замишљено
Имовином је моје
Визија му засири лежај
Понекад и са ексерима
Као код факира*

*Ту се илузијама игра
Ривале зачикава
Све у име далеке мисли
Близак нам је гост.*

ОДАБИР

*Траве се лековите бирају
Није важан њихов изглед
Ни место брања
Важан је стимуланс флорних влакана*

*По сличном узорку и пријатељи се бирају
Срећан си кад су близу
Чежње ће с њима брже разумети
Љуше бриге ублажити*

*То није кула од ваздуха
Ни лањски снег*

*Пријатељска реч је лековита
Слична шравама одабраним.*

СЛЕДИМ ПУТАЊУ ДАНА

*Дан обукао кични манџил
Хтео је да буде на
Са шумом иза мојих леђа
Са расиршеном сујетом у науму*

*Спремно се за шетњу
Убрзавајући корак ка зеницу
Од зеница пада сивејенично
Пада у своју најуштеност
Пада наглавачке*

*Чујем музику језерских валова
Слична је девојачком смеху
Разликава моје размишљање
Претварајући га у преџибе сумњи.*

ПАУЧИНА

*Из пајње се изниш
Кончаша као сваки страх
Развила мрежу међ рођиће.
Ту се одомила*

*Одгле хваћа плен неодрезна кука
Сви јој ловци завиде на вештини
На вештини ујорноћ илешња*

*Господар је паук
Увежбан је у хваћању жртве*

*Поучен њиме човек похиташа
Да испреда мреже са истим науком.*

ГОРДАНА БИЛАС

ДОКОЊАЦИ

ВАСКРСНА НЕДЕЉА

*Васкрсне недеље ишле смо
на гробље. Цвеће које смо
две недеље раније засадили
леио је најредовало.
Ускоро ће око гроба израсћи
леи, шарени цветови
које волиш. Хтела сам нешто
да ти кажем али је нека
невидљива рука зауставила
моје речи. Устукнула сам,
није постојала у том тренутку
могућности да остварим блискост.
Она је увек зависила од тебе.
Уирем поглед у чепрес
који нешто оклева с растом
не би ли како он
зауставио сузе.*

*На прагу сам старости и
стид ме је што још увек
нисам научила да ти кажем
шта осећам.*

КАКВА СИЛА

Немир или већар
кострещио се по уловима
изнајмљене собе, располућен
као Божочовек на све четвори
стране, ја не зна на коју би.

Немир али свеједно било је.

Имала сам сѝручак
јушром узбраних висабаба
на сѝолу, преосталих од
ноћног сна и окрепљујућу
помисао како ће ме само
поглед на њих исѝунити
довољном количином поилоше.

Каква сила.

ЗВОНА

То звона су се чула у близини
Звонила су на шорњу оближње
Цркве заклоњене крововима
Околних кућа. Или ми се по само
Чинило. Да, у ритму дасања
Звонила сам повојим срцем.
У ушима се сакуљала музика.
Град је ојет издисао и није
Ништа обећавао док се тишина
у касним ноћним сатима
Разливала у свим правцима.
О сјавању ни слова
Нису сјавали ни бесни ѝси
Њихов је лавеж одјекивао
У ноћи иако се ничији корази
Нису чули.
Онај који сјава сада је
Защитићен невиношћу и заборавом
Ја, ојкољена тим шаламбасима
Покушавала сам да ублажим
Насрѝаје усамљености

Слушањем звона
Док нисам схватила да то
Уствари
Из све снаге
Луѓа моје
Светом приписнуто срце

КУКУРЕК

Била су ми пробуђена сва чула
Дисала сам неку најаву пролећа
На хладном и промрзлом ваздуху
Планине која је стајала некако
Са стране од града оћрвано
Свакодневним бригама. У њему
Је ваздух тежак појути смоле и
Мемљив. Нејровећрен, заувек је
У себи сачувао сећање на
Мочвару из које је нећом никао
Ал', уздизао се кукурек у околној шрави,
Делимично ојкољен
Још нејрошавшим снећом.
Одвијали су се неки ћренуци
Мећуиростора у коме сам се нашла
Неочекивано и заједно с већром
Што је однекуд мрзовољно дунуо
Нишћиа осим нас не усјева на
Овим ћадинама
Желела сам, појути кукурека,
Тако добро ћрикривено
Да оћанем и сачекам
Долазак сунца и
Недућо поћом повучем
У дућ и окрејљујући сан,
Са само једним, једноћавним
Задаћком:
Да будим се само у ћом мећувремену
Измећу зиме и пролећа.
Оћровна заувек за свако
Ко покуша да ме узбере и
Тако ћресече ћај свечани крућ.

ПОСЕТА

Сѣи́гла сам ѿрва
Хѣла сам да мало
ѿоразѣоварамо насамо,
ѿре неѣо шѣо ѿрисѣи́гну
ојађени и унесређени, ѿа
за њима они шѣо воле
ѣакве да ѣледају.
Излазак сунца је био,
као и увек,
неочекивано леѿ
и увек у некој свечаној
ѣицини која
ѣи ѿружа осеђај да си
друѣачији и ѿсебан.
Еѣо, дан је већ и морам
свакако да се оѿределим
на коју ћу сѣрану
Али сама чињеница
шѣо сам ѣако рано
била ѣу довољно
ѣовори сама за себе.

ДОКОЊАЦИ

Нисам разумела смисао
изѣговорених речи, али су ме,
однекуд ѿѣађале и
исѣуњавале нелаѣодом.
Било их је сувише за крајко и
брзо оѿресање. Као да ѿрекривач,
чврсѣо ухвађен обема рукама
ѿребациѣи ѿреко ѿрозора и
снажно ѿроѿресаѣи.
Тек, на овој, мекој и нежној ѿдлози
лако се ѿрима,
као код веѣѣе цвеђарке
најразличѣије врѣе
мирисноѣ цвећа. То нека је веза,
којој не моѣу да нађем
разлоѣ или је сѣвар у
ѿдлози која, на води,

*вечий̄о йлива или лаґано йлови
а дани су све краћи
и не може се ниједан
йрескочий̄и.*

*Али зай̄о сваки
од њих има нещ̄ио да каже.*

САША РАДОЊИЋ

ДОШЛИ СУ ДА МЕ ОДВЕДУ!

Један је имао развезану пертлу, која је лењо гмизала по паркету, док су улазили у мој стан. Веома су уредни — два мантила, очигледно квалитетна, добро сашивена од дискретно дезенираног скупог штофа — и одмах су се раскопчали, скинули кожне рукавице, шешире — уверљиво демонстрирајући углађеност и манире несвојствене професији којом су се бавили. Бирајући баш ову двојицу, да ме одведу, слали су ми, у рухо елганције и отмености одевену сабласну поруку, али сасвим излишну, пошто сам се осећао потпуно надмоћно — ја сам знао зашто ме одводе, они не — ја сам знао и куда ме воде, они не — ја нисам морао да глумим сталоженост и храброст, они јесу. Моје пертле, одувек беху чврсто, непоколебљиво свезане. Гледам их урамљене окном дуплих врата врхунске израде — интарзирана храстовина, уникатни витражи, све заштићено решетком од стилизованог кованог железа — гледам их и самом себи признајем да представљају упечатљив и складан приказ. Доиста, као да су насликани и као да су одувек требали да се налазе баш ту, готово непомични и неми, а развезана пертла представља визуелни детаљ који целину слике допуњује дубоким симболичким и мистичним значењем.

- Шта од ствари смем да понесем?
- Све што желите.
- Колико времена имам на располагању?
- Колико год вам је потребно.
- А ако ми је потребна цела вечност?
- Имате целу вечност.

Наизглед занимљива привилегија којом сам почашћен, али само наизглед, јер у оваквим околностима, сасвим слободно начинити избор потребних ствари, представља више него опору, болно и фрустрирајуће искуство, и што дуже траје све је

убојитије. Арсенал одабраног, са друге стране, сигурно ће бити речитији од мене самога. Но, на све то сам већ био спреман, баш на све, изузимајући развезану пертлу, која ми непрекидно одвраћа пажњу — поседује готово хипнотично дејство.

И... дакле, шта понети — инвентар за снове или за јаву, предмете који ће убедљивије од мене сведочити или ћутати, сећање на једну сенку у месечинарској ноћи или високоинфективну кугу заборавља? Или једноставно — само шаку пепела од спаљених рукописа? А могу чак и пертле понети — упркос уобичајној пракси — засигурно их мени неће одузети.

Са прастарог лампашког радио пријемника допире мелодија једне цез баладе, уздаси тенор саксофона, трои кораци контрабаса, те помислих како би понајпре ваљало спаковати и хитро препарирати овај непоновљиво контемплативни тренутак. Још помисао није ни минула, кад дашак ветра, обигра око керамичке саксије, а глава беле руже се окрену према мени и као да ме мимиком латица прекорно упита — А ја, а ја? И књигу, којој сам до малочас посвећивао пажњу, невидљива рука пристиглог поветарца поче да разлистава, подсећајући ме да је остало бар стотинак непрочитаних страница. А којим се тек ципелама тако бестидно подсмехнути и одабрати их за ову пригоду, да ли кошуљи и сакоу, или неком џемперу поклонити букет циничног поверења, који од најоданијих сатова ставити на зглоб обмане. Можда бар крезубом чешљу, веома тихо дошапнути — Дошли су да ме одведу!

Треба да одаберем неки број, на пример — 3 и да од свега намераваног понесем по тачно три комада — 3 књиге, 3 кравате, 3 оловке и 3 аветињски бела листа хартије, 3 кутије цигарета, 3 сећања на смрт, 3 пара чарапа и 3 најчешћа кошмара, али неће све стати у 3 кофера! Кошмаре, дефинитивно нећу оставити — врло су савитљиви и заузимају минималан простор, уосталом имају највише, готово космичког права да ми и даље представљају верне, искрене сапутнике. Без њих, питање је да ли бих уопште био онај кога су дошли да одведу.

Прогоњен силном жељом да разумем време, постао сам колекционар сатова, изнурен потребом да се приближим Богу постао сам колекционар распећа и једино ту немам дилему — знам тачно које ћу понети — ниједно од скупочених, правих драгоцености и реликвија, него оно најкрхкије, изливано од јевтине пластике и са ликом спаситеља који се једва разазнаје — њега, зато што само тада, на трен, бледуњави скептик клекну пред човеком мале вере, а овај без колебања, са уличне тезе вештим покретом узне распеће не плативши га. Намерно не рекох да га је украо — јер како употребити тако неприкладну реч за, једину прилику када на темену осетих блажени дах Бо-

жији, те чух глас Његов који ми наложи — Тужни, збуњени човече, ово је распеће по мери твоје вере, узми га без стида и носи га без страха.

Доња, најмрачнија фиока стола за писање је уточиште мога јединог аутентичног животописа — хербаријума у коме су пресовани листови тишине, звезда падалица коју голим рукама ухватих још као дечак, фотографија жене која је дубоко удахнула, започела реченицу, али пре но што ју је окончала преобразила се у лептирицу, један зимски сутон и још један зимски сутон али наизврат обучен, и све друго је ту, и све преостало ће бити ту, брижљиво чувано од влаге и плесни, заштићено вакумираном фолијом, мумифицирано заблудом да ће неко, тајновит, непознат, једног поподнева ушетати сталожено, као у кућу своју, и к'о у кући својој, прво одремати петнаестак минута, а потом скидајући слој по слој прашине, открити оно што је претходницима промакло, и тако без даха, загрцнут од силнога узбудења, клекнути пред страницама хербаријума и обратити ми се гласом који ћу, иако уснуо и далек, упркос свим препрекама, ухватити у лету и носећи га, нежно под мишком до најближег огледала, још само једном спокојно се суочити са тамом и дубином сопствених зеница.

Дошли су да ме одведу, дошли још пре скоро пола века и још увек су ту — стрпљиво чекају — урамљени окном дуплих врата израђених од врхунске храстовине и украшених уникатним витражом који је заштићен решетком од стилизованог кованог железа, а ја... ја тек магични звук тенор саксофона, пажљиво испресавијан, спаковах у празну кутију шибица.

КЕРОЛ ЕН ДАФИ

ПЕСМЕ

ТЕТИДА

*Смањих се
до величине ѿишице у руци
мушкарца.
Слајка, слајка беше моја
ѿесмица
док ме није сѿиџла њеџова ѿесница.*

*Па учиних ово:
крсѿ албайѿроса ѿреузех на своја леђа,
уз брдо неба.
Защѿо? Да бих ѿрашѿила лађу.
Али ми крила
ѿошкреса зрикав ѿоџлед сѿреломеша.*

*У щоѿинџ кренух за новим обликом.
Змијским. Величине 42.
Какав ѿромащај!
Савијена у крилу своџ крошѿишеља,
на ѿошѿилку
осешѿих заџрљај давишеља.*

*Зашѿим бејах рика, канца, щайа од 25 кила,
месождер у цунџли,
крв зебре:
моја доња вилица.
Злашѿним оком уџледах
шѿиша у шравѿи с ѿушком. „Дванаесѿишица“.*

*Пошонух кроз ѿод земље
да бих ѿливала у мору.
Сирена, ја, велика риба, јеџуља, делфин,
киѿ, морска ѿйерска ѿевачица.
Преко ѿаласа дође рибар —
мрежа, олово и удица.*

*Промених се у
ракуна, скунка, хермелина,
ѿвора, слиѿѿ миѿца, ласицу, нерца, ѿацова.
Преѿарайѿор наоѿѿри сечива.
Осеѿѿих смрад формалдехида.
Наѿуни их сва!*

*Бејах веѿар, ѳас,
ѿѿѿаѿо ваздух, облаке за косу
вукох.
Ураѳаном своје име најисах
кад изнебуха
ловац-бомбардер захукѿа.*

*Поѿом се језик мој у ѿламен ѿреѿѿвори,
и ѿѿѿуѿици ѳореше,
ал' младѿжења азбестѿ носаше.
И ѿако се мењала, учила,
ѿреврѿала — или ѿако би
када деѿе из мене изби.*

КРАЉИЦА ИРОД

*По дрвећу лед и иње.
Три краљице ѿред кайѿјама ѿалаѿе,
у крзно одевене, сѿранкиње;
њихове дојке знојаве и задихане,
за дуѳ и ѿежак ѿуѿѿ најѿоварене,
ѳонича и ѿѿѿрчка до сѿѿаја ѿраѿѿе;
срдачне, сиѳурне; ах, и дарове носе
за владаре домаће — Иродове, за мене —
у замену за куѿке вруће и балдахине,
воће, месо и вино најбоље,
ѿлесаче, музику и разѳоворе —
а исѿаде,
кад сви засѿаѿе, са мном,*

ова чила ѿројка —
док не свану зора ѓорка.

Умне беху. Сѿарије од мене.
Оцѿровиде.
Кад ѿјјани Ирод засѿа,
ѿражише да је виде,
у колевци уснулу,
моју бебу.
Од сребра и златѿа
кованица беше ѿрава
ѿѿѿо блистѿа у мекој ѿаси своѿа лица.
Грациозност, рече највиѿа краљица.
Снага, рече краљица с рукама од кане.
Од краљице црне
ѿесница ѿеркина ѿосѿа морска звездица,
рече Среѿа; ѿа ме загледа,
краљица краљицу: дрска ѿожуда.
Чувај се, рекоше, звезде на Истоку —
звезда нова
пробила је ноћ попут чавла.
То значи да је он овде, жив, принова та.
Ко? Он. Муж. Јунак. Развиотка.
Дечко из комшилука. Љубавник. Казанова.
Породични тип. Прељубник. Бигамиста.
Типчина. Ништарија. Бедник. Животиња.
Срцоломац. Мацан. Принц на белом коњу.

Деѿе се ускомеча,
ѿосиса ѿразни зрак месѿо млека моѿа,
клекнух ѿада,
а црна краљица извади ми дојку
леву ѿа је намесѿи на
усѿа дојенчеѿа.
Ни због једног мушкарца, зарекох се,
сузу она пролити неће.
Вани ѿаун врисну.

Поѿом, све беше као у сну.
Камиле нажуљане
клече на снеѿу,
ѿонич љуѿо ѿовикну,
баѿи рукавице кожне,
искаѿља се, ѿљуну, зѿраби
врућу зделу медовине

од служавке младе —
12, 13 лећа сйаре.
Гледах како се шурбанима йовезане краљице
као божиње на лећа живошйиња йодигоше.
И ноћ се йросу
йод Иродову шрулу шезину,
сйазих вайрени йоглед црне краљице
и одсјай шай, њена ойомена
уво ми ойари. Чувај се звезде, звезде.
То значи да је он овде...

Да јој неки хвалисавац сломи срце,
да јој неки йлащљивко да своје име,
и сйави йрсйен, нищйицу, злайну нулу
на њену руку.

Позвах сйарешину,
зоршйака,
с црвеним ожйљком йойуш навлаке
на злом йогледу свом.
Узми коње и људе,
ножеве, сабље, мачеве.
Иди на исток
и убиј све синове.
Убиј! Ни једног не поштеди!

Поноћ ойкуца. Брбљиве звезде
задрхйаше на нервозном небу.
Орион на југу
видеше колико је сайи,
йрейозна све од раније;
Велики йас лајави — йоред ногу.
Високо на зайаду —
дијаманшйима украшена Касиойеја.
Пошом, као шйо је зайисано,
на исшоку — йрсшйа, осiona, йолейна
и йлава —
звезда Момчешова.

Дајемо све од себе,
ми, краљице, ми, мајке,
ми, мајке краљица.

Кроз крв гацамо
због наших усйаваних кћери.
Мешо очију бодеже имамо.

*Иза наших усјаванки,
којића сјрашних коња,
звуци бубњева и зрома.*

САЛОМА

*Чиних њо већ
(и ојет њу, сијурно,
јре или касније),
јробудих се на јасјуку с жлавом до себе
— чијом? —*

*зар је важно њо?
Наочииа, наравно, црнокоса жлавурда,
замршена достја;
свешло риђа брада;
око очију боре дубоке,
од болова, мислим, можда смеха;
и леја црвена усја која су очиљедно
умела да ласкају...
и која јољубих...
Хладнија од мејала.
Чудно. Како му име беше? Пејар?*

*Самуил? Андреј? Јован?
Знала сам да ће боље бији
јосле шоље чаја, шостја, без маслаца,
јозвах служавку.
И, заисја, беше невина звука
шоља и шањира,
у чишћењу русваја,
и шајра њена,
бац оно шјо ми је шребало —
мамурној и разбијеној јосле синоћњег
дернека.*

*Никад више!
Морам да се средим,
дођем у форму,
смањим јиће, јљуђу и секс.
Да! А шјо се шиче овог јоследњег,
време је да избацим јујана,
шабацију и шроју,
долазили су као јагњад на клање
у Саломин кревет.*

Угледах сјај очију својих у огледалу.
Збацих лейљиву навлаку,
и шамо, као што рекох — баш је
живој курва —
на шањиру — глава његова.

ГБА РИП ВАН ВИНКЛ

Пошонух као камен
у мирне, дубоке воде позног доба,
од главе до пете утврнула од бола.

Повећах исхрану,
смањих вежбе.
Добро ми беше.

И док је сјавао,
ја се забављала.
Сликала. Разгледала места о којима
сам сањала.

Криви шорањ у Пизи.
Тац Махал. Пирамиде.
Правила аквареле.

Али најбоље од свега,
добито без најора,
беше оирошијај од мрског ми секса.

Све док
не дођох кући са сликом Нијагре,
а у кревету он и звекеи Вијагре.

КИРКА

Волим, драге Нереиде и нимфе, за разлику од неких,
вејре, крмке, нерасте, свиње, све двойајкаре.
Какогод, они су били са мном —
у шакама мојим — накостирешена сланкаста кожа на плећима,
под мојим ноздрвама — дивља свињска арома.
Знам прасад и кржљивце, риймове њихових рокшања,

сквичања и кмечања. С кофом помија
у зору, пред шкријавом каицијом свињца ситојим
и уживам у слајкасијом, зачињеном ваздуху, у месецу
који појуи лимуна искочи кроз уста неба.

Али, желим да почнем с рецейијом издалека
за који је појребна њушка — и оштра језичина.
Ставији две свињске зубице, и језик
у посуду, подинстаји добро, додаји со
и каранфилић. Сејише се језичких вештина —
лизања, лајшања, омекшавања, овлаживања, лагања и лежања
у меканој врећи лица — и како је свако лице свињско
јединствено; има лејих и просијих,
кукавичких, храбрих, смешних, племенијих,
љигајих или мудрих, окрујних, пријатних, али сва имају,
нимфе моје, ше очи свињске. Зачинији с орашчићем.

Добро очишћена свињска ува шребало би ошурији, ојалији,
помецаји
у чинији, скуваји, држаји на шојлом, нарендаји, сервираји,
украсији
с мајчином душицом. Погледај ше радаре шито се крчкају, ша увца,
да ли су ше икад слушала, шебе, швоје молише и риме,
хармонију швог шласа, радосно и јасно? Изгњечи
кромјир, нимфо, ошвори шиво! Пређи на мозак,
шайке, шлејке, крменадле, слајкише склизнуше
из распореног штомака, исјујчених рањивих кеса шесшиса.
Кад срце свињско шврдне, исецкаји га на сијне комаде.

На комадиће исецкаји! И ја сам некад клечала на овој
обасјаној обали,
шледала високе бродове како се удаљавају од врелог сунца
као мишови; скинула хаљину и корачала кроз воду,
до шруди дубокој, у мору, махала и дозивала;
онда заронила, шливала на леђима, шледала
како шри црна брода уздицу на шлијким шталасима.
Наравно, бејаш млађа шада. И надала се мушкарцима. Сада,
хајде још једном да шрелијемо машћу свињу на ражњу.

Превела с енглеског
Милена Борић

ПЕТ АМЕРИЧКИХ ПЕСНИКА

ДОНАЛД ХОЛ

РИКОВ РАЗВОЈ

1.

Срели су се у бару ван кампа, где је њена пријатељица довела Луцинду да слуша кантри музику са цу бокса, а Рик Џонсон ојцао се с пријатељима. После десетак штура јаког ивива, на паркингу, Рик дошакну Луцинду где је нико раније није дошцао. Узвративши онако како ју је мајка поучила — што је Рика касније послужило да прича са нежношћу и поносом о њиховом првом сусрету — Луциндин и његов однос зајочео је шако што је штирала Рика како треба.

3.

Зашто су се женили?

Зашто ико жени икога?

Зашто што се семафор променио када се то десило; зашто што је једног јутра падала киша умесно очекиваног снега; зашто што је пријатељ уважавао Рој Акафа; зашто што знамо да ћемо сигурно умрећи чим пошћуно остваримо оно што желимо.

Рик Џонсон волео је саксофоне и високе девојке. Оженио се малом женом која је мрзела цез. За Луцинду, Рик био је добра прилика да заврши колеџ. Он је њу зајросио, а пристојне девојке прихватио леје предлоге.

5.

Рик је сваког првог ушорка у месецу леио у Чикаго на састанке по иишању продаје, одседајући код свога зеша.

Понекад је водио неку жену. Мајк ља је ђонекад ујознавао са цимерком своје нове девојке, ако је била ђријайна и леја, заштим учешворо ђровод у Сшаром Граду — љуши реленос, Дос Екуис, шале и ђољуйци. Рик је веровао да је врлина када се ради оно шшо се воли. Али, шша се жели? Да ли је шшо заиста шшо? У ђочешку, Рик је ђрешшосшављао да је равно афродизијаку, ако се шшо ради у шшажносши и честшо. Много жодина касније разумео је:
И само неверсшво је задовољсшво.

21.

Никада не очекуј
срећан крај — јер ако су срећне ђриче, оне још увек нису завршене. Чим се су Рик и Моли ђримакли шездесештим њихова кожа се олабавила и наборала. Он је ћелав и ђодбуо; издужиле се њене дојке. Додирујући једно друго, они скидају своју одећу. Да ли збуњује или врећа жолошшња људи који нису више млади и немају једру кожу? Једно се смањује, друго се увећава: кроз њихова шшела креће се музика расшдања, шшо је њихова мера.

СЕМ ХЕМИЛ

МРЕЖЕ

СОЛИСТИЦИЈ

Сшари снеж ђрешшвара се у лед.
Како је ђразан овај хладни свеш
У шшој ђусшој шшшцини.

*

Снежом ошшерећени кедрови,
као монаси у белим и зеленим одорама,
уче да се клањају.

*

Једна букшшња,
ђоследња боца сакса,
једна, још једна, још једна.

*

*Месеџ, још увек сам.
Хиљаде галаксија у њокрећу,
и, њросћо, сам месеџ.*

ЗА ГРЕЈ, О НАШОЈ ГОДИШЊИЦИ

*Уживао сам у годинама среће с њобом
ујркос безнађу и њајћњи свејћа
кроз коју смо њролазили.*

*Знам да не желиш да остјариш,
а каква њајћња нас чека, време ће рећи.
Још увек си моја ујћеха на хладним*

*Одисејевим узбурканим морима,
моја невестја, моја муза, моја Пенелоја.*

МРЕЖЕ

*Негде неко расјлиће
њешке мреже жеља
иза слабог њламена на обали мора.*

*Ради њолако, крвавих њрсја,
њола мислећи, њола слушајући, зна
да га море чини жедним.*

ПАСТИРОВА КАФА

*Некад сам волео њасјирску кафу
од кашике кафе у емајлираној њосуди,
и њри кашике воде на вајри,*

*када њрокључа и њодигне се њена,
њола кашике хладне воде
врајти кафу на дно.*

Била је јака, ђорка и добра
док сам је, чућећи, на обали реке ѿио
свих ѿих година, под величанственим секвојама.

Неких дана било је ѿо све щѿо сам имао,
био сам срећан са својим ѿсом
и сандуцима књиђа у раздрнданом камиону.

Када се ѿођа ѿресећам сада,
не мођу нищѿа ѿромениѿи, али ѿмищљам
на Палестѿинце саѿеране у њихове руине,

на Авђанисѿанце и на њихове мекеѿаве козе,
на уѿлакану удовицу која се оѿращѿа од синова,
на шибеѿанскођ монаха који не може кући.

Има мање назива за кафу
неђо за љубав. Чућећи, они је ѿију
мислећи и чекајући било какву ѿромену.

МАРТА КОЛИНС

СА НЕБА

БЛАГОСЛОВ

Није ѿо ѿрича, рекли су, чак нема ни једнођ реда.
Није био ни ред, био је круђ.
Перфекѿан круђ, мада је било ѿрекида.
Иѿак, није био ѿрекинуѿи, био је оѿворен.
Био је оѿворен у ѿросѿор између —
Био је оѿворен у ѿросѿор међу њима.
А они су били као свеће које дају свеѿлосѿи.
Свеѿлосѿи је долазила из њихових дуђих ѿела.
Били су као љиљани када оѿворе своја ђрла.
Како их оѿворице ѿако се скоро доѿакоце.
Затѿим забацице ђлаве уназад, и круђ се ѿрошири.
Била је ѿищина, они су ѿевали.

БОМБЕ

Погодиле смо воз извињавамо се била је жрешка.
Погодиле смо избежлице ојросијиће ојейи жрешка.
Погодиле смо мостѝ са људима које нисмо могле да видимо.
Погодиле смо водовод не жрешком али ојросијиће.
Погодиле смо амбасаду ојросијиће још једна жрешка.
Погодиле смо јодрешну земљу није било јланирано.
У јрошлосѝи смо јогађале јодрешне мејѝе јујѝнички авион и
школу.

Сада су разлози за гађање одређених мејѝа добри
Покушавале смо да заусѝавимо ужасне сѝвари јочињене над
невиним људима.

Сѝвари су јосѝале жоре за оне о којима бринемо доказујући да
смо
биле у јраву.

Али свакако ми не можемо бринујѝи о јѝоме шѝа је јраво а шѝа
жрешка.

Зову нас јамејѝним али бомбе не могу да мисле.
Извињавамо се за жрешке али ми саме не жрешимо.
Ми једносѝавно извршавимо наредбе. Радимо оно шѝо нам је
речено.

СА НЕБА

Прогноза: Очекује се да снег падне са неба.
— Boston Globe, март, 1999.

Снег ће јасѝи са неба
Снег ће окренујѝи на кишу
Кишѝа ће најунѝијѝи водене јѝокове
Земља ће се јоново окрејѝајѝи

Снег ће окренујѝи на кишу
Цвејѝови ће окијѝијѝи дрвеће
Земља ће се јоново окрејѝајѝи
Лајѝице ће исјунѝијѝи ваздух

Цвејѝови ће окијѝијѝи дрвеће
Лајѝице ће јѝадајѝи као снег
Лајѝице ће исјунѝијѝи ваздух
Зелено ће јрекријѝи дрвеће

*Ла̀ице ће њада̀и као сне̄
Ла̀ице ће њокрѝи земљу
Зелено ће њокрѝи дрвеће
Где је био ваздух биће лиц̀е*

*Ла̀ице ће њас̀и на земљу
Лиц̀е ће њас̀и са дрвећа
Где је био ваздух биће лиц̀е
Лиц̀е њамо где је био сне̄*

*Лиц̀е ће о̀ас̀и са дрвећа
Боје ће обо̀ици ваздух
Лиц̀е њамо где је био ваздух
Лиц̀е ће њас̀и на земљу*

*Боје ће обо̀ици ваздух
Као коса и крв и кожа
Лиц̀е ће њас̀и на земљу
Где и ми њосле живо̀а*

*Као коса и крв и кожа
Лиц̀е ће њрекрѝи змљу
Где ћемо њас̀и њосле живо̀а
Где смо ми били биће ваздух*

*Лиц̀е ће њас̀и на земљу
Кица ће ис̀унити водене њокове
Где смо ми били биће ваздух
Сне̄ ће њас̀и са неба*

ФРЕД МЕРЧАНТ

ДЕМОКРАТСКИ ПОГЛЕД

ПОНОВО ПРВА ПЕСМА

*Веруј дрвешу на које се ослањаш,
Пос̀ани савезник семена,
Сави се њред ветром.*

*Веруј и високим, несигурним местима,
Вешровијим звоницима
Који те уче свему.*

*Веруј иреливима ружа у касном поподневу
Које се расипају доле по пошкровљима
Као плаво крило чайље.*

*Више од свега веруј предстојећем повраћку
Малих али ујорних
Звукова песме.*

УЛИЦА ПИНКНИ

*Поглед са врха Бостона на реку —
док ходамо мој пријатељ засијаје да каже
како ће у три недеље сваке године,
почев од сушра,
ово бићи најлепши
део града —
одмарамо се испред зграда са фасадама од цигле
које се румене у предвечерје,
магнолије се дижу према звездама,
расирскавају се у светле знаке,
медаљони стварног живота и светлости
пресу лициће, о чему је писао Хојкинс —
величанствени тренуци наде и захвалности.*

ДЕМОКРАТСКИ ПОГЛЕД

Успомени на Сол Белоуа

Трећи је дан

*од када си умро.
Ти ништа не би додао том броју.
Ти би нагео главу уназад и смејао се, ако
по неко чини.*

*Ја ћу бројати на следећи начин:
ово је дан после дана, дан после дана.*

*Ни земља, ни небо нису приметили
да ђа нема
Као што би ти предоставио.*

*Једном си рекао да ако би речи
могле обратити пуну пажњу телу,
душа би их прашила.*

Овде почива тело.

БРУС ВИГЛ

МЕСЕЦ ОД ЦРВЕНЕ ТРАВЕ

ЧИТАОЦУ

Ми смо брзи воз који води за нигде, ти и ја. Ми смо лабуд који гњура трагајући за добрим разлогом.

Ми смо у изврсном сну, дубоко у твом хладном јутарњем стану, одавде летимо даље,

овде ја пишајући исписујем твоје и моје име на поноћном снегу, ако се пробудим, молим, избаци ме.

МЕСЕЦ ОД ЦРВЕНЕ ТРАВЕ

*... као млади били смо у вези са певачима нашег времена,
а касније, били смо млади као слободна љубав
изгубљена у реци, као
новац и његови ферменџи, а иза свега штога био је заспор од
плато неба.*

*Ти и ја, легендарно луди, али хајде сада
да бацимо лудило преко планина;
месец је од црвене траве, лушко.*

УЉЕ КОЈЕ ГОРИ ИДЕ УЗ ФИТИЉ

*Вешћице су се умориле на мојим враћима, ипак
мало лакше дишем. Трик није да будемо задовољни
ћиме да имамо све више и више свежа
шћо ућољава нащу ћешку глад.*

*Можещ наћи на нож који жели ћвоје срце,
или неку реку која ће ћозива да гзищ дубоке рује;
и сћанеш на ивицу ћрасћаре грешке
чије дно може или никад неће бићи оћкривено.*

ИЗГУБЉЕНА ЛЕПОТА У АЛЕН МЕМОРИЈАЛ БОЛНИЦИ

*Када су учћиви, скоро нечујни лекари
ћризвали госћоћу Смрћ у нащ разгвор,
моје је срце зайевало.*

*Не због ћихових речи,
јер речи нас чине одгворним;
гворили су намргоћених ћогледа,
и са ћежином ћихових ћела у ћросћору
који смо делили.*

*Могао сам да видим госћоћу Смрћ,
ћојавила се у угљу ћоноћног ћрозора
и није желела да изађе на свећлосћ.*

Знао сам да ме држи на оку.

О, где је она лейоћа која ми ћолико ћреба.

Како ме је наћусћишла;

*а волела ме је кроз живоћ као никога,
да, на крају, не значи нищћа.*

Превео с енглеског
Драган Драгољовић

ИВО ТАРТАЉА

ЦИКЛУС РОМАНА О РОМАНУ,
ЈОШ НЕНАПИСАНОМ

Приступање писању великог књижевног дела средишња је тема целог циклуса Прустових романа *У трагању за изгубљеним временом*. Јунак те подобро романсиране аутобиографије или, тачније речено, тих фиктивних мемоара — имењак пишчев Марсел — од ране младости је обузет жељом да постане писац. Али његово истинско приступање књижевном стварању пробијаће се кроз многа колебања између решености и малодушности, између преданости изабраном позиву и неверице у могућност испуњавања свог песничког позвања.

Жеља да постане књижевник пробудила се у Марселу врло рано. Књижевни жанр у којем он хоће да се огледа испрва није био одређен. Стихови или песма у прози, роман или критичка расправа, као да су га подједнако привлачили. А ускоро ће у њему преовладати тежња за делом које би имало филозофску дубину.

И Марселова се околина брзо саживела са дечаковом амбицијом и стала је подржавати. Отац је, додуше, испрва желео да му син пође у дипломатију, али пошто га је цењени колега са посла уверавао да и књижевник може стећи углед у друштву, показао је попустљивост и благонаклоно уважио синовљево наклоност.¹ Бака је Марсела уверавала да ће здравствени опоравак донети успех његовом књижевном послу,² а једна њена пријатељица позвала га је на свој пријем, где треба да се

¹ V, 155. Сви наводи са означеним редним бројем књиге и бројем странице без других одређења преузети су из издања Матице српске, Нолита и Народне књиге, објављеног 1989. године у преводу Живојина Живојиновића под насловом *У трагању за изгубљеним временом*.

² IV, 180.

стекну неки писци, јер је знала за његову намеру да се бави књижевношћу.³ Пријатељи Блок и Сен Лу, сваки на свој начин, храбрили су га и наговарали да прионе на писање, а на тај га је посао подстицала и његова Албертина. Па и њему најмилији романсијер, Бергот, са којим је имао прилику да се лично упозна, пружио му је подршку, налазећи да је младић за интелектуални рад рођен. Са пуним ауторитетом исти је романсијер ценио да су састави што их је Марсел као гимназијалац писао били — „савршени”.⁴

Вера у песничку обдареност младог Марсела није била без подлоге. Међу његовим пробама пера наведен је у роману један опис двају звоника у селу Мартенвилу и трећег, недалеког, из суседног села. Обасјани сунцем на заласку, оставили су ти звоници необичан утисак на дечака у кочији већ док им се ова приближавала. И кад вожња, после застанка у селу бива настављена у супротном смеру ради повратка он, седећи уз кочијаша, ставља оловком на хартију реченице о упечатљивом призору. Свакако је доста неприродно упустити се у описивање призора тек виђеног налазећи се на седишту кола што се дрмусају у брзој вожњи. Али показана хитња указује на тренутке нечег што би се могло назвати зов надахнућа. Угао гледања са возила чија запрега јури у галопу пружио је илузију о кретању торњева, њиховом међусобном приближавању и удаљавању. У запису ће они бити оцртани час као три цвета на небу, час као девојке у пустоши из неке легенде. А о томе којег је узраста дечак тада могао бити доста каже податак о устрепталости са којом ће он исте вечери очекивати да се мајка попне до његове собе и пољуби га за „лаку ноћ!”.

Једна дечакова песма у прози коју ће отац са родитељским поносом зажелети да покаже пријатељу можда није била ништа друго до онај већ знани опис мартенвилских звоника. Но књижевних је покушаја и у гимназијским данима било више. Долазе на ред касније и припремање студије о енглеском естетичару Џону Раскину, и чланак за *Фиџаро*, чак и започињање извесне књиге чија врста није ближе одређена.

Опчињености делима знаних и незнаних стваралаца, као што су неимари цркава, оригиналан сликар (Елстир), изванредан композитор (Вентеј) или модеран романсијер (Бергот) сведочиће о трајном утанчавању младићевог уметничког сензибилитета и подизању одговарајућег образовања. Са гледишта Кјеркегоровог разликовања естетичког, етичког и религиозног чо-

³ V, 34.

⁴ XII, 389.

века, могло би се рећи да јунак Прустовог *Трагања* оличава чистог, пречистог, естету. Но кад је требало сести за сто и латити се посла надобудни писац би оклевао, губио вољу за рад и све једнако одгађао почетак стварања дела о којем машта. „Уместо да радим, живео сам у ленствовању, у распусним уживањима, у болести, лечењу, манијама”⁵ — признаће Марсел у часу позног свођења рачуна са самим собом.

Објашњење своје честе малодушности неостварени песник је нашао у бледилу утисака које успева да прими из околног света. Ма како му то тешко падало, он се мири са одсуством правог дара у себи. Штавише, опхрван подозрењем да књижевност уопште не открива дубље истине, он губи веру у вредност, па и у сам смисао књижевног стварања.

Преокрет ће наступити у Паризу приликом одласка на велики преподневни пријем код принца и принцезе Де Германт. Био је то први излазак у друштво после неких двадесет година проведених на лечењу у једном или другом санаторијуму. Приликом одласка у дворца Германтових — да ли услед напуштања устаљених навика или ко зна зашто — стадоше се низати један за другим изванредни доживљаји.

Већ у дворишту замка, пошто је устукнуо испред неке кочије и посрнуо на неравнини плочника, Марсел је у тренутку спуштања стопала на један мало измештен камен морао застати захваћен неким унутарњим озарењем. Физички узет, покрет је морао бити пре неугодан него угодан, али је човек осетио блаженство какво му се у ранијем животу знало јавити само у изузетним тренуцима. Један је такав давни тренутак био онај потанко описани у првој свесци Прустовог циклуса — тренутак кад је окусио колачић мадлену замочен у липов чај. Подражај бејаше подударан са подражајима примљеним приликом узимања истоврсног колачића у данима раног детињства. Слично је озарење осетио приликом препознавања негдашњих музичких чари у последњим Вентејевим композицијама.

Овога пута, на плочнику дворишта пред дворцем, Марсела су захватиле слике небеског плаветнила, запахнула га нека свежина, забљеснула светлост. Порекло неочекиваних утисака изгледало је испрва загонетно, али потом је озарени човек разабрао да то његову свест засипају сећања на Венецију, место и време где сасвим сличан осет неравних каменова под ногама бејаше добио на плочнику испред крстионице Светог Марка. Изгледало је као да се некадашњи посетилац поново обрео у свету који раније у обичним присећањима никад није могао да оживи.

⁵ XII, 389.

Улазак у дворца и задржавање у малом салону-библиотеци док се у дворани за пријеме не заврши концерт — донеће нова изненађења. Обичан звек неке кашичице испуштене на тањир изазвао је овога пута неочекивану радост, праћену осећајима врућине и измешаних мириса дима и шумске околине. Показаће се да је звек кашичице сасвим одговарао звуку чекића којим је неки железничар ударио по точку вагона док тај бејаше заустављен на некој постаји, управо на месту одакле је Марсел као путник посматрао околну дрвеће без било каквог душевног одзива.

Да чудо у дворцу Германтових буде веће, посетилац који се још ни макао није из просторије у којој је требало сачекати завршетак музичког извођења бива наново обузет дејством снажног заноса. Само што је обрисао уста салвијетом после неког послужења уз чашу оранжаде, преда њ долебдеше боје и мирис мора. Цела плажа са шеталиштем дуж насипа као да се пред њим распрострла. И он ће разабрати да је површина уштиркане тканине којом је уста обрисао имала грубост сличну грубости убруса којим се бејаше сушио у неком часу давног летовања на морском купалишту.

Заноси што Марсела стадоше учестано захватати наступали су неочекивано и доносили усхићеност спонтано искрслим сликама. Требало је најзад разрешити тајну тренутака среће коју они донесу. Зашто је под дејством неочекиваних заноса у Марселу сва ранија неверица у погледу властитих књижевних способности ишчезавала без трага? Он најзад открива да му то изненада дозволе успомене раскривају живу прошлост која докле бејаше била дубоко затрпана наслагама навике и површног присећања. Изненада из заборавља дозвани свет какав бива васкрснут укусом мале мадлене, осетом неке неравно постављене камене плоче под стопалом, звуком једне на тањир пале кашике или додиром салвијете нешто су сасвим друго у односу на бледе утиске какви су посматрача остављали хладним како приликом првих опажања тако и приликом свих доцнијих покушаја да их дозове присећањем.

„Цвеће које ми данас покажу први пут не чини ми се право цвеће”⁶ примећује Прустов јунак. Можда му то цвеће не би изгледало вредно пажње ни кад би му га показали поново. Могло би се томе додати да је од правог цвећа било далеко и свако друго којег је покушавао да се сети како је изгледало кад га је имао пред собом. Правом би понајближе било оно које сада однекуд неочекивано замирише баш као и неко једва сачувано у сећању.

⁶ I, 246.

*Постоје мириси чија душа зари
Кроз стакло, кроз њоре нејорозних њвари.
Отворивши сандук џио с Истока стиже,
Чија брава шкрипи и с њраском се диже,*

*Ил у њусиој кући неки ормар сџари
џун мемљивоџ даха времена и сџвари,
Нађе се сџакленка из давних времена,
Из које џокуља душа усџомена.*

*Усџаване мисли, ларве мрџвих лица,
Тад задрџте лако џрџнуџте из џмица,
Па развију крила, џрхну на све сџране,
Суџоном и ружом, злаџом изаџкане.*

— Тако тврди Бодлер у песми *Бочица* (превод Данила Киша).⁷ А сличним наслуђивањима не оскудевају ни неки други лиричари.

Поучен редовима песника који су описивали чудесне одјеке својих опажаја, Марсел схвата да се шума успомена разлиста, разбокори, тек кад се један садашњи осет подудари са неким осетом примљеним раније. Никакав напор присећања не може да воспостави некадашњи свет ни приближно онако као што то може да учини сличност садашњег утиска са утиском стеченим у ближој или даљој прошлости. Однекуд доспели мирис љубичице подобан мирису некад убраног или поклоњеног пролећног цвета, према теорији Прустовог јунака, може да дочара не само изглед плавичастог цвета него и пољану са које он потиче, па и лик особе која га је донела или само примила на дар, и шта све не још, само ако је у некаквој вези са оном пољаном или оним ликом.

Марсел долази до сазнања да необично озарење и поткрепљена вера у властите могућности што се оствариваху у тренуцима нехотично пробуђених сећања потичу од дубоке истинитости света од заборава отргнутог. Усхићени човек у заносу више не може да разабере да ли проживљава садашњи тренутак или тренутак некадашњи. И неумитно пролажење и нестајање свега као да намах бива осујећено: оно што је у времену прохујало бива на свој начин враћено. Реч је, дакако, о субјективном доживљају васкрсавања минулог света.

Друга страна медаље указала се посетиоцу Германтових кад је у суседној просторији престала свирка и он из салона-библиотеке прешао у дворану за пријем. Као да се нашао на

⁷ Шарл Бодлер, *Поезија*, Просвета, Београд 1968, 71.

маскенбалу, Марсел бива окружен фигурама једва препознатљивих знанаца, махом људи из уског круга високе аристократије. Чини му се да су на прерушеним особама неке беле перике и свакојака изобличења.

Суочавање са променом на знаним људима после двадесетак година свог одсуствовања из престонице због боравка у лечилиштима — изазива прави мали шок. А тај је доживљај истовремено и велики изазов. Није ли крајње време да се остваривању замисли о делу најзад приступи! Марсел коначно одлучује да се намераваном писању посвети, сав, без остатка. После свих промишљања какво му дело ваља написати и тврдог заричања да рад више одлагати неће, требало је само да на неком степеништу осети како му нога поклецује, па да настане право утркивање ствараоца са приближавањем краја свих његових могућности.

Тек откривена тајна налажења заборављеног времена и повратак вере у своје књижевне способности дали су Прустовом јунаку потребан елан. Разбистриле су се у њему и представе о томе какво му дело ваља писати. Схватио је да му за књигу испуњену животом ненамерно буђене успомене пружају незаменљиву грађу. Но грађа, и кад је најсавршенија, да би се преобразила у грађевину, изискује обраду. На писцу је да оно што је донео случај прихвати и употреби уз помоћ свеколике своје интелигенције.

У недостатку осета који би као варница долетео до сличног осета из прошлих дана и запалио ватру што нагло осветли неко заборављено раздобље, Марселова поетика важну улогу приписује и свим другим сличностима које писац око себе открива. Путем фигура заснованих на сличности, употребом поређења и метафоре, писац ће откључавати ризнице сећања и наговештавати властито виђење ствари.

За прозу Прустових романа Гаџан Пикон у својој књизи *Чишање Пруста* рече да представља „манифест и објашњење метафора, неисцрпан речник аналогичности”.⁸ Студија Јелене Новаковић — рођене Доброта — „Свет слика у Прустовом роману *У трагању за изгубљеним временом*”⁹ пружила је прегледну илустрацију и уверљиву потврду те опаске. Права вредност слика песничких, као и сликарских, према уверењу Марсела, јунака *Трагања*, у томе је што у виду стила ауторовог свеколиког опуса откривају особеност уметничког виђења света. Отуда и закључак: кад не би било уметника, све оно што од овог

⁸ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, Paris 1963, p. 199.

⁹ Јелена Доброта, *Свет слика у Прустовом роману „У трагању за изгубљеним временом”*, *Анали Филолошког факултета*, св. 11, Београд 1974, 195.

света виде други људи остало би нам вечита тајна. Човек који би хтео да упозна неки други свет — упозорава Прустов јунак — узалуд би путовао на Марс или на Венеру: његова би чула и тамо свему давала онај вид који имају ствари на Земљи. Једино захваљујући великим писцима, сликарима, музичарима и другим уметницима ми видимо светове које види један, други, трећи, стоти од свију њих: „Са њима одиста летимо од звезда до звезда.”¹⁰

Летење од звезда до звезда, ту слику што упућује на туђа виђења света која нам постају приступачна захваљујући делима уметничким — погрешно би било схватити као изравно преносење уметникових виђења читаоцима, гледаоцима, слушаоцима. У складу са својим дефинисањем стила као визије, Марсел (односно аутор романа о њему) мисли на особеност виђења света коју уметникова дела могу да нам наговесте. Она нам служе као нека врста наочара: помоћу њих човек разазнаје оно што ни у себи самом не би могао да назре — успева да „чита у себи самом”.¹¹

Путем уочавања свакојаких сличности у свету око себе писац себи и другима откључава ризнице сећања и показује своје — своје и само своје — виђење ствари. Путем сопствених сагледавања такав писац захвата истину дубљу од свих оних истина које пружа натуралистичко описивање, и онда кад је оно најуспешније. Јер се спољашње описивање тешко одмакне од површине коју је зацртала потреба споразумевања, успоставила навика.

На уметнику је, како се изразио писац *Трагања* у скицираном тексту *Проштив Сенџ-Бева*, да свом снагом разбије „лед навике”¹² који се хвата за ствари и спречава нас да их видимо или, како би се изразио познати филозоф, Прустов старији савременик — да са својих прозора разгрне завесу коју је навика изаткала.

Постоје и друге, знатне, подударности између Марселових идеја и филозофског учења Анрија Бергсона. Иако остављају простор међусобним разликама, оне могу да допринесу бољем разумевању мисли млађега од двојице савременика. Бергсонова темпераментна супротстављања реалног трајања — простору, интуиције — интелигенцији, утисака — навици, унутарњег света — свету спољашњем, спонтаног памћења — памће-

¹⁰ X, 83.

¹¹ XII, 380.

¹² „Ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre.” Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, Gallimard, Paris 1954, p. 303.

њу механичком, оставила су траг на многим страницама *Трагања* у виду претпоставки које се подразумевају. Постоје, наравно, одређене подударности Прустовог духовног хоризонта и са хоризонтима других писаца. Али када је о *Трагању за издубљеним временом* реч, тешко да постоји занимљивија антиципација Прустовог остварења од оне коју је исписао Бергсон у својој дисертацији *Есеј о непосредним чињеницама свесћи* из 1889. Написано је ту: „Ако нам неки смели романисијер, раскидајући вештачки изаткану копрену нашег конвенционалног Ја, покаже под том привидном логиком темељну апсурдност, под тим слагањем простих стања бескрајно прожимање хиљаде различитих утисака који су у тренутку кад их човек назове већ престали да постоје, ми га славимо што смо боље упознали да нисмо познавали сами себе.”¹³

Пред крај последње свеске читалац *Трагања* дознаје да је Марсела заблеснула идеја о сопственом проживљеном животу као правом и незаменљивом предмету дела које смера да напише. Та идеја Прустовог јунака не изгледа у најбољем складу са ауторовом оштром оценом биографског приступања књижевним делима. Не би ли писање романа чија је окосница пишчев живот значило замагљивање разлике између дела и његовог писца, занемаривање разликовања до којег Пруст нарочито држи?¹⁴

После Емила Енкена и Љубомира Недића упозоравање да се слика стечена проучавањем пишчеве биографије не сме изједначавати са сликом која се о писцу стиче ишчитавањем његових књига није било ново, али у Прустовим списима оно бива најживље наглашено. Већ роман *Жак Сантјеј*, напуштен око 1900, а посебно недовршени спис *Против Сент-Бева* из 1908 (тај видан зачетак целог *Трагања*), сведоче о одлучном оспоравању улоге коју би познавање уметничког живота могло имати за разумевање његових творевина.¹⁵ Не треба, међутим, губити из вида да роман којем Прустов јунак тежи не би требало да има за предмет оне доживљаје из његовог живота

¹³ Henri Bergson, *Oeuvres*, Presses universitaires de France, Paris 1959, p. 88.

¹⁴ На основу мноштва пишчевих посредних или непосредних изјава на ту тему, Рене де Шантал је закључио да Пруст зарад допирања до дела самог спољашњим појединостима као што је пишчева биографија претпоставља одјек који ће оно наћи у његовом срцу. „Il préfère l'intuition bergsonienne aux données de l'intelligence qu'il assimile à l'érudition; il estime que celle-ci n'est qu'une forme raffinée de la paresse qui nous détourne des véritables réalités qu'on ne saurait trouver qu'en soi.” René de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire*, I, Montréal 1967, p. 135.

¹⁵ Emile Hennequin, *La critique scientifique*, Paris 1888, p. 63; Љубомир Недић, *Из новије српске лирике*, 1893, и у развијенијем облику *Новији српски џици*, 190.

што су лако доступни опажању, ма чијем. Прави живот, историја дубинског Ја о којем он жели да поднесе рачуна, дешава се у дубинама заборављених успомена неодељиво сљубљених са одговарајућим утисцима.

Како предмет тако и начин приповедања за које се Марсел припрема — у великој мери одговара свему што је он већ исприповедао. Чиме би се сад имало разликовати Марселово ненаписано дело о свом животном искуству од искуства које он потанко описује? Може ли се приповедање о некоме ко од ране младости жели да се посвети писању, али своје књижевно дело — премда је већ на прагу старости — није честито ни започео, довести на неки начин у склад са његовим дотадашњим дугим и предугим приповедањем о себи? Занимљиво је да се у мноштву увода у читање и критичких разматрања Прустовог дела не добија одговор на то питање нити се чак оно поставља.

Ма колико се Марсел жалио на одсуство списатељске предумљивости у себи, у његово име срочено казивање одавно тече и налази се пред реалним читаоцем у виду низа књига. Треба ли читалац *Трагања* да живи у уверењу како све то што одавно чита још није стављено на хартију? Па и ако се стварни читалац са својим стварним читањем повуче на страну, као неки незвани улез, сам свет Прустовог романа обухвата у исти мах како Марселову повест тако и стално ишчекивање да та повест буде срочена, односно написана.

Да ли низ романа о Марселовом животу треба схватити као унутарњи ток сећања и размишљања, при чему би почетак истинског писања те „унутарње књиге” требало очекивати као коначно приступање послу за који су се најзад сви услови стекли? Против таквог разумевања говоре одређене Марселове изјаве. У другој свесци књиге *Око Германјових* Прустов јунак помиње (антиципира) мноштво излишних година кроз које је још имао проћи док се није испољило оно „невидљиво позвање о чијем настајању прича ово дело”.¹⁶ „la vocation invisible dont cet ouvrage est l’histoire”.¹⁷ Није ту, дакле, реч о сећањима која будући писац у себи проживљава него управо о „делу” које садржи дугу причу о будућем писцу. Необично остаје то што дело посвећено настајању јунаковог позвања, књижевног позвања од којег се даље отишло није, о јунаковим „узалудним годинама” ипак прича.

Изоштрени слух најбољих познавалаца тајни приповедне уметности разабрао је у *Трагању* два различита гласа. Док један

¹⁶ VI, 96.

¹⁷ *A la recherche du temps perdu*, II, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 39.

„глас” долази из перспективе млађег јунака, његовог „доживљајног Ја”, други проговара из перспективе „приповедачког Ја”. Тај је други „глас” са својим мислима, како каже Адријана Марчетић, много година старији; заступа га некаква особа интелектуално и емотивно од јунака зрелија. Та особа, штавише, као да је постала и „писац Трагања”.¹⁸ Па ипак између наслућеног млађег и наслућеног старијег јунака нема несугласице у ставу да рад на остваривању замишљеног књижевног дела тек предстоји.

Једна могућност читања Прустовог циклуса која не би била у видном раскораку са пишчевим изричитим назнакама можда је — схватити свеколики текст *Трагања* као радну верзију дела које тек треба створити. Иако постојећа верзија у великој мери одговара дозрелој замисли будућег дела сугестивно изложеној у завршној књизи циклуса, она не искључује могућност писања и неког новог дела које се оцртава као идеал. Са таквом концепцијом се, додуше, не слажу жалопојке због сопствене лењости и сталног одлагања тренутка да се започне остваривање књижевног наума. Ипак, неке своје радне листове Прустов остарели јунак поменуће не само у виду расутих хартија и похабаних свезака са којима је стара кућна помоћница муку мучила¹⁹ него и у виду „неколико скица” које је он могао да покаже свету. Из тих „скица”, на пишчеву жалост, „нико није ништа разумео”, али нешто од намераваног писања је већ и самим тим „скицама”, бар као покушај, било изведено.²⁰

У духу претпоставке о написаној повести коју треба преобразити у остварену замисао као да говоре завршне странице романа *Нађено време*. Писац се ту позива на разне епизоде, како вели, „ове приповести”, али приповести чији текст би се он сам потрудио да најпосле пружи „у тачнијој транскрипцији”.²¹ Шта се под *транскрипцијом* ту подразумева можда и није довољно јасно, али да је употребљена реч важна показује и њено понављање сасвим убрзо, кад Марсел у сличном контексту помене „транскрипцију једног света који сав ваља изнова нацртати”²² („la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier”).²³

¹⁸ Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд 2003, 59.

¹⁹ XII, 382.

²⁰ XII, 389.

²¹ XII, 393.

²² XII, 324.

²³ *A la recherche du temps perdu*, III, p. 1046.

МОРИС ФРИДМАН

ДОКТОР ФАУСТУС И ФАУСТ

Вероватно најзначајнија форма у којој је мит о Прометеју пренет у модерни свет, поред многих његових непосредних оваплоћења, јесте легенда о Фаусту. Враћајући се у време гностичког Новог завета, одређеније, у време Симона Магуса чији је Фаустус био ујак, ова легенда се креће кроз средњи век, окупљајући око себе све већи број прича везаних за човекову употребу забрањеног знања ради стицања недозвољене моћи, све док још једном не бива отелотворена у четрнаестовековном алхемичару и чаробњаку истога имена. Легенде о животу овога човека укључене су у *Народну књижу о Фаусту (Пријовести о доктору Јохану Фаусту, надалеко разгласеном чаробњаку и негроманту, о томе како се на одређено време завештао ђаволу, какве је чудне ствари за то време доживео, шта је сам чинио и сновао, све док на крају није добио заслужену награду)* Јохана Шписа (Johann Spies, *Faustbuch*) из 1587. из које је Кристофер Марло црпео податке за своју *Трагичну историју доктора Фаустуса*.¹ Доктор Фаустус је прометејска фигура у необичном дуалистичком контексту средњовековног хришћанства и ренесансног хуманизма. Док хришћанство посматра људски живот на земљи једино као припрему за небо или пад у пакао, ренесансни хуманизам промишља човека као мали свет који садржи све потенцијале великог — потенцијале за које је јасно да би требало да буду остварени у овоме животу радије него да се жртвују за свет који ће доћи. Тако *Фауст* стоји под дуплим покровитељством знања као нечега грешног што превазилази људска ограничења и, речима Френсиса Бекона, „знања као моћи”. Двосмисленост људског сазнања из Есхиловог *Окова-*

¹ Кристофер Марло, *Фауст, Енглеске ренесансне трагедије*, приредили Живојин Симић и Сима Пандуровић, Београд 1959, 165—255.

ноѧ Прометѧеја овде је приказана на један сасвим другачији начин.

Пакао, на основу Мефистофелесове дефиниције, није ништа друго до изгнанство из раја. Ипак, доктор Фаустус не може да разуме ово изгнанство све док замишља пакао као место пре него као вид постојања: када Мефистофелес каже да је и он сам у паклу, Фаустус одговара да пакао онда не може бити тако лош. Фаустус је ипак на махове свестан могућности да је рај направљен за човека, што Мефистофелес подржава, и да је у опасности да буде изгнан из правог људског постојања. „Ако је небо створено за човека, / Створено је и за мене. Напустићу / Мађију ову и бити покајник.”² Касније, међутим, Доктор Фаустус тражи „прави живот” на уснама Јелене Тројанске која ће га „обесмртити пољупцем”,³ и на тај начин одузети његовој души небеску милост. Фаустус коначно схвата шта је урадио, и да се чак и змија која је кушала Еву може спасти, али да његов напад не може бити опроштен. Он жали што је икада видео свој универзитет или „читао књигу” пошто га је то знање довело до тога да замени „вечну радост и блаженство”, за двадесет и четири године „таштог уживања”.⁴

У своме чувеном финалном солилоквију Фаустус посматра себе као затвореника у временском расцепу у којем је изгубио сваки вид постојања које је дубље укорењено од флукса сензација. Уплив будућег у садашње који му је некада доносио срећу сада му доноси вечно проклетство: пошто је толико година запостављао себе у овој димензији, сада више нема начина да побегне из ње. Без обзира на то, он замишља како се уздиже до Бога и упућује на Христову крв која тече небесима: „Једна би ми кап / Спасла душу, пола капи.”⁵

Свака могућност помирења је изгубљена: Бог који се поново приближава Јову у дијалогу не постоји за Фаустуса. Фаустус познаје само срдитог бога творца Гностикâ, који није некакав зао бог, већ онога који га одваја од Христа Спаситеља и препушта га паклу.

Гле како боѧ ѧружа

Руку и мршћии своје ѧневно чело!

Планине, брегови, дођ'ише, сруциише се

*На мене, скријише ме од шешкоѧ божјеѧ ѧнева.*⁶

² Ibid., 192.

³ Ibid., 245.

⁴ Ibid., 249.

⁵ Ibid., 252.

⁶ Ibid.

Чак ни због Христа, „чија ме је крв откупила” неће бити краја Фаустусовим вечним мукама. Он је поделио свој живот на спољашње доживљаје задовољства, знања и моћи, и на један унутрашњи дух са којим је изгубио контакт, и сада мора да се суочи са чињеницом да је душа коју је напустио празна. Он жели, као Јов, да може да напусти људску природу, да буде истовремено животиња и људско биће, да може да се промени у „неразумну животињу неку” која нема душу. Такође као Јов, он проклиње своје рођење — у овом случају родитеље који су га родили, али у следећем тренутку преусмерава клетву на себе и Луцифера „што те је лишио радости рајске”. У брзом току његове мисли се окрећу од раја ка срдитом Богу — „Боже мој, боже, не гледај ме гневно!” — и од Бога ка паклу — „Не зјапи, пакле! Немој долазити, Луциферу!”⁷

Фаустус не може да се покаје и добије блаженство Христове жртве зато што је предат строгој пресуди, одсечен од Божје милости. За хришћанство које *Доктор Фаустус* представља, људски свет је привремено изгнанство које може да доведе или до спасења у рају или до трајног изгнанства у пакао. За Фаустуса овај свет је сада оно што је Мефистофелес раније дефинисао — место где је човек који је одсечен од неба већ у паклу, изван домашаја Христовог милосрђа и откупитељске љубави. Фаустус је одсекао себе од правог постојања тако што је одвојио способност да доживљава од бића које доживљава, и као резултат тога његово унутрашње биће је сада потпуно празно и без наде за било какав повратак у последњем часу. Чак и поред овога, његово покајање никада није у ствари право и искрено. Фаустусове последње речи пре него што га однесу ђаволи су: „Своје књиге ћу спалити! Ах, Мефистофеле!” Изгледа као да је чувао своје књиге за себе све време и само је у последњем тренутку спреман да их се одрекне. Чак и тада то није зато што се каје јер поседује жељену моћ кроз знање, већ само последњи безнадежни покушај да се спасе.

Финални хор покушава да репродукује не само форму већ и поглед на свет класичне трагедије иако је тај поглед прожет средњовековним хришћанским моралом и опчињеношћу ренесансног човека науком.

*Одсечена је жрана што је можда
Расши право, сјаљен Ајолонов
Ловоров изданак, који је зајлио
Тај учени човек; Фауст је ошито.
Смајрајше његову коб и љаклени љад*

⁷ Ibid.

*Као ојмомену мудрима да буду
Пред забрањеним стварима у чуду,
Мада их мами њихова дубина;
И да им се шацїи разум не уїуцїи
Даље но шїио им вишња моћ доїуцїи.*⁸

Иако Хор циља на Фаустуса као на упозорење, идентично као што финални Хор *Цара Едипа* циља на Едипа, Фаустусов пад није ограничен пад судбине коју човек може да искуси у свету, већ „паклени пад” који доноси са собом неограничено проклетство. Фауст није постављен пред људе као представа људског стања, као што је случај са Едипом, већ као објекат моралне лекције о „забрањеним стварима у чуду”. Његова судбина, штавише, не посматра се као судбина сваког човека, већ као посебно искушење примењено на „дубину” забрањеног знања које „мами мудраце”. У Марлоовом времену ти „мудраци” нису више били алхемичари и чаробњаци из легенде о Фаустусу већ научници, учењаци и истраживачи који су померали хоризонте познатог света. Насупрот веровању да је небеска сила поставила границе свему што би човек могао да практикује, као што Хор наглашава, они су веровали да људске могућности немају ограничења и да је човекова највиша дужност да их реализује.

На крају, Фаустус није нити Грк нити хришћанин, већ ренесансни трагични јунак — човек чија каријера попут комете није означена превазилажењем постављених граница, већ својим сопственим изгарањем у космичкој ноћи. Његов крај ствара величанствен спектакл за који висока реторика Фаустусовог финалног солилоквија производи одговарајућу пратњу. Човек није уништен својом коначношћу, већ својом бесконачношћу, и, на том одсечку параболе која се пење од ренесансе до модерног доба, овај напредак у неограничено не изгледа толико застрашујуће колико херојски. Двосмисленост која лежи испод овог ренесансног Прометеја је разбирљива само када погледамо на хришћански морал у којем је његов „пад” постављен према даљим ступњевима изгнанства, када човек и природни свет у којем живи постају подељени.

Значајан корак на путу до изгнанства приказује се у Гетеровом *Фаусту*. „Пролог на небу”, писан као свесна имитација Пролога *Књиџе о Јову*, представља дијалектичку перспективу стварности и зла ближу *Књизи о Јову*, у којој је Сатана слуга Божји, него *Докџору Фаустусу*, у којем су Бог и ђаво две непомирљиве супротности. Арханђели хвале креацију, чије се

⁸ Ibid., 255.

„олује боре над копном, морем, свуд у круг”, стварајући „најдубљег дејства ланац дуг”, посебан однос праћен пустошењем које служи као основа за „корак благ” Божјег дана.⁹ Мефистофелес не може да се придружи слављењу креације. Његова брига је човек, „Земљин мали бог” чије ум му дозвољава да буде „зверскији но свака звер”. „Ја ништа не знам рећи о сунцу и васиони; / Видим једино људе и како се пате они.” Човек више није тако велика фигура каква је био за ренесансу. Он је, уместо тога, „бедно створење”, „микросмичка луда” која стално покушава да се уздигне на ниво бога, али стално остаје спутан својим људским ограничењима. Заједнички интерес у кушању Фауста од Господа и Мефистофелеса, није интегритет јединственог човека, већ његова природа уопште. „Догод за нечим тежи, човек блуди”, говори Господ и додаје да након што доведе Фауста до понора својим замкама и варкама, Мефистофелес ће и сам бити присиљен да призна како „нагоном мутним вучен, добар човек / правога пута свог је свестан до век”.¹⁰ Човекова нада сада није нити у знању које му даје моћ над светом који га окружује, као у ренесанси, нити у разуму који га доводи у склад са универзалним поретком, као у доба просвећености, већ у стваралачкој животној сили која се покреће у дубинама. Иако ова сила наизглед води ка злу, докле год очувава кретање, она у ствари коначно води човека ка добром — које се више не посматра као било које спољашње стање или морална радња, већ као потпуност стваралачке силе која се таласа кроз биће. Чак и „зло” којим Мефистофелес куша човека служи Господњим сврхама кроз актуелизацију ове стваралачке животне силе која би у супротном могла да остане неупотребљена.

*Човекова делатност и одвећ лако клоне,
Он зачас у мир безуслован ѿне;
Свој радо на ѿуш дајем му дружара
Што ѿдстиче, ѿе ѿако, иако ђаво, ствара.*

(„Пролог на небу”, 355—358)

Мефистофелес се дефинише као „део снаге која вазда жели да твори зло, а увек добро сазда”.¹¹ Међутим, Фауст види Мефистофелеса у много слабијем дијалектичком маниру него што је негација позитивног животног набоја.

⁹ J. V. Гете, *Фауст*, превоо Бранимир Живојиновић, Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића, Нови Сад 1999, 15—16.

¹⁰ *Ibid.*, 18.

¹¹ *Ibid.*, 59.

*Значи, на силу вечно будну,
Живошодавно-усталачку,
Дигеш, у једу узалудну,
Песницу подлу паклењачку!*

(„Радна соба”, 1436—1439)

Фауст почиње тамо где се Доктор Фаустус завршава. Уместо жеље да користи магију како би имао власт над светом, као Доктор Фаустус, Фауст жели да је користи како би побегао из људског стања које притишће његово срце неком непознатом потребом. Ухваћен у мистичну екстазу „знака Макрокозма” он се осећа као бог пред чијом душом „делатна природа лежи”. „О какав приказ! Каква слика сјајна!”¹² узвикује Фауст да би се у следећем тренутку поново вратио у улогу посматрача, „Ал’ авај, само слика!” Неспособан да приђе „бескрајној природи”, још једном схвата човеково изгнанство: „Извори свега живљења” теку и хране човекове „свеле груди” које бескорисно њима теже. Фауст се сада окреће титанској животности знака „Земаљског Духа” и кроз дионизијски занос још једном превазилази ограничења људског стања:

*Осећам већ: све више бивам јак,
И већ се ко од младог вина жарим;
Осећам храброст у свей да кренем сад,
Да носим срећу земљину и јад.*

(„Нoћ”, 485—488)

Међутим, када се Земаљски Дух појављује Фауст то не може да поднесе, и Земаљски Дух се руга човеку који је помислио за себе да је бог:

*Па што те ужас сїлео,
О, најчовече? Где је душин зов?
Где жруди које свей стварају нов...
Јеси ли ти то, што такнуи мојим дахом
До корена свог бића цейиш сїрахом,
Ти што се жриш као црв?*

(„Нoћ”, 514—516; 521—523)

Фауст је једнак духу кога замишља, на шта му овај скреће пажњу, а не стварности која је, зато што је безгранична, сувише

¹² Ibid., 24.

страшна за ограниченог човека да је поднесе! Фауст не подлеже срамоти сопствене позиције:

*Ја, слика божја, ја шћо већ узвишен
Истине вечне ѿризор очекивах,
Ја шћо у себи већ уживах
На сјајном небу, земног бића лишен...
Тек једна реч ме ѿоуић зрома сјржи...
У онај блажени сам мах
Био и ѿреголем и мали;
Ти свирейо ме најтраг свали
У људске коби ноћ и прах.*

(„Ноћ”, 644–647; 654; 658–661)

Бачен натраг у „људске коби ноћ и прах”, Фауст препознаје своје стање, стање сваког човека, пуно промене и стрепње у којој сваки успон и пад ометају кретање живота, изгнанство у којем нека „вечито страна материја” хрли и „све што је боље обманом се зове”.¹³

Фауст још једном покушава да побегне од „људске коби” — овога пута кроз самоубиство. Иако човек не може да превазиђе ограничења свога живота, његово достојанство се може такмичити са боговима кроз изазивање тако што ће да се сурва кроз „улаз тајанствен у који нико не воли да креће”.¹⁴ Као Сартров Орест, он је спреман да преузме на себе сав терет света без смисла — „Одлучи се да ведро тамо крочиш / Макар у ништа морао да се точиш.” Док Фауст ставља купу са отровом на своје усне чује хор анђела који пева ускршњу музику. Превладава носталгија за детињством, за вером коју је изгубио, Фауст се топи: „Навире суза: Земљо опет сам твој!”¹⁵ Алтернатива која је сада преостала Фаусту је да прихвати „људске коби ноћ и прах”, што постиже кроз пакт са Мефистофелесом.

Оно што покреће Фауста да напусти своје студије и крене са Мефистофелесом у свет је његова унутрашња патња, јер је „упола свестан оног од чег луди”.¹⁶ Фауст тврди да има „две душе”, једну која се „са страшћу грубом и простачком за свет сваким чулом хвата”, док друга остаје у блату испод ретких духовних искустава „узвишеног царства праотачког”.¹⁷ Овај унутрашњи сукоб производи отуђење од протока времена и са-

¹³ Ibid., 32.

¹⁴ Ibid., 34.

¹⁵ Ibid., 37.

¹⁶ Ibid., 17.

¹⁷ Ibid., 50.

свим непознатог искуства за Доктора Фаустуса, и оставља Фауста, без илузија, са свим могућностима испуњења. Као Јов када проклиње дан свог рођења, Фауст се жали да је његово постојање постало бесмислено и испуњено ужасом све до тачке када прижељкује смрт:

*С ужасом ујуџру се будим,
Горко бих хџео заџлакаџи,
Јер нови дан од оноџ за чим жудим,
Ниџџа, баџ ниџџа неће мени даџи;
Он чак и слућење о среџи
Својеџлавим замерањем сџуџава,
И све џџо жели из груди џоџеџи
Бескрајним џадним кежењем сџречава.
Па и у џлуви ноџни саџ...
Ни џу ми џокој није даџ,
У дивљих снова ужас џонем...
Смрџ желим, живоџ ми је омрзнуџ.*

(„Радна соба II”, 1637—1645; 1647—1648; 1654)

За разлику од Доктора Фаустуса, Фауст поставља услов да Мефистофелес може да носи његову душу у пакао као замену за услуге које ће дати Фаусту на земљи. Ако Фауста икад „сколи ... лењи мир”, ако икад каже тренутку који пролази „Стани! Трај!”, Мефистофелес ће га имати.¹⁸ За Фауста, као и за Господа, ово је питање његове унутрашње природе, а не некаквог спољашњег добра или зла између којих мора да бира. „Чим где се скрасим, служићу, ко што рекох / Свеједно коме — теби ил’ другом ком” говори Фауст. Ипак, Фауст не мисли да ће да се скраси, докле год му искуство не буде давало стално уживање и задовољство:

*Имаџ ли иџру џде добиџка нема,
Девојку која у мом заџрљају
Веџ џледа ком ће другом да се да...*

(„Радна соба II”, 1766—1768)

Није радост оно што Фауст очекује да ће да добије од Мефистофелеса, већ искуство, искуство које оставља по страни ренесансну опчињеност знањем у смислу романтичне идентификације са струјом људског живота.

¹⁸ Ibid., 74.

*Бевују ћу се даћи, уживању преболном,
Мржењу заљубљеном, јеђењу свеушолном.
Срце пак моје, од тежње за знањем исцељено,
Више ниједном болу улаз пречисти неће,
И што је целом роду људскоме додељено
Желим да и мој бића најдубљу срж покреће,
Желим да духом продрем у људска сва пространства,
Да осећам сву срећу и сав јад човечанства,
Да тол'ко своје Ја до његовога надмем
Да, ко и оно, коначно и сам паднем.*

(„Радна соба II”, 1851—1860)

Да овај улазак у радости и јаде целог човечанства представља четврти покушај Фаустов да побегне од ограничења „људске коби”, јасно је из његових речи „да тол'ко своје Ја до његовога надмем”, а да то не представља никакво одређено превазилажење његовог искуства, које било ко други не би могао да доживи, постаје јасно са Гретином трагедијом која доминира у остатку Првог дела.

Након што Фауст, захваљујући Мефистофелесовој сналажљивости, заведе Грету, просту сељанчицу, он се заљубљује у њу. Сада се Фауст више не задовољава само чулним задовољством које добија од Грете, јер зна да оно води у њену пропаст, нити може да је посматра као икакав део свога искуства као што је могао након што је завео. „Дај да се уз њу огрејем и озрачим! / Зар вечито не осећам њен јад?”¹⁹ Тражећи излаз из свога сукоба у романтичној вези са природом, Фауст тврди да му сва чуда природе која га уздижу показују његово биће градећи свест да „за човека савршенства нема”.²⁰ Он више не види свој унутрашњи сукоб као сукоб између материјалног и духовног. То је сада непомирљива супротност између екстазе која га уздиже и хладног цинизма и порицања, сада већ неподношљивог Мефистофелеса, који га понижава. Мефистофелес је Фаустово друго „ја”, спољашњи симбол његовог унутрашњег сукоба. Када Фауст говори Грети у сцени у „Мартинијој башти” да „Осећање је све”,²¹ постоји један део у Фаусту који се цинично уздржава док остатак његовог бића ентузијастично хрли у њега.

Мефистофелес потенцира мирно одвајање од Гретине пропасте коју посматра објективно и у целини. „Није она прва”,²²

¹⁹ Ibid., 162.

²⁰ Ibid., 157.

²¹ Ibid., 167.

²² Ibid., 213.

он додаје, на шта Фауст одговара једном уцвеленом оптужбом која подсећа на Јовову ситуацију:

Није прва! — О, јада! Јада! Ниједна жива душа не може схватити да је више од једног створења потонуло у амбис те несреће, да прво није било довољно, вијући се у смртним мукама, да пред очима вечног Опроститеља откупи грехе свих осталих! Мени беда ове једне једине разгриза срж свег бића, а ти се спокојно цериш над судбином хиљада њих!

(„Тмуран дан”)

Када Фауст улази у тамницу са Мефистофелесом да покуша да ослободи Грету, он је преплављен „свим људским јадом и невољом” и сама Грета види своју ситуацију као представу људске судбине уопште: „Већ се сви вратови с језом потурају / Мачу што лети к моме врату.”²³ Грета одбија да побегне са Фаустом у нешто што би могло да буде стално и непремостиво изгнанство за њу. Она је постала управо оно што је Фауст предвидео када је замислио себе као чудотворца и изгнаника који ће је ишчупати из њеног мирног и традиционалног живота:

*Зар нисам ја беђунац и бездомник,
Нечовек што је не знајућ шта је наумио
Од сјене к сјени као водопад
У бесном несјокојсјиву шумио,
Једино жудан јонора ољромних?
А шу јосјранце она, са дејшњском
Душом, са духом још нерасцветанам,
У колибици на јрисјранку јланинском,
И сав њен рад, сви њени дани
У шоме малом свешу били су садржани.
А ја, сјворење бољомрско...
Њу саму, мир њен разорио сам ја.*

(„Шума и пећина”, 3521—3531; 3535)

Фауст закључује овај ранији говор са жељом да њена судбина сломи и њега, тако да их једна пропаст обухвати обоје. На крају Првог дела, међутим, он не дели њену судбину, већ је напушта како би спасао себе. Фауст није могао да остане са Гретом ништа више него што би се Доктор Фаустус могао покајати. Он је ушао у везу са њом као биће које жели да искуси и које се односи према свету са којим је у додиру као нечему

²³ Ibid., 225.

што је садржано унутар његовог искуства. Сада, иако је воли, он је оставља да би доживео нова и другачија искуства.

На крају Другог дела, Фауст је спасен зато што „Ко трудом стреми сваки дан, / Тог можемо и спасти”;²⁴ „Стремљење” је, према томе, уздигнуто као вредност за себе, независно од циља или чак смера стремљења, као ни од ефекта који оно има на друге људе. Речено нам је, штавише, да се прави смисао свега на земљи не налази у самом људском постојању, већ у оној мистичној потпуности која га довршава:

*Дубље се знамење скрива
За свим што пролазно ходи;
Овде њун догађај бива
Што неопходно се роди.*

(„Планински кланци, шума,
стена, пустиња”, 12466—12469)

Гретина несрећна смрт више не изгледа као трагедија, већ као догађај који се остварује у своме правом симболичком светлу, присвајајући своје право место у ономе стремљењу кроз које се Фауст спасава. У контексту Првог дела, Гретина судбина *јест* трагедија, не само са тачке гледишта читаоца, већ и самог Фауста. Фаустова љубав према Грети ломи се кроз романтични круг глорификације осећања и искуства праве бриге према другој особи као једном независном средишту стварности, и очаја што јој је та љубав донела пропаст. Унутрашњи сукоб који Фауст проживљава у овој трагедији, попут онога који га је одвојио од студија, премешта нас из перспективе да „Осећање је све!” у перспективу „смрти Бога”, из романтичног самоиспуњења у проблематику модерног човека.*

Превео с енглеског
Игор Јавор

²⁴ Ibid., 536.

* Изворник: Maurice Friedman, *Doctor Faustus and Faust, у: Problematic Rebel: An Image of Modern Man*, Random House, New York 1963, 39—51.

In memoriam

МИЛОРАД ПАВИЋ
(1929—2009)

МИЛОРАД ПАВИЋ

ДУБРОВАЧКИ ФРАГМЕНАТ

*Дај, дјевојко руку и са мном вечерас ходи;
Нећемо љуштем шћо блијед кроз ноћ води
Мимо нових кућа шћо краше крај вода.
Ми ћемо кроз сен у лук сведена свода.
Овуд, низ сћрме, камене скалине,
У свей шћо је давно свио жалузине.
У свијеи ључана, маешћира, жосћара,
За мире једна ућврћена сћара,
Шћо чека ново сћолеће да мине...*

1.

*Понћа давно љала, шкрији, цвили шћрула.
Прстие сћароџ ланца љојанула рћа,
Ко расуи ћердан фратира, висе ћула,
Нема шћурске шћрубе да јекне са Срћа
И љокрене с' нова зуйчанике црне.
Кадикад ћиоја која над мир љрне...
Над кайћом само, излокана лика,
Свейи Влахо, — над њим цијев једноџ шћоја, —
Ћуше, снују: зашћишћници Дубровника...
Исјод њих се сћира сћоја, за њом сћоја.
Лијево у мраку, кула се надвила:
Као да се љуља — сад ће у сен своју!
— Не, Минчеија још ће љако љисућ коју.*

Ово месћо зову: Пред врайима Пила.

2.

Ево нас древни град Дубровник здрави.
 Под својим прагом леженде чува двије,
 Да красе оно, што не заборави
 Свијет, од лепа што их више није.
 Једна од них прича, /а старија та је/
 О првом младићу из старе Рагузе,
 Што невјесту с којна, из Пријеких узе,
 Те с грчким градом сроди, тамошње словенске краје.
 Кажу да с тога пошрес испуни земљом море,
 Навијек сјоји грчке и словенске Дворе,
 А Прејеке и Рагузу испуни учини градом.
 Век му дузи веле, прорекоше мнози...
 — Не знам, ал староћа већ са шанком шадом,
 У пурирној, златом извезеној тоги.
 Кад би с Куле сашне лик месеца пуна
 Указо се бео, — плочама Сирадуна,
 Пушима што некад просецаху фусше,
 — Нови кнез би својим пролазио градом,
 Да грађани мнози, пред њим руке скрше.

3.

Вечерас на месту где су подигнути
 Прјеки били-село словенских рибара,
 Наћи ћеш улицу што засјала, стара,
 За сйомен носи име: Прјеки пуши.
 Тамо где она челом зид удара
 Франевачког трошног самостана,
 Почине и друга легенда о граду...
 Ту се у време кад прву армаду
 Још не даде варош у мора просирана,
 Дизао бедем да грађане шипши
 Од ујада многих хајдука-ускока.
 Али кад једном вођа одрешити
 Повеле хајдуке и шанка, висока,
 Вещала диже на врх самостана,
 Што је ко стража ван бедема гризо,
 — Дишоше мире. Тад се са свих страна,
 Искрзан ћердан шврхаве нанизо.
 Саздаше кулу, што ко Срђ да крије,
 И данас чува испочне кације,
 И улаз у град са фрашрима црним.

4.

Леженде што су. Сад хајдмо Страдуну,
 Где фонџана више из безбројних ждрела
 Не љуни љод собом чащу никад љуну.
 Још кезе усџа задњи млаз да суну;
 Још Сџанац да је, — еџо је новела!
 Ал' сахну чесме. Ђуџе кроз ноћ црну...
 Одаџле сокаци уски и дубоки,
 Скакућу уз сиџне, без броја скалине.
 Бачена с балкона на љрозор високи,
 Увезе их јуџром џанана курђела,
 Пуна рубља бела.
 Ал' кад дан у море сиђе да љочине,
 Дубровник се сџари с новим мраком буди
 Сокацима овим.

5.

Који каџак џкрине.
 Преко љраџа, измеђ џарки, светџостџ сине.
 Да л' буџиџом сиџџом коџџљу се џкуди?
 — Дундо неки своје љребраја соклине.
 Пјаца љусџа.
 Луна
 Пуна...
 Зов џиџара
 Коџа чара
 На љрозоре?
 Зџасну жиџжак с лукјернара...
 Персијане ко оџвара
 Тамо џоре?
 Тамо доле
 Баџ с бокаром
 Промину вилана...
 Сџану звуци,
 Мук џиџаром...
 Жубори фонџана...
 Свирац куд ће?
 — Мач скакуће,
 Бежи му вилана...
 Лахор љирне,
 Луна жмирне,
 Луџи љерсијана...

*Јекну ђишар на кам љали,
 Звук бокара разлуљана...
 Тихо. Сџију криминали.
 Жубори фонљана...
 Нем барђело.
 Сребро село
 На врх халебарда.
 Гундулић се на свом сџубу
 У ођришач зави...
 Ал већ сушра, с јушра, кад небо зайлави,
 Дођу конавоче, љодићну звекире,
 Дубровник ће сџари несџаши у мире,
 Где билоћ сџомен још џовори јави.*

(Незавршено)

РЕЧНИК

Барђело — градски стражар
 Бокар — бокал
 Бутига — радња
 Вилана — сељанчица, слушкиња у вароши
 Ђула — овде тегови што помажу да се мост подигне
 „Кад би с куле сатне лик месеца пуна указо се бео” — Сатна кула у Дубровнику има под сатом лик месечев који показује месечеве мене, па тако горњи стих значи: сваки пут када се наврши месец дана, то јест време колико је један дубровачки кнез могао да влада. По истеку месеца биран је нови кнез.
 Конавока — девојка из Конавла, плодне залеђине Дубровника. Конавоке и данас снабдевају дубровачке пијаце.
 Криминали — судије
 Курђела — врпца, канап
 Лукјернар — свећњак
 Мири — зидине што опасују варош
 Понта — мост
 Скалине — степенице
 Соклин — кеса у којој се држи новац
 Станац — јунак чувеног Држићевог позоришног комада, „Новела од Станца”.
 Страдун — главна улица и шеталиште у Дубровнику.
 Срђ — стрми и каменити брег над самим Дубровником.
 Ђиопа — приморска птица слична ласти
 Шкуди — назив за новац
 Шпада — мач
 Фусте — гусарски чамци

ВРИЈЕМЕ И ВРЕМЕНА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Мада је човјек „набоден на своје време као лептир на чиоду” — како Павић види јунака свога *Малоџ ноћноџ романа* — он се може, упркос тој чиоди, и заједно са њоме, са својим временом, кретати кроз друга времена, као што то чине бројни Павићеви јунаци, поготову ако се бави историјом књижевности и умјетности, ако мисли у глобалним цивилизацијским метафорама, филозофи би рекли — појмовима, или пише поезију и прозу онакву какву пише Милорад Павић. „И моја сећања постају од мене старија”, посвајам рани Павићев стих, поготову ако су то сјећања на Милорада Павића, изнад чије столице у Сентандреји се таласало седам стољећа „И седам векова у малом кладенцу Кипријанових суза”, док испод стола „тече река времена натраг / Златни песак разбијених часовника враћа се / Кроз црни грлић мастионице с барутом и вином / Осамнаести век узима у себе све друге”. То таласање времена и игра временима свакако је једна од најбитнијих особина Павићеве књижевне умјетности, о чему је досад најбоље и најдубље писао наш заједнички покојни пријатељ, мудри и духовити Ново Вуковић. То пливање кроз вријеме, кроз времена, чини наше сјећање неупоредиво старијим од нас, а памћење уграђује у културу, па и овај комеморативни тренутак претвара у обавезујућу културну чињеницу, уздигнуту изнад конвенције. Сјећање је ствар срца и сензибилитета колико и ума, ствар културе колико и доживљаја: и култура доживљаја, и доживљај културе.

Осамнаести вијек је за Павића својеврсна жижа времена у којој се скупљају зраци осталих стољећа, гдје се пресијецају и укрштају стара српска књижевност и култура и нова, рађајућа; гдје се сусрећу Византија — а кроз њу и антика, и старозавјетна и новозавјетна јудеохришћанска времена — барок и ново доба. Зато Милорад Павић у трећој од осам пјесама руковети *Четири звоника у Сент-Андреји*, руковети упућеној и посвећеној „Гаврилу Стефановићу Венцловићу, славноме беседнику сентандрејском, порука измирења и утехе из стољећа двадесетог”, гледа „... време које долази са Југа / Са Дрине на Дунав време детињства / Време сеоба и духовника Кипријана / (Који је учио скромности и песништву / Показујући нам велики брод и мали кладенац) / Време светога владике деспота Максима Српског / Гледам једно време које са Јонског мора /

Прелази Дунав и видим / Између големих вода аде се обзеле-њавају.”

Зато ће Павић у својој пјесми сједити на Пијаци меса у Бечу, на старом Fleischmenht-у, са Пишчевићем у крчми и причешћивати се из исте чаше: „Он је скинуо чизме пуне кишце из 1744. / И минђушу кроз коју се провукао XVIII век / Носи крадом на прсту”, вечераће у крчми код „Знака питања” са Доситејем, „Анђелом са наочарима”, а са Захаријом Орфелином и Гаврилом Стефановићем Венцловићем трагаће за тајном другог, духовног тела у свом роману *Друго тело*.

Венцловић је Павићево научно откриће и књижевни мајдан. Меша Селимовић је високо хвалио Павићев рад на Венцловићевој књизи *Црни биво у срцу* (1966), а своје научно бављење Венцловићем Павић је заокружио 437. књигом у колу СКЗ *Гаврил Стефановић Венцловић* (1972). Своју сродност са Венцловићем, па и дуг његовој прози, и директне позајмице, Павић је више пута истицао. Овом приликом поменућу само Венцловићево давање значаја читаоцу, односно слушаоцу, истичаће вишезначности књижевног дјела и постојање аналогije између устројства човјечјег тијела и васионе, макро и микрокосмоса, што ће бити карактеристично за Павићев *Хазарски речник*, али и за поезију Васка Попе. Када налази да је у Венцловићевом дјелу нестало свих граница времена, да су се прошлост, садашњост и будућност слиле „у једно, непролазно и вечито откривење”, Павић формулише и свој поетички идеал.

Европску димензију дао је и Симеону Пишчевићу, чији *Мемоари* спадају међу „најзначајнија дела мемоарске књижевности свих времена”, односно Захарији Орфелину, коме се обраћа у прошлост кратком причом *Дојис часојису који објављује снове*, и Доситеју, јунаку приче *Анђеол са наочарима*. Несумњив је, дакле, паралелизам јунака, тема, мотива и идеја између Павићеве научне прозе и његове белетристике.

Чак и у својој докторској дисертацији *Војислав Илић и евројско јесништво* Павић ће изложити ставове који ће се потврдити као аутопоетички. Прво, истиче Илићеве иновације и преокрет у односу на дотадашње стање у српској поезији; друго, Илићеву отвореност према културама свих народа свијета и спремност да се подстицајно баштини из свјетских ризница; треће, Илићеву отвореност према митологијама различитих народа; четврто, Илићев дуги стих и његове способности да у себе прими различиту тематику; пето, Илићев космополитизам повезан са универзалном димензијом његовог дјела. Несумњиво је Павићево настојање да направи преокрет у српској прози показујући изузетну отвореност према културама различитих народа, а посебно према различитим митологијама. Он је та-

кође пјесник дугог стиха, за шта је нашао охрабрење у самога Војислава Илића колико и у литургијској традицији, а о тежњи за космополитизмом и универзалношћу најбоље свједочи *Хазарски речник*. Илићево „комуницирање с токовима велике породице европских књижевности” зацијело је и Павићев идеал. Павић види Илићеву заслугу и у промјени односа према читаоцу: он је поштовао српског читаоца и сматрао га је способним да сагледа Европу и њене поетске вриједности обраћајући му се језиком на нивоу оновремене европске поезије. Није ли управо Павић толико инсистирао на читаоцу и на новим могућностима читања?

И Вук Караџић привлачи Павића као европска фигура, па из Вукове преписке цитира оне ријечи које свједоче о његовој самосвијести и мисији коју је за српску културу обављао у Европи: „Свакоме слободно можете казати (и ласно доказати) да сам ја народу српскоме оно учинио, што сви остали списатељи заједно нијесу: ја сам народ српски с ученом Европом познао.” Вуков *Српски рјечник* сматрао је претечом свога *Хазарског речника*, али замјера Вуку за сиромашење српског језика реформом на плану интелектуалне и емотивне лексике и на уклањању заумних и фантастичних мјеста из народних пјесама.

Павић је у науци о књижевности остао најпознатији као човјек синтезе, понудивши књижевноисторијску визију рађања новије српске књижевности — од XVII до прве половине XIX стољећа. Прво се појавила иновативна књига *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)* (1970) којом је први пут уведен појам барока у историју српске књижевности. Књига је имала европске одјеке и рецензије. Слиједи *Историја српске књижевности класицизма и њедромантизма. Класицизам* (1979), па *Рађање нове српске књижевности* (1983). За овакав књижевноисторијски подухват потребан је цио један радни вијек. Није моје да оцјењујем књижевноисторијске вриједности ових синтеза; моје је било да покажем паралелизам између Павићеве белетристике и поетике и његове науке о књижевности. А тај паралелизам је несумњив.

Бијих тек бруцош већ давнашње 1967. године када сам се први пут срео с именом Милорад Павић на корицама пјесничке књиге необичнога формата и мени тада још необичнијег наслова — *Палимпсест*, у „Нолитовој” књижари. Од Павића сам научио значење те ријечи, коју ћу, двадесетак година доцније, пречесто сретати као књижевнотеоријски термин. Од критичких одзива памтим само текст Ивана В. Лалића. Враћао сам се често овој Павићевој књизи, увијек са увјерењем да је овај пјесник, прозни и драмски писац, преводилац и књижевни историчар, дао нешто битно ново у свему чега се латио.

Књига је почињала шокантно, у знаку сахране сопственога писца, пјесмом *Ејџџаф* која се завршава стихом: „И снови се сањају наши у скитачким / речима нашим и потом.”

Снови живе и послије смрти снивача пјесника ако су сахрањени у ријечима. Они постају и туђи снови. Као да се Павићева прва књига дозива са романом *Друго њело*: „Људски род је даровитији у сну него на јави”, чућемо од Захарије Орфелина, јунака Павићевог романа *Друго њело* и прочитати алузију на Лазу Костића: „Међу јавом и мед сном се и дешавају просветљења.”

Пјеснички језик има дуго памћење: он у своме ритму чува „језик заборављених литургија”. Отуда и необична дужина Павићевог стиха: он својим дугим дахом хоће да оживи и обнови ритам литургијског стиха. Слободни стих, према Павићу, има у српском језику и пјесништву дугу традицију: такав је литургијски стих.

Павић је већ првом својом књигом желио да успостави континуитет са српсковизантијском традицијом управо „литургијским стихом”, а другом — *Месечев камен* — то је настојање усмјерио ка обнови старих пјесничких облика и жанрова: он пише *молићву, службу, сџихире, седалан, њеоџокион, кондак, икос, ѓролошко жиџије, свџилан*. Није ли Павић започео оно што ће бриљантно остварити Иван В. Лалић обновом канона и Милосав Тешић својом *Седмицом*? Лалић и Тешић су поново бацили свијетло на Павићеве пјесничке књиге *Палимј-сџи* и *Месечев камен*, тако да оне накнадно добијају своје лијепо мјесто у српској поезији друге половине XX столећа. Значај овакве оријентације у савременој поезији Павић не види у преузимању средњовјековне тематике од старог српског пјесништва нити у враћању садржајима једног прохујалог времена, већ као „нормалан и здрав пут да се унапреди песничка форма, да се регенерише српско песништво на прозодијском и жанровском плану ... и да се те структуре употребе у нове сврхе”.

Милорад Павић је и мајстор фантастичне приповијетке са поентом. Он се у прози, као Васко Попа у поезији, игра загонетком. Зато је неке његове приповијетке, грађене на двије воде, немогуће прочитати два пута на исти начин, јер је на крају одгонетка у поенти, као у причи *Веџвудов ѓрибор за чај*, параболу о Балкану и Европи, гдје је одгонетка у именима јунака која сазнајемо као поенту. У опомињућој причи *Икона која кџја* поента је у разрешењу тајнога знака: „Место оног који се сели никад не остаје празно.” Поента се понаша као троструко огледало и једнако се односи на бившег припадника јединице каталонских ратника који је дошао да похара Свету гору, а по-

стао хиландарски монах, на сеобе српског народа и на чудотворну икону Богородицу Тројеручицу хиландарску. У бриљантној причи *Плава цамија* поента се припрема већ од почетка. Анонимни, даровити, неуки неимар, Србин из Босне исламске вјероисповијести, задивиће самога султана својом копијом Свете Софије, али ће се излијечити од себе, па ће се у поенти потврдити пророштво с почетка приче: „Али онај ко се од себе излечи, пропашће.” Прича *Две лейезе из Галатије* о Хасану летачу, коју много волим, варира архетип Икара и има незабораван мото: „Сети се Цариграда у Атини, и то ће бити један Цариград. Сети га се у Риму и то ће бити неки други Цариград.”

Прича је поентирана натписима, извезеним на двјема марамама, у којима је сажет живот човјека-птице. Поента је двострука, као контраст и дозивање двију порука: „Радост је једина вечна ствар у свемиру.” „Кад изађе из грчке приче, отрује те погледом, па се опет врати у причу.”

Као романописац, Павић је творац уникатних модела. *Мали ноћни роман* би се могао назвати роман диптих, *Хазарски речник* — роман лексикон, *Предео сликан чајем* — роман укрштених речи, *Унутрашња сјрана вејра* — роман клепсидра, *Последња љубав у Цариграду* — приручник за гатање тарот картама, *Звездани њлаши* — астролошки водич за неупућене, *Позориште од харџије* — роман антологија и *Друго њело* — роман паралелних љубавних сижеа у трагању за другим телом.

Мали ноћни роман је велико дјело. Писац га је сурово узидео у пуну верзију романа *Предео сликан чајем* и тако му одузео самосталан живот. Ријеч је о најбољем што је Павић написао, уз *Хазарски речник* и петнаестак приповиједака. У *Малом ноћном роману* постоје два плана приче, древни — о идиоритмицима и општежитељима — и дневни, о архитекти Атанасију Свилару. Онај древни је и вјечан, па одређује ток и расплет догађаја из XX стољећа. Почетак првог и крај другог миленијума спојени су као спојени судови. Савремени план приче окренут је према старој, вјечној причи и универзалном, митском времену, идентификујући у митским координатама ликове и судбине XX стољећа. Огледајући се у митској причи и савремени догађаји добијају своју митску димензију; они су обнова и потврда мита; зелена грана на двијехиљадугодишњем стаблу. Јунаци наших дана тек пред огледалом старе приче установљавају свој идентитет, своју до тада непознату природу, идентификујући се с оним што су у миту препознали као сопствену слику или судбину. „То сам ја” — судбинска је реченица, механизам мита, коју јунак не мора изговорити, али која покрива његово сазнање и изненадно откриће. Зато свих шест

глава *Малоџ ноћноџ романа* почиње причом о самцима и општежитељима и тај дио текста, штампан другачијим слогом, знатно је краћи од онога који се непосредно тиче Свиларевог живота и његовога похода на Свету гору.

Прича о Атанасију Свилару замишљена је као путовање, започето прво због цвјетне грознице а настављено као трагање за у рату изгубљеним оцем. Атанасијев отац, Коста Свилар, био је мајор старе југословенске војске, који је у вријеме опште пропасти своје армије имао борбени успјех са сопственом јединицом. Али „нема скупље ствари од малог успеха у великом поразу”, па је побједник једне битке истовремено и губитник рата, те му није било повратка у земљу, већ су му се трагови изгубили негдје у Грчкој. У трагање за својим оцем Атанасије ће повести и сина Николу. Али умјесто да дође до сусрета свих трију генерација, долази до судбинског разлаза: Никола већ на првом конаку оставља оца, а архитекта ће на крају приче сазнати да му је отац погинуо. Атанасије Свилар остаје самац, идиоритмик.

Посебну симболичку вриједност има једна чаша вина. Атанасије Свилар се укрцао у брод у Бару и кренуо према Крфу. „Када су кренули са Итаке ка јонском острвљу, поставио је чашу вина на ограду брода и држао прстом притиснуту стаклену стопу да се не преврне. Црно вино у чаши понашало се солидарно са сланом водом мора и преносило верно сваки покрет пучине. У чаши је сада имао копију морских таласа. Тако је и са мном — помислио је — и ја сам део неких таласа које преносим не знајући то.”

„Реални” опис чаше са црним вином доводи се у везу с јунаком и добија симболично-митско значење, тим прије што су и брод, и вино, и море, и правац кретања препуни митских алузија. Свилар још и не сања да га пут води на Свету гору, као што то нијесу знали ни пустињаци са Синаја у часу поласка. Далеки таласи мита допиру до појединца попут таласања црног вина у чаши на броду.

Конкретни посредник између мита и Свилара је гуслар, пјевач ријетких и заборављених митолошких пјесама. Он ће га инспирисати на пут за Свету гору, као што ће му пјесмом о Јоану Сиропулосу наговјестити могућност преображаја и његову цијену — указати му и на пут „травестита”.

Прича о Јоану Сиропулосу је велика и вјечно актуелна парабола, посебно за Србе. Рођен је као Грк, на грчко-бугарској граници, у крајње сиромашној породици. На четрдесети дан од рођења дошао је богати бугарски свештеник источног обреда са намјером „да купи име детету”. Промјена би била незнатна: Јоан Сиропулос, Грк, постао би Јован Сиропулов,

Бугарин. Отац није пристао и Јоан је одрастао као сиромашни Грк. Опет је наишао исти свештеник и овога пута лично Јовану обновио своју понуду. Младић је, уз помоћ дуката и бугарског свештеника, постао богати Бугарин Јован Сиропулов.

Мале промјене — Јоан и Јован у основи су исто, а остала је иста вјера — само су назиглед мале, а заправо су судбинске: промијењен је језик и припадност народу, па је у првом рату између Грка и Бугара Сиропулов окренуо оштрицу сабље и четири сина на Грке, и био смртно рањен. На самртном часу тражио је грчког попа и наредио сахрану на грчком гробљу са образложењем: „Боље је да умре један од њихових него један од наших.”

Савремени људи налазе свој идентитет огледајући се у миту, у древној причи. Древна и дневна прича су у истом односу као чаша црног вина на броду и таласи мора.

Друго тело је непрочитана Павићева књига. Руски издавач, гдје се роман у првој верзији прво и појавио, написао је: „Нови роман Милорада Павића, *Друго тело*, нека је врста словенске паралеле *Да Винчијевом коду* Дена Брауна.” За мене је Павићев роман много боља и озбиљнија књига, чији су јунаци и два велика српска писца, Захарија Орфелин и Гаврил Стефановић Венцловић. То је трагање за другим, духовним телом, праћено вјером и сумњом. Бојати се да је скептичном писцу био најближи исказ који је добио као одговор од својих књига које му се враћају: „Ми смо твоје друго тело. Ми, твоје књиге. Никаквог другог тела после смрти ти немаш и нећеш имати. И што више одмиче твој живот и ближи се крају, све више твојих радости, твоје прошлости, све више твојих успомена које си заборавио, све више твоје изгубљене снаге, твојих бивших љубави и мржње, постоји још увек само у твојим књигама, у нама. У теби не. Јер, све мање тог обиља преостаје за оно мало живота што ти је још писано да претрајеш...”

Али Павићев врх је несумњиво *Хазарски речник*, књига која је освојила планету, књига библијских параболо и староставне мудрости. Мада је, према неким пишчевим изјавама, ово највише књига о Србима и Јеврејима, она се тиче сваког човјека и свакога народа на земљи. Никома није загарантовано вјечно мјесто у историји; све што је историјско — пролазно је; пропадају велика и моћна царства, попут Хазара, а камоли мала. Онај ко нестане са историјске сцене, губи право на сопствену истину и историју; остаје као интерпретација оних који су га прогутали. Цијели свјетови пропадају због царских снови, безрезервног повјерења у сопствене интелектуалне снаге. Историја која се исписује на сопственој кожи изгубиће се нестанком те коже, па нема ко коме казати на коме је царство,

кад су срушени и царство, и језик, и култура, и сопствено памћење; кад су Хазари изгубили себе и постали неко други, истопивши се као лањски снијег. Роман је постао читаочева игра сновима. Судбински су повезана сва три временска слоја: византијски (средњовјековни), барокни (седамнаесто- и осамнаестовјековни) и савремени (двадесетовјековни). Из темеља се љуља стуб времена. *Хазарски речник* је роман о земљотресу времена. XX вијек се показује као вијек демонских злочина и апсурдних процеса у којима невини, оптужен за злочин, признаје да је починио мањи како би стекао алиби за већи. Страшна и чаробна књига коју сваки човјек и сваки народ на планети може доживјети као судбинску и своју, као пророчку истину о себи. Помјерене су све границе романа, све представе о форми, а опет све почива на математичкој правилности и строгости, на небеском принципу троугла и броја три, на тројству.

Сјећање на Павића неминовно мора бити и сјећање на стуб времена што га је успоставило његово дјело; мора бити дубоко културан чин.

Драги Милораде Павићу, хвала Ти што си својом српском књигом, написаном у малом словенском српском народу, на малом српском језику, освојио планету, упркос чињеницама да су те бомбардовали када си имао дванаест, петнаест и седамдесет и једну годину, и да си живео у XX вијеку, „када се морала доказивати невиност а не кривица”. *Хазарски речник* је Твоје друго тело. Нетрулежна српска књига о Србима, и о остатку свијета.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

ПРОЗОРЉИВО ОКО МИЛОРАДА ПАВИЋА

У вечност, у фантазмичку стварност својих књига пресељено се Милорад Павић, један од најнеобичнијих и најзначајнијих ликова српске књижевности. Умро је у понедељак, 30. новембра 2009, истога дана и месеца када и други један великан српске књижевности, Милош Црњански. Слутим да се њихове душе сада тамо, на ономе свету, препознају по лепоти и убедљивости стваралачког подвига који су остварили. И слутим да о томе шапућу један другоме онако како је забележено

на једној фотографији са књижевне вечери у београдском Дому омладине.

А те 1977. године, чим је писац *Сеоба* отишао у бескрајни плави круг и у њему остао као звезда, тадашњи професор Филозофског факултета у Новом Саду др Милорад Павић је на свом часу Српске књижевности XIX века изговорио реч опроштаја од великог писца. Између осталог, описивао је ручак који су приредили Црњанском у част, по његовом повратку из Енглеске, из егзила. Том ручку је присуствовао и тадашњи историчар књижевности, уредник београдске Просвете и будући писац Милорад Павић, који је у очима Милоша Црњанског препознао исконски страх, страх над страховима који се превише напио реалних стрепњи и јада, тако да је мало требало да у све и у свакога велики писац почне да баца погледе подозрења и сумњи.

Док нам је, врло дискретно и са уздржаном нежношћу, причао, пре свега о Црњанском погледу, Павић нас је гледао оним својим, прозорљивим оком којим је кроз нас, и не окрзнувши нас, гледао некуда далеко и сасвим изван света. А у то око када уђете, наједном се затекнете у некој сеновитој и прохладној просторији препуној разних барокних ситница, предмета прашњавих, необичних и за живот не баш неопходних, али предивних и чаробних. Павић је уживао у чаролијама антиквитета и у мирису неких давних, већ прохујалих живота, а све то се осећало како у његовом животу тако и у приповедној прози.

1. Деценџирана форма

У то време опраштања са Црњанским нас неколико слушалаца Павићевог курса почели смо да залазимо у тајновите просторе његове прозе, а међу тим поштоваоцима најоштрашћенији су, без сумње, били Сава Дамјанов и Миљивој Ненин. Ја сам, баш некако у то доба, прочитао његову књигу *Кони светиога Марка* (1975), сјајну збирку приповедака која се — сасвим у складу са Павићевим признањем да је до *Хазарског речника* (1984) био најнечитанији а после тога најчитанији српски писац — наредних неколико година, и то у великом броју примерака, могла наћи у Просветиној антикварници, у згради Српске академије наука и уметности. Ту књигу сам повремено куповао и поклањао је својим пријатељима и познаницима за које сам веровао да имају слуха за овакве књижевне необичности.

Кад се потом појавила књига *Руски хриш* (1978), било ми је јасно да је у српској књижевности настао још један приповедачки опус највишег реда. Сећам се како ми се, у младалачком

заносу, на новосадској промоцији књиге у Градској библиотеци, чинило да критичари Предраг Палавистра и Сава Бабић, без обзира на све изречене похвале, нису са довољно ентузијазма истакли ту, за мене више него очигледну чињеницу о чудесности Павићевог приповедачког умећа. Све то је у доброј мери потврђено књигом *Нове београдске љриче. Мали ноћни роман* (1981), али у првом Павићевом роману, морам признати, нисам нашао разлоге за највиша естетска задовољства: појединачне приповетке су садржавале препознатљиву убедљивост, али романескна целина није изградила довољну макроструктурну интригантност. Када се, пак, појавио *Хазарски речник* (1984), застао сам потпуно засењен бриљантношћу овога дела, пред којим сам буквално остао без речи. Десило се, тако, да су ме у то време позвали из часописа *Књиженост* да напишем приказ романа, при том су рекли да је то била Павићева препорука, али ја једноставно нисам успео да пребродим ту граничну линију између задивљене ћутње и потребе да се тим поводом огласим. Са том књигом, пак, Павић је престао да буде писац повлашћених, ексклузивних група естетизаната и сладокусаца књижевних реткости, а све је више постајао писац са широким кругом читалаца и поштовалаца.

Морам признати да је та трансформација задуго остала за мене загонетка, а изазвала је чак неке комичне и гротескне ефекте. Одмах по изласку *Хазарског речника*, тек прочитану књигу сам спаковао и са собом је понео у Ен Арбор (САД), где сам на Мичигенском универзитету провео наредну школску годину као лектор српскога језика. Имао сам тврду намеру да заинтересујем неког слависту како би се та књига превела на енглески. На почетку својих курсева проценио сам да, нажалост, на студенте не могу рачунати, јер су, уз ретке изузетке, били почетници, без дубљег доживљаја књижевних и језичких финеса. Разговарао сам о томе и са шефом славистичке катедре у Ен Арбору, са искусним славистом Бењамином Столцом, са којим сам повремено, углавном на његову иницијативу, ишао на ручкове, на којима смо разговарали о најразличитијим темама. Слутио сам тада да је намера тадашњег шефа славистичке катедре била да лично провери какав је тај млади лектор који је, већ после првог семестра, од студената, у оквиру анонимне анкете, добио врло високе оцене.

На таквом једном ручку, извадио сам *Хазарски речник* и рекао како је то роман који би обавезно требало превести на енглески, а да сам њему, професору Столцу, уколико би се он прихватио тог, нимало једноставног задатка, ја спреман да помогнем. Томе сам додао и оцену којој смо се, кад сам је десетак година касније испричао Павићу, слатко смејали. Рекао

сам професору Столцу како је *Хазарски речник* књига намењена ужем кругу високо захтевних читалаца, те да она, разуме се (обратите пажњу на ово „разуме се“), никако неће постати бестселер, али ће бити високо поштована, чак култна књига у круговима естетизантских посвећеника и посебно слависта. Столц се изненадио да књижевни историчар и аутор њему знане *Историје српске књижевности барокног доба (XVII—XVIII)* (1970) пише приповетке и романе, а онда се извинио и изразио жаљење што због многих обавеза не може да се посвети преводу.

И тако је, те школске 1984/85. године, *Хазарски речник* остао без преводиоца, а ја сам се у земљу вратио необављена посла. Три године касније (1988) свој превод је објавила Кристина Зорић Прибићевић, а роман је доживео огроман успех, доспевши чак и на бестселер листе на којима се дуго и задивљујуће добро држао. Павић је, тако, начинио чудо које ваља објашњавати а да се, ваљда, никада до краја неће моћи објаснити: једно такво сложено и естетски пренапрегнуто дело постало је важан маркетиншки феномен и прворазредна чињеница бестселер-књижевности.

Милорад Павић је био и остао писац тврдих необичности, изразитих напетости и неправилних облика. У својим делима он је остваривао јаке аналогije, али симетрије и строгу правилност уметничког облика није волео да успоставља. Павићева књижевна форма, отуда, заснована је на некој врсти плодотворне децентраисаности и способности да у неочекиваним, готово надреалним назирањима и прозрењима допре до увида који се спорим корацима логичког закључивања никада не би указали. Отуда у његовим песмама, приповеткама и романима читалац непрестано стиче утисак како се основни ток књижевног дела не одвија поступно и сасвим прегледно него скоковито и у згуснућима која сведоче о томе да се повремено нагли приливи значења и смисла збивају по ћудливој логици мистичког откривења и неспутаног продора ирационалности. Све дотле док је Павић и сам застајао у чуду пред открићима која су му даривана, настајала су дела која ће значити велики догађај не само у српској књижевности. Такав Милорад Павић јесте један од кључних феномена светске књижевности нашег времена: онај читалац који то није схватио, тешко да ће моћи да разуме сложеност развојних књижевних токова нашег доба; онај, пак, који је то схватио, имаће пред собом један изузетно јак оријентир који помаже да се неки будући путеви духовности и вербалне креативности јасније могу назрети.

Као студент Милорада Павића и као човек који је пред собом често гледао лице свог професора, чинило ми се да по-

стоји нека чвршћа повезаност између овакве природе Павићевих дела и суштинске природе његове личности. Уосталом, постојао је један очигледан и уочљив знак такве децентрираности. Нисам, наиме, никада видео човека чија је изузетна упечатљивост очију и погледа, још и на тако занимљив начин пропраћена децентрираношћу обрва: оне су биле асиметричне, заправо, готово паралелне, тако што је унутрашњи део леве обрве уместо уобичајеног, лучно спуштеног дела био, зачудо, уздигнут, као и спољашњи део десне обрве. Чинило се, стога, да су обрве сачињавале обресе једног крајње необичног, оштроуглог ромба, а тај је ромб симболички сведочио о ауторовој склоности да искоса, из необичног угла сагледава свет и успоставља аналогије и скривене везе. Потражио сам неке давне фотопортрете Милорада Павића, али се нисам могао осведочити да је овакав положај обрва постојао и у пиščевој младости. Рекао бих да су оне у то време изгледале другачије, а ја сам, са доста афектације и фантастике, био склон да закључим како је такав облик обрва настајао са књижевном зрелошћу овога писца. Његова физиономија је, временом, попримала знакове који су слали поруке чисто поетичке нарави.

Поменута децентрираност Павићеве форме омогућила је конституисање сасвим другачијег хронотопа његових дела од књижевног мимезиса реалистичког типа. Отуда је Павић доследно разбијао фабулативност линеарног карактера, а приповедање је добијало наглашено фрагментаризоване облике. Из таквог раздробљавања приповедне структуре као кључни интегративни чиниоци појавиће се, с једне стране, крупни временско-просторни оквири који уједињују различите, често крајње несагласне фрагменте. С друге стране, истоветну функцију преузеће и песничка асоцијативност по којој се искази у Павићевој прози повезују на начин карактеристичан за песнички текст. Све то је омогућило настанак једног непревазиђеног модела немиметичке, фантастичке прозе који колико представља изузетно плодносну иновацију толико и означава домет који ће убудуће, у потрази за новим изражајним могућностима, морати да буде искоса читан, суштински реинтерпретиран, чак и заобилажен у мери која би отварала простор за неопходне промене и иновације. После Павића потребно је не бити Павић, а то није нимало лак подухват. То, међутим, не значи да треба правдати разноразне покушаје оспоравања и иконокластичке јарости. Изузетно висока оцена Павићевог дела природно се мора стабилизovati као објективна мера вредности једног типа постмодерне српске књижевности по којој је крај XX и почетак XXI века пресудно био обележен.

То препознавање је, уосталом, благовремено учињено, па су вредни критички прилози Предрага Палавестре, Јовице Аћина, Саве Бабића, Бранимира Доната, Владе Урошевића, Божа Вукадиновића, Светозара Кољевића, Михајла Панћића, Марка Недића, Твртка Куленовића, Саве Дамјанова, Јасмине Михајловић, Јована Делића, Александра Јеркова, Петра Пијановића, Нова Вуковића и других, допринели да се јасно сагледа епохални значај Павићевог опуса у српској књижевности. Колики је одјек Павићевог дела нека посведочи податак да је 1988. године о његовом књижевном делу, а пре свега о *Хазарском речнику*, изашло преко 200 библиографских јединица. И реакције страних критичара (да поменемо само Алена Боскеа, Ентони Барцеса, Ханса Роберта Јауса, Анцелу Картер, Роберта Кувера, Клаудија Магриса, Чарлса Симића и друге) довољно говоре да је Павић одавно постао становник светске књижевности. И то један од оних најцењенијих, ексклузивних представника по којима ће се одмеравати неке важне вертикале тога света.

Због снаге интегративних чинилаца Павићевог приповедног света у његовим делима је остварена чудесна концентрација временско-просторних и културолошких распона. У средишту тог света нашао се Балкан са огромном разноврсношћу коју он подразумева: Павић је, збиља, писац балканских чудеса, али су та чудеса пројектована са енормним семантичким распонима. Павићев приповедни свет сопствене темеље налази у српској историји и култури, и то од средњег века, преко барокног и просветитељског XVIII века, романтичарског и реалистичког XIX века, па све до сложеног XX века у који се удева приповедна садашњост наративног субјекта. Уз то, писац бујне имагинације као што је Павићева посезао је и за митско-историјским релацијама, за античким светом, за ваневропским културама различитих времена, а Павићевом приповедном поступку нимало није странно да прекорачи границе ових духовно-историјских епоха и да сложеност свога света заснује у прожимању и укрштању врло далеких и несагласних времена. Управо због тог обухватног временског оквира Павић ће својим повлашћеним духовно-историјским контекстом, с разлогом, прогласити Византију, као државно-историјски феномен који почива на прожимању антике и средњег века, државотворних постигнућа старе Грчке и старог Рима, паганства и монотеизма, света античке филозофије и хришћанске догматике и мистике... Својим културолошким темељом Павић ће препознати барок као духовно-историјску епоху у којој су се, у српској култури, пресецали средњи и нови век, православни и католички свет, Балкан и Средња Европа, стабилни свет конвенције и неопходност његових промена. Павић је увек

бирао тешке и комплексне ситуације, својеврсни свет у транзицији, а у њима се појављивало оно што је он називао „пренапрегнутим временом”, Јовица Аћин „дијагоналним временом”, Ново Вуковић „релативистичким”, а Јован Делић временом које се може „истезати”.

Слична ситуација влада и у просторним оквирима Павићевог приповедног света. Као писац балканског културолошког кода, он је у средиште свога интересовања природно поставио српску континенталну културу, али је многе своје семантичке ефекте заснивао и на сагледавању вредности медитеранске, а поготово средњоевропске културе. Отуда су у приповедном свету његових дела, осим континенталних локалитета на којима живе његови јунаци, присутни простори од Дубровника и Котора до Цариграда, те од Будимпеште и Беча до Атине. Са лакоћом ће он, дакако, посегнути и за неким ширим просторима, уколико му то затреба за уверљивост приповедног казивања, али додир Балкана и Средње Европе је њега примарно занимао. А још и више укрштања и прожимања различитих просторних координата, попут пресецања временских вертикала, представљају истинске креативне изазове Павићеве прозе.

Због свега тога Павић је успешно обједињавао најизразитије супротности које постоје у књижевности и култури. Његова интересовања су интегрисала многе распоне и удаљене сфере, од средњег века до наших дана. Средњи век је веома рано проговорио у Павићевом опусу, јер је његово песништво јасно указало на неопходност реактуелизације средњовековне уметности речи. Отуда су његове песме поново у читалачку свест вратиле жанровске структуре средњег века (служба, стихира, седалан, теотокион, кондак, икос, светилан, акатист и др.), те на тај начин подстакла онај процес који ће касније изванредно показати поезија Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Милосава Тешића и других. Довољно је, уз то, погледати како Павић именује своје приповедне ликове, па се из тог избора може лако закључити да је аутор више бирао из фонда средњовековних имена него ли оних савремених која се у српској култури користе. Насупрот том опредељењу да ослухне глас најисконскијег слоја српске културе, Павић је био одлучан да се одреди и спрам најиновантнијег, чак авангардног културолошког потенцијала. Знајући то, нећемо бити изненађени што Павићево име можемо наћи на списку „прималаца прве сигналистичке манифестације”, тј. неоавангардног часописа *Сигнал* (бр. 2—3, 1971) у којем је Мирољуб Тодоровић окупљао ауторе са амбицијама поетичке револуције и са свешћу о важности формалних иновација у српској књижевности. Показало се, наиме, да Павићев рад у форми представља такав један,

и те како пожељан допринос иновирању српске књижевности какво су неоавангардисти само прижељкивали. Његов обликован ангажман је, уз то, наглашавао значај реинтерпретирања традиције, због чега је на себи непрестано носио мирис неких давних, прохујалих времена. Али да је естетика разлике кључно поетичко упориште Милорада Павића, то је чињеница од које би морало да крене свако промишљање његових доприноса и домета у области књижевне уметности. Он је непрестано настојао да сагледа простор иновације форме како би оно о чему жели да проговори могло чистије и непосредније да одјекне у свести примаоца. Његов приповедни говор је, отуда, праћен пуним доживљајем уметничког чина као истинског откривања.

2. *Дубровачки фрагменти*

Библиографски пописи одавно већ упозоравају да је прва објављена песма Милорада Павића она која се, под насловом *Daimon florum*, појавила у јануарском броју *Летописа Матице српске* 1965. године. Тек после тога, исте године, изаћи ће и неке друге песме, опет у *Летопису Матице српске* (*Очи; Зелени Орфеј; Арон на колима сена*), потом и у *Савременику* (*Деметра; Едип; Куидон*), а онда ће се две године касније неке од ових песама наћи и у првој ауторској збирци *Палимјесити* (1967). *Летопис Матице српске* је сада у прилици да први пут јавности представи једну Павићеву песму из периода који је остао крајње нејасан и таман, период пишчевог постепеног сазревања о којем је сачувано веома мало сведочанстава. Реч је о песми *Дубровачки фрагменти* (1953) која се до пре месец дана налазила у једној приватној збирци, а онда је љубазношћу дародавца уступљена Рукописном одељењу Матице српске. Песма је сачувана машинописом, на хартији формата А4, на три странице густо куцаног текста и са напоменом „незавршено” на крају песме, са исписаним именом аутора на њеном крају и са додатим „Речником мање познатих речи”. На самом врху прве странице налазила се Павићева посвета, али она не представља саставни део текста, није њен епиграф, него је додатно, руком написана на хартији по којој је песма машински откуцана.

Дубровачки фрагменти је најчешће исписан комбинацијом два стиха: симетричног дванаестерца и једанаестерца с цезуром после 5. слога. У песму су, међутим, умели да упадну и неки другачији стихови, али је њихова дистрибуција унутар композиционе целине веома занимљива. После уводне ноне (деветостиха) и четири арапским бројевима обележених одељака, на самом крају, као шеста композициона целина обележена бројем 5, уследиће целина у којој се појављује изразита по-

лиметрија: уз понеки дванаестерац и једанаестерац, ту доминирају краћи стихови, попут симетричног осмерца, шестерца и четверца. У тој промени метричких образаца и ритмичких ефеката млади песник је успешно пратио промену тематске основе, као и основну атмосферу лирског догађаја. А та промена је, уз то, прилично индикативна у погледу традиције, али и у погледу жанровских структура на коју се Павић ослања.

Ако покушамо да жанровски одредимо *Дубровачки фрагмент*, онда би закључивање природно ишло ка прелазним лирско-епским жанровима, тачније ка поеми. Штавише, могли бисмо са доста уверљивости закључити како је Бранко Радичевић са својим *Бачким расјанком* послужио као непосредна интертекстуална основа за Павићев *Дубровачки фрагмент*. Везе између ових двају текстова су вишеструке. Тематски посматрано, сродност је доста уочљива: онако како у *Бачком расјанку* лирски субјекат обилази разна места у Карловцима и о томе сведочи, тако лирски субјекат *Дубровачког фрагмента* обилази неколико места старог Дубровника и о њима лирски приповеда. Разлика између ове две поеме би се, пре свега, тицала основне мотивације за такав обилазак драгог и познатог локалитета. Код Радичевића је подсећање на карловачке знаменитости и занимљивости мотивисано потребом да се лирски субјекат достојно опрости са градом у којем је провео најлепше дане своје младости и да потом тај град напусти одлазећи у бели свет; код Павића, међутим, нема изричито изнесене мотивације за овакав поглед на стари Дубровник. Истина је да би се у том поступку могла показати потреба да се са старим Дубровником тек упозна, премда завршни стихови *Дубровачког фрагмента* могу звучати као опроштај од самог древног града: „Ал већ сутра, с јутра, кад небо заплави, / Дођу конавоке, подигну звекире, / Дубровник ће стари нестати у мире, / Где билог спомен још говори јави.” Као да ови стихови јасно исказују меланхоличну слику прошлих дана, њихову трошност и пролазност јер — како песник вели — „Дубровник ће стари нестати у мире.” Зидине града (мири) могу заштитити од спољашњих нападача, али од пролазности заштитити не могу.

Изгледа да је и Павић, управо по угледу на Радичевићеву поему, имао на уму сличну мотивацију која рачуна са темом опраштања са драгим местом. Ако је то тачно, онда та чињеница баца додатно светло и на упозорење о „незавршености” овог Павићевог дела: можда је оно што недостаје управо повезано са изградњом додатне мотивације у вези са опроштајним тоном, као и са употпуњавањем слике града са којим се лирски субјекат опрашта. Ако бисмо *Дубровачки фрагмент* осмотрили као облик иновирања радичевићевског модела поеме,

онда би напомена „незавршено” била сасвим смислена. И, уз то, она сведочи да је сам аутор своје дело разумевао као песму коју није привео крају.

Истина је, међутим, да читалац ове поеме не би нужно морао да прихвати овакве жанровске координате; он би *Дубровачки фрагменти* могао читати и као скуп тематски повезаних лирских песама. У том случају упозорење о незавршености ове целине не би никако морало бити схваћено као за дело важна напомена, па би се могло у читалачком акту сасвим превидети. Такав поступак је, дакако, потпуно легитиман, али би он, очигледно, сасвим превиђао ауторове интенције у стваралачком чину. Могли бисмо приметити да Милорад Павић у периоду своје пуне списатељске зрелости никако не би ово превиђање сматрао читаочевом маном. Чак напротив! Сетимо се само какав је рецепцијски обрт и чудесну реактуелизацију он починио мењајући жанровску природу Венцловићевих текстова и публикујући их у форми сасвим прихватљивој читаоцу модерне поезије, као да је реч о делима писаним слободним стихом или ритмичком прозом. Та књига *Црни биво у срцу* (1966) изазвала је приличан отпор код књижевних историчара неспремних на рецепцијске иновације, али је једном заборављеном писцу обезбедила сасвим нове читаоце, и то највише оне формиране на искуству модерне, па и авангардне поезије. Тако је својим читањем Венцловића Павић показао како се у читалачком акту могу повезати две сасвим удаљене епохе. То исто је он показао како својом поезијом тако и приповедном прозом.

Композиција *Дубровачког фрагментиа* садржи уводну целину у којој се неименована девојка позива на шетњу градом, а у тој шетњи се открива могућност одласка у прошлост: „Ми ћемо кроз сен у лук сведена свода. / Овуд, низ стрме, камене скалине, / У свет што је давно свио жалужине. / У свијет пучана, маештра, госпара, / За мире једна утврђена стара, / Што чека ново столеће да мине...” Тај пут у прошлост, те уопште слободно кретање по временима, као и просторним координатама је, дакако, једна од најизразитијих поетичких особености Павићевог књижевног стваралаштва уопште. А, ето, ту особину исказао је још као сасвим млад, неафирмисан песник.

Остали делови *Дубровачког фрагментиа* добијају посебну композициону функцију повезану са дискретном фабулативом основом: први део описује улазак у стари Дубровник на централном улазу на Пилама (помиње се ту и лик светог Влаха, кула Минчета и др.); други део разматра легенду о словенском младићу из старе Рагузе који, венчањем с невестом Гркињом, „с грчким градом сроди, тамошње словенске краје”, те тако „навијек споји грчке и словенске Дворе”; трећи део поеме за-

снима се на легенди о градским зидинама (мирима) подигнутим због страха од „хајдука-ускока”; у четвртом делу приказа на је шетња по Страдуну, а онда у петом делу и сцена са пјаче на којој се ноћу пева, а већ од јутра Конавоке (жене из Конавла), излажући пијачну робу, сасвим ће изменити тај амбијент. У таквом мотивском распореду јасно се види поступност у покривању простора старог Дубровника, али је много тога остало непокривено. Отуда се и осећа недовршеност ове поеме, осећа се одсуство елементарне заокружености просторних оквира на којима се ова песничка творевина утемељује. Као поема, *Дубровачки фрагменти* отуда делују недовршено, али увек остаје она друга рецептивна могућност: читати ове фрагменте као низ засебних лирских песама.

Но, без обзира како читали *Дубровачки фрагменти*, евидентна је занимљивост њеног језичког устројства. Милорад Павић је веома пажљиво актуелизовао језик Дубровчана, граматички истоветан с језиком херцеговачког залеђа, али лексички крајње особен због урбане, католичке и медитеранске културе којој припада. Сасвим окренут романском свету, тј. Италији, Дубровник је истовремено градио културу која опсесивно гради сопствену специфичност и посебност. Дубровачки говор је песник повремено прожимао идиомом сопствене генерације, тако да ћемо уз доминантну ијекавицу и архаизовани језик наћи и екавицу и модерне језичке облике. Понекад ће се такви читаоци наћи веома близу, стих до стиха, као кад песник вели: „У свет што је давно свио жалюзине. / У свијет пучана, маештра, госпара...” Тако се у овој давној, младалачкој поеми Милорада Павића могло назрети колико ће будућем писцу језик и разноврсност језичког искуства бити одиста од великог поетичког значаја. Такво поетичко становиште било је у потпуности изграђено и промишљено, оно није последица тренутног хира и лакоће одабраног поступка, а у пуној мери ће бити потврђено и у збирци *Палимјесџи*, где ће песник такође приложити речник мање познатих речи. У сваком случају, рана Павићева песма *Дубровачки фрагменти* јасно је потврдила његово трајно поетичко опредељење да се језик, а поготово стил, мора градити све док се не постигне висока мера препознатљивости и убедљивости. У тим трагањима искуство прошлих времена није нешто што треба да буде потиснуто и заборављено, него напротив: треба да буде актуелизовано као моћан подстицај усмерен ка открићу поетичких иновација. Старина и новина дефинишу једна другу само у међусобном односу, а то је наш писац знао много боље од многих авангардиста предатих иконокластичком заносу и страсти уништавања традиције. Павић је традицију иновирао не на авангардан

већ на постмодеран начин: поновним открићима већ познатих ствари.

3. *Ойрошшјај с маестром*

Са Милорадом Павићем последњи пут сам се срео у Београду, у среду 26. августа 2009. године. Тог дана је у 13 часова он кретао у болницу у којој је требало да оперише кукове. На вратима стана у Јевремовој 29, на четвртом спрату, позвонио сам нешто пре 12 часова. Павић ме је дочекао насмејан и наизглед ведар, премда се једва кретао од болова, а све време се ослањао на штап без којег у последње време више није могао. У стану који је, како рече, наследио од своје тетке, супруге професора Ђорђа Живановића, познатог полонисте и слависте, проводио је ове дане очекујући операцију која је требало да га ослободи страшних болова. Ти болови су били тако јаки да он никако није могао да издржи више од два-три минута у једном положају. А уз то, није било положаја у којима бол није осећао: свеједно да ли је стајао, седео или лежао, непрестано је трпео бол, некад већи, некад мањи. Професор Павић ми је нагласио како се не боји предстојећих догађаја, али је међу лекарима постојала дилема да ли му истовремено треба оперисати оба кука или, пак, прво један, а потом, после опоравка, и други кук. Сами хирурзи су подељени, а управо тога дана кад смо се срели, требало је да оде једном лекару у којег је имао поверења, а који је био спреман да оперише оба кука истовремено. Понудио сам се да му нешто помогнем око тог одласка у болницу, али се он захвалио, рекавши да син Иван долази по њега и да је све већ договорено. Ја сам га охрабривао речима да је медицина већ толико напредовала да су овакве операције већ постале рутинска ствар, па треба веровати да ће све бити у најбољем реду. Истина је да прети опасност од тромбоза, али јаке дозе хепарина ту могу бити сасвим добра заштита. Сваку реч охрабривања он је примао сасвим смирено и крајње оптимистично. Најчудније од свега била је његова ведрина са којом смо обавили читав једносатни разговор, а било је тако очигледно да се велики писац налази под изузетно непријатним боловима.

Највише смо времена разговарали о зборнику радова о рецепцији Павићевих дела у иностранству. Ја сам му показао садржај тога зборника и известио га који текстови су готови, које треба допунити, а које тек очекујем. Он је сматрао да треба сачекати приспеће већ наручених текстова, али да не треба даље покушавати са прибављањем текстова о културама са којима, напросто, нисмо имали довољно среће. У тим настојањима смо неке текстове чак успели да прибавимо, али они

нису одговарали основној намени оваквог зборника, па смо се сложили да не терамо мак на крај и да од неких националних књижевности једноставно одустанемо. Павићева сугестија је била да не сачињавамо никакве посебне композиционе целине, нарочито не по језичкој сродности различитих књижевности, него да се начини редослед према важности и снази рецептивних учинака: прво догађаји у Француској, потом у Русији, Немачкој, на англоамеричком подручју итд. Замолио ме је да неким ауторима пренесем његове поруке и утиске од читања оних текстова објављених у октобарској свесци *Лешојиса* из 2006. године. Нове текстове, управо објављене у јулско-августовској свесци *Лешојиса* за 2009. годину, он више није имао снаге да чита, одлажући то за дане после операције. Нешто пре 13 часова поздравили смо се, а ја сам кренуо, зајелевши да све буде у реду и да се после операције поново сретнемо.

Кад смо се после неколико дана чули телефоном, професор Павић ми је само кратко рекао да операција није обављена и да је све одложено за неко боље време. Пролазили су потом дани и недеље, а ја се са Павићем нисам чуо. Потом сам и сам имао некакве здравствене проблеме због којих нисам могао учествовати на скупу о Милораду Павићу организованом у Бајиној Башти почетком октобра, а на који ни Павић није могао да дође. Време је одмицало, а онда ми је 25. новембра Јован Делић казао како је развој догађаја текао изузетно лоше: Павић је оперисан, а одмах потом је доживео страхан срчани удар. Очекивало се оно најгоре. Вест о смрти Милорада Павића саопштена је 30. новембра. Десило се то у градацијском низу којом је смрт три пута заредом ударила на српску књижевност: прво је 28. новембра преминуо Вујица Решин Туцић, 29. новембра Драгомир Брајковић, а онда 30. новембра Милорад Павић.

Сахрана је била у четвртак 3. децембра, а заказана је за 12 часова. Ја сам тога дана имао наставу од 14 часова, али сам се тешио како бих аутопутем могао да се после сахране чак вратим на своје факултетске обавезе. На последњи испраћај Милорада Павића кренуо сам више него благовремено, још пре 10 часова. С обзиром на то да сам ишао колима, аутопутем ми треба нешто више од сата да стигнем на београдско Ново гробље. Али онда креће злокобан развој догађаја. Стижем на бешчански мост, а он затворен због некаквих радова. Ред аутомобила који чекају на отварање моста већ је био дужи од пола километра. Питам неке возаче и неколико њих ми потврђује како су мост затворили негде око 10 часова и како је он обично затворен један сат, па треба очекивати да око 11 часова са-

обраћај поново проради. Израчунао сам да би и уз такав застој благовремено стигао на сахрану, али случај комедијант или некакав зли волшебник радио је противно мојим жељама. Мост је остао затворен знатно дуже, дуже од свих очекивања. Време је пролазило, а ја никако нисам могао да се извучем из успостављеног реда. Нисам имао куд. Било је већ подне, кад сам себи признао да на сахрану више не могу стићи. Није ми ништа друго преостало него да на спајању две траке у непосредној близини моста окренем ауто пут Новог Сада.

А на путу ка Новом Саду, путу који је и сам Павић небројено пута преваљивао, наједном приметих неубичајено велик број птица распоређених по околним стубовима. Били су то соколи, јастребови и сове, који су се, као на каквој почасној стражи, поређали да обаве некакав свој ритуал. Мени се тад учини да у њиховом положају и распореду треба препознати некакво посебно значење, као да су они организовали некакву посебну ауспицијску поворку, сасвим сагласну с Павићевом приповедном фантастиком која је знакове из тзв. стварности увек тумачила на посебан начин.

Тако сам великог маистра приповедне комбинаторике испратио само речју опроштаја које сам изрекао својим студентима. Изрекао у нади да ће, уколико то већ нису, ти млади људи заволети чудесну књижевност овог необичног човека. Павића сам, и иначе, често помињао кроз примере за разноврсне теоријске појмове, али овога пута изрицао сам једну тешку, поразну причу о одласку оних који нам много значе. О томе је могло много тога да се говори, али ме је непрестано притискала потреба да заћутим. У овом свету, тамо где је Павић боравио, остаје неумољива празнина, а како говорити о празнини? Како? Зато сам говорио о томе како је Павићева књижевност, заправо, посвећена мисији испуњавања неких зачуђујућих, огромних празнина у српској књижевности и како је он, заједно са неколицином других писаца, будио чуло за чудесно и за невероватно као могућност приповедног света. По томе је он одиста био непоновљив и јединствен.

Једна од упечатљивих и памтљивих реченица Милорада Павића, из приповетке *Икона која кија*, гласи „Место оног који се сели никада не остаје празно.” У тренутку одласка овог великог мага српске књижевности није тешко увидети како, бар у погледу истинитости овог исказа, он, сасвим сигурно, није био у праву: место које он напушта остаје ужасно и неутошечно празно!

НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ

ИРОНИЈА И ИСТИНА

Архитектоника дела Борислава Пекића грађена је на специфичној транскрипцији прошлости. Уметнички поступак којим се користи укључује извесну *ремиџологизацију прошлости* (Пекић), односно, покушај да се постављањем два света у дијалошки однос они међусобно дедукују. Међутим, уколико је слика света у књижевном делу дата кроз субјективну визуру, улога читаоца се помера из димензије пасивног примаоца информације у улогу активног учесника у хеуристичком конституисању истине. За разлику од приповедача који су веровали да литература поседује снагу објашњавања друштвене стварности, као што је то чинио роман епохе реализма, Пекић је желео да једном литерарном конструкцијом, односно, специфичном субјективном реконструкцијом, понуди могућност другачијег ишчитавања историје, али и садашњости и будућности. Дисконтинуитет, укидање темпоралности, уз ремиџологизовану, субјективизовану перцепцију догађаја, захтевају од читаоца активно учешће у склапању целине. У зависности од степена субјективизације дате слике, мења се и степен учешћа читаоца у литерарној градњи/разградњи смисла текста. Ако је слика коју приказује писац у већој мери *искривљена*, отвара се могућност за наелектрисавање текста иронијским потенцијалом који бива активиран у тренутку читања. Такво једно стилско средство у оваквој конструкцији има пре свега функцију разарања митологизоване, субјективне перцепције, на чијим рушевинама Пекић истовремено гради објективну, *истинију* слику света.

Јасмина Лукић у књизи *Меџаироза: читање жанра* (2001), бави се ситуирањем дела Борислава Пекића у оквиру постмодернистичке прозе, жанровским повезивањем романа *Злајно руно* са моделом који савремена књижевна теорија именује као

метапрозу у ширем смислу, односно, као историографску метапрозу у ужем значењу. Затим, говори о разлици између традиционалне реалистичке прозе, модернистичког прозног поступка и новог типа организације прозе.

За *Златно руно* је посебно важно обнављање интересовања за причу и приповедање, које историографску метапрозу одваја од модернистичког експеримента. Али, за разлику од традиционалне реалистичке прозе, овај нови тип приповедања нужно претпоставља и ауто-критичку рефлексију сопствених претпоставки.¹

Чедомир Мирковић ће одмах по изласку из штампе романа *Ходочашће Арсенија Њеђована* (1970) Борислава Пекића у *Савременнику* говорити о тој разлици у приказивању стварности:

Док се класична реалистичка проза поставља према животу без трунке сумње у могућност његовог објективног преношења и пресликавања, догле је у модерном прозном стваралаштву све више присутна самосвест...²

Ауто-критичка рефлексија сопствених претпоставки, како је дефинише Јасмина Лукић, и *самосвест*, како исти феномен дефинише Чедомир Мирковић, постају битна обележја новог приповедачког поступка. Међутим, ради се о ефекту који је резултат наративне организације текста. Оно што се појављује као доминанта у књижевном стваралаштву Борислава Пекића јесте улога, односно, позиција самог аутора. Аутор се најчешће појављује као посредник између приповедача и читаоца, тако што узима улогу приређивача текста, да би у последњем свом делу, у последњој причи збирке *Нови Јерусалим*, читаоца оставио *насамо* са текстом. Хијатус између текста и читаоца, настао новом наративном организацијом, захтева од читаоца још активнију улогу у архитектоници дела. У дотадашњем књижевном опусу, ауторова посредујућа улога омогућавала је одређено *усмеравање* читаоца, давањем оквира фокализујућем³ читању историје. Уводећи термин *фокализација*, инсистира се на разликовању позиције носиоца субјективне слике света и позиције аутора као посредујућег у комуникацији између фокали-

¹ Јасмина Лукић, *Метаяроза: читање жанра*, Стубови културе, Београд 2001, 11.

² Чедомир Мирковић, *Аутопортрет кућевласника*, Савременик бр. 3, 1971.

³ Јасмина Лукић у свом тексту *Ноемис између мита и историје* наводи речи Shlomith Rimmon-Kenan из књиге *Narative fiction, contemporary poetics*: „Прича је представљена у тексту посредством неке *перспективе*, угла *гледања*, које вербализује приповедача, али који не морају нужно бити његови ... следећи Женета, ја то посредовање називам *фокализација*.”

затора и читаоца. Потреба за оваквим разликовањем у прози Борислава Пекића огледаће се пре свега у ономе што је већ наведено као *ауто-критичка рефлексија* и *самосвесћ*. Субјективизација дате слике неће бити изведена до краја — она је у појединим случајевима амортизована, пропуштена кроз оптику стварног приповедача или приређивача. Појава рецептивне свести као кључног чиниоца у конституисању дела логична је последица оваквог књижевног поступка. Суочен са стварношћу текста коју чини субјективна слика фокализатора, усмераван кроз оптику писца, читалац учествује у *критичкој рефлексији* и *самосвесћ*.

Промене на формалном плану биће последица Пекићевих размишљања о рецепцији уметничког дела и, такође, последица његових филозофских промишљања. Занимљиво је видети на примеру два дела (у роману *Ходочашће Арсенија Његована*, а затим и у последњој причи збирке *Нови Јерусалим*) како Борислав Пекић критичку рефлексију препушта суконституенту дела — читаоцу, и како се повећање степена учешћа читаоца рефлектује на поетику овог писца. Оно што читаоца наводи на другачије читање овакве литературе су, пре свега, наративна стратегија и формалне карактеристике дела. У *Ходочашћу* је у том смислу у питању тестаментарна опорука главног лика романа писана на признаницама, као и ходочашће кроз субјективну слику прошлости; са друге стране, у последњој причи збирке *Нови Јерусалим* читаоци пред собом имају *научни рад*, покушај рестаурације *залеђене цивилизације*, рад са фуснотама, које као интегрални део приче добијају сасвим нову димензију. Фусноте, са једне стране, указују на научничку, дакле, објективну и истиниту слику коју приказује *рад*, а са друге стране, писац (у овом случају научник) води читаоца кроз своју перцепцију прошлости, да би слику те прошлости тек кроз оптику читаоца *враћ*ио и дао јој прави смисао. Таквим поступком индиректно се дају контуре садашњем и будућем свету. Глорификација прошлости има своје утемељење у индиректној критици садашњости и на крају је упућена на утопијску будућност. У својој основи оба дела имају за предмет критику и капиталистичког, *индивидуалистичког*, и њему опозитног модела који ће Пекић именовати као *месмерични* концепт организовања друштва. Пекићев јунак се ни у једном систему не осећа као код куће. Промене наративне стратегије кореспондираће са филозофским размишљањима нашег писца и учествовати у њиховом формулисању. Филозофски фрагменти сакупљени у књизи под називом *Филозофске свеске* не само да нам помажу у осветљавању ауторових наративних интенција, него нам указују и на крајње консеквенце Пекићеве прозе.

У *Филозофским свескама*, које су постхумно објављене, налазе се Пекићева филозофска размишљања пре почетка његове књижевне каријере, у време студентских дана, и, можда, намера да се сачини један филозофски систем који ће он именовати као *енерџијализам*. Мисли и коментари сакупљени у овој књизи већ од самог почетка указују да Пекић организује један монистички систем којим жели да помири, како сам каже, *идеализам и материјализам, емпиристе и метафизичаре, ошћити дух религије са солијсизмом, дијалектику са лоџистиком, математичку са поезијом и демократију са аристократијом*. Узевши у обзир да Пекић није имао намеру да публикује ове списе (бар не у оваквом облику), они се не могу узети као интегрални део пишневог опуса. Из тог разлога, ставове који се ту налазе можемо посматрати као полазиште у развоју одређених ауторових идеја и интересовања — идеја које су свој коначан облик добиле у објављеним делима писца.

У једном фрагменту из *Филозофских свезака* Пекић ће рећи да је књижевност „филозофија у свом естетском корелату”. Несумњиво је да ова реченица иде на рачун верзираности писца у области филозофије, међутим, посматрајући његова каснија дела овај став добија другачији смисао. Књижевност тако схваћена не би била пука илустрација неке филозофеме, него покушај да се пронађе један посебан вид књижевног стваралаштва који жели *истину*. Јер, истина је „полиморфна, али не и плуралистичка”, како сам каже у једном другом фрагменту. Следећи овакву формулацију може се доћи до закључка да Пекић дозвољава различите начине доласка до одређене *истине*, негирајући при том њено релативизовање. Овакв књижевни поступак има своје утемељење у времену и друштвеном контексту. Многи аутори указују да је постмодернистички књижевни поступак продукт касног капитализма, а такав став се пре свега темељи на посебној психологији стварања и посебној психологији рецептивне свести. Фредерик Џејмсон у књизи *Постмодернизам у касном капитализму*⁴ види везу еволуције културне продукције са тријадичном схемом технологијске револуције унутар самог капитала, коју даје Ернест Мандел у књизи *Касни капитализам*. Манделова теза о три темељна момента у капитализму (тржишни капитализам, монополни ступањ или ступањ империјализма и постиндустријски или мултинационални капитал) чини основ Џејмсонове тријадичне схеме културне периодизације реализма, модернизма и постмодернизма. Оно на чему Џејмсон гради везу између постинду-

⁴ Фредерик Џејмсон, *Постмодернизам у касном капитализму*, KIZ Art press, Београд 1985.

стријског или мултинационалног капитала и постмодернизма у уметности јесте нова улога субјекта у свету нарастајућег мултинационалног капитала.⁵

Пекићева поетика и филозофија кореспондирају на један специфичан начин са епохом. Његова књижевна дела инсистирају на улози субјекта у новонасталим околностима.⁶ У једном фрагменту, који се налази у *Филозофским свескама*, Пекић каже:

Конструкција света, чини се да лежи у конструкцији нашег ума, и да она прва није ништа друго него једно зрачење, једна рефлексивна емисија ове друге. Стварно међутим, обратно је: конструкција нашег ума *јесће* у конструкцији света и његово је зрачење као филозофија о себи, као сазнање своје сопствене емисије.⁷

Када говори о односу уметности и есенције, истине, Пекић у *Филозофским свескама* уметност карактерише као „напредовање симбола”. Он ће готово платоновски одрећи уметности могућност досезања истине: „Морам уметност означити као удаљавање есенције од саме себе”, каже Пекић. У наставку, иако је претходно уметност означио као *најпредовање симбола* и отуђење *есенције од саме себе*, привидно парадоксално формулише да се тек „отуђењем есенција враћа себи”:

Тако се мишљење одвија у једној вишеструкој симболизацији, јер оно што је њиме као људско дато тек је симбол симбола. (А ради се да се симболи униште, да се развије једна непосредност свега са собом, једна тотална припијеност есенције уз себе.)⁸

⁵ „... Подразумевам при том да ми сами, људски субјекти који су се нашли у том новом простору, нисмо држали корак са тим развојем: догодила се *мутација објекта* коју до сад није пратила одговарајућа мутација субјекта; још не поседујемо перцептивно оруђе које би било дорасло том новом хиперпростору, како ћу га звати, делом зато што су наше перцептивне навике формиране у оној старијој врсти простора коју сам назвао простором високог модернизма.” Фредерик Цејмсон, нав. дело, 72.

⁶ Са овим у вези упоредити: Карл Р. Попер, *Ушраћању за бољим светом*, РАΙΔΕΙΑ, Београд 1999: „... Дакле, имамо *свешћ 1*, физички свет који делимо на жива и нежива тела, и који такође садржи стања и збивања као што су напетости, кретања... Имамо *свешћ 2*, свет свих свесних доживљаја, и можемо претпоставити, такође и несвесних доживљаја... Оно што мислим под *свешћом 3* је свет објективних производа људског духа, дакле свет производа људског дела *свешћа 2*... О живом делу *свешћа 1* рекао сам да сви организми решавају проблеме. Моја темељна претпоставка у погледу *свешћа 2* јесте да та делатност решавања проблема у живом делу *свешћа 1* доводи до настанка *свешћа 2*, света свести.”

⁷ Борислав Пекић, *Филозофске свеске*, Стилос/Соларис, Нови Сад 2001.

⁸ Борислав Пекић, *Филозофске свеске*, Соларис, Нови Сад 2004, 54.

На крају ових размишљања о уметничком, поставиће себи задатак потпуног дефинисања тог концепта — разјашњавање како се то „отуђењем есенција враћа себи”.

Занимљиво је сад кроз оптику оваквих Пекићевих размишљања погледати како се третира појам уметничког унутар његовог књижевног дела. У причи *Луче Новоџ Јерусалима, 2999*. Пекићев научник реконструише културни модел *залеђене цивилизације* на основу артефаката до којих је дошао археолошким ископавањима. Само узгред, у *фуснојши*, коментарише однос цивилизације, коју рестаурира, према уметности (што само по себи значи некакав однос према уметничком):

У Новојерусалимљанина је дијета била сталан облик исхране, нешто што се подразумевало без обзира на висину агркултурних приноса. И данас има мало праве уметности, али не стога што је, као у Новом Јерусалиму сам живот постао уметност, што је човек да би живео уметник морао бити, већ што никоме не треба.⁹

Наелектрисана иронијским потенцијалом једна реченица слика културни модел оба света. Један свет у којем је живот постао уметност, за рецептивну свест има значење *уметности њреживљавања*, док је смисао који јој даје научник тендирао на дубоку повезаност живота и уметничког стварања (ово не без полемике са марксистичком филозофском мишљу). Управо жеља научника да из *залеђене цивилизације* ишчита такву једну повезаност живота и уметности омогућује му да критикује сопствену цивилизацију, модерни свет, који се према уметности односи са становишта свог потрошачког, материјалистичког става — уметност *никоме не њреба*. Читалац препознаје одређени друштвено-историјски тренутак из прошлости Југославије, иако он није до краја откривен. То препознавање заправо и носи у себи иронијски потенцијал. Неоткривање до краја о којем је конкретном историјском тренутку реч омогућује писцу да изведе једно уопштавање *зайворске цивилизације*. То нам сугерише он сам у тротомној књизи *Године које су њојели скакавци* (1987—1989), која је из штампе изашла у исто време кад и *Нови Јерусалим*. У последњем поглављу треће књиге које носи наслов *Зайвор као цивилизација и цивилизација као зайвор*, Пекић даје основ за овакве тврдње кад позива читаоце да узму улогу истраживача давних, сурових цивилизација, и да одмах затим кроз такву оптику сагледају догађаје из блиске прошлости и да их као обред ишчитају. Ево једног примера:

⁹ Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, Политика/Народна књига, Београд 2004, 194.

Обред се обавља пред монументалном зградом, очигледно храмом, јер се из њега уздиже торањ сличан црквеном. Из торња куља црн дим као с Молоховог жртвеника, и то вас још више уверава да је реч о светилишту. Утиску припомаже овећи број људи у церемонијалној одежди, у којој ћете, по аналогiji, препознати намргођене, домаћим богом опседнуте, свештенике и њихове министранте у скромним одеждама сиве боје. Први у рукама држе церемонијалне скиптре, у вашој цивилизацији познате под именом полицијских пендрека, корбача и говеђих жила. Али, научени на разноврсности живота, ви се чувате олакших, заводљивих аналогija. Палице, очигледно, овде имају сакралну функцију. Ударци по леђима батином или чизмом у стомак, псовке, грдње, дрека, по свој прилици су фингирани, и представљају ритуалну имитацију неке давне, нехумане прошлости. Јер паства, и без свега тога, мирно и побожно у храм ступа. Шта се у његовој унутрашњости збива, каква се егзистенцијална тајна у њој, током иницијације, адептима открива, у чему се свечани обред, тако сличан елеусинским мистеријама, састоји, не знате, али закључујете да имате посла са племеном које познаје бога и зна како му, за добро свих, ваља служити.

У међувремену, то је крематоријум немачког концентрационог логора.¹⁰

Оно што разликује овакву обраду теме ремитологизације од обраде те исте теме у причи *Луче Новоџ Јерусалима* јесте позиционирање иронијског потенцијала — позиционирање које захтева другачији приступ рецептивне свести. Да би обезбедио да иронија одигра своју улогу у причи *Луче Новоџ Јерусалима*, Пекић *преводи* смисао текста у супротност од оног што је заправо вишак информације коју у текст уноси рецептивна свест. На тај начин рецептивна свест активно учествује у поновном превођењу/враћању смисла текста, активније него у наведеном одломку из *Година које су њојели скакавци*. Пратећи текст из *Година које су њојели скакавци*, читалац није у стању да дешифрира о којем се конкретном историјском догађају ради, све док га сам аутор не именује. Уопштена слика из приче *Луче Новоџ Јерусалима*, постављањем одређених *координата* и *прагова* у текст, омогућава читаоцу да текст чисти од наноса субјективне, лажне слике прошлости.

Интересовање за прошлост у постмодерној уметности никад није *носталгични њвраћањак*, већ је то увек њена *критичка њпрада*. Стога је окретање прошлости, коликогод било значајно за постмодерне ауторе, по правилу повезано са увођењем одре-

¹⁰ Борислав Пекић, *Године које су њојели скакавци*, Соларис, Нови Сад 2004.

ђене иронијске дистанце, која омогућује критичност у приступу историјским темама.¹¹

Иронија овде није интенција учесника у дијалогу. Пекић рачуна на један вишак читаочеве информације као део културног искуства у сврху довршавања дела. Иронија је елеменат естетског, стилски фермент текста. Њено неуочавање резултира *оскудним осџацима* (Т. Адорно), истим онаквим из којих Пекићев научник реконструише залеђену цивилизацију.

У *Никомаховој еџици*, Аристотел иронију одређује у односу на сврху коју она треба да постигне. У питању је средина између претераности и недостатака, постизање мере.

Средином једне ствари означавам, пак, оно што је подједнако удаљено од њена оба краја... Врлина има посла са страстима и поступцима, где претераност значи грешку, недовољност доноси приговоре, а средина добија похвале и успева; а то је и једно и друго ознака врлине.¹²

Реторика иронију одређује као подсмешљив начин говора којим се изражава супротно од оног што се мисли. Комплексност ироније у Пекићевом делу уочава се тек кад се у обзир узме — поред ове већ наведене чисто стилске функције — и улога читаоца у њеној *реконструкцији*. Овде иронија није духовна тактика ироничара, израз психолошког и интелектуалног става јунака, него је сад постала саставни елемент архитектонике текста. Она се налази дубоко у ткиву текста и зато се активирањем иронијског потенцијала истовремено ради на разграђивању датог и успостављању новог смисла текста. Свесна себе и истине иронија такође у себи садржи и један став надмоћности. Управо због тога, кокетирајући са неистинама, иронија на њиховом терену односи победу. Она је то кључно средство развејавања симбола у њиховом напредовању, или свеобухватно начело негације, како је дански филозоф Кјеркегор означава. Негацијом реалности она захтева идеалност. У књижевном делу Борислава Пекића иронија постоји као латентна потенција текста која се активира у тренутку читања; она захтева од читаоца да игра улогу активног агенса у конституисању истине. Само наизглед аутор је индиферентан у односу на иронички потенцијал дела. Препуштајући *ауџорсџиво* дела другом (Арсенију у *Ходочаџћу Арсенија Њеђована* и научнику у причи *Луче Новоџ Јерусалима, 2999*), Пекић добија на аутентичности, али, што је још битније, на тај начин иронич-

¹¹ Јасмина Лукић, нав. дело, 23.

¹² Аристотел, *Никомахова еџика*, 1106б—1107а.

ки потенцијал активиран вишком читачеве информације разара субјективну перцепцију историје и будућности. Текст никад није сам по себи ироничан, него је то увек у односу на неки контекст. Митологизирање прошлости, конкретне историјске ситуације, њено субјективно декодирање, служи Пекићу да уз обавештеност читаоца истовремено ради на дестабилизовању декодираног смисла. Дискрепанција између артефаката и научновог читања тих артефаката, сада са већ активираним ироничким потенцијалом, преноси се у будућност као једна миленаристичка есхатологија.

Кад и ако у потпуности дешифрујемо језик Новог Јерусалима, можемо се надати да ћемо реконструисати философију живота и дијалектику мишљења ишчезлог Зека (Зека). Узор-цивилизација Гулага (Гулага), кад је будемо разумели, помоћи ће нам да решимо већину невоља које нас муче. (Укључујући и малтузијански проблем пренасељености планете.) Он ће човечанство поново ујединити бодљикавим жицама, симболима хармоније и хумане среће.

То је битно. То је наша прва задаћа.

Касније бисмо могли пронаћи и неке пацове и обновити велико Тројство прошлости.

У комуни бисмо примили папрат, лишај, маховину. Све што живи.

Подигли бисмо Нови Јерусалим.¹³

Научник најављује значај свог рада, „за свет спасоносног открића”. Сам наслов и година која стоји у наслову (2999) указују на један утопијски, миленаристички концепт. Затим, у последњој фусноти, Пекићев научник јасно наглашава елеменат бајковитости: „С овим радом осећам се као Свирач из Златних времена који је изашао из бајке да људе у њу том песмом поведе.”¹⁴

У роману *Ходочашће Арсенија Његована* Пекић кроз разговор између главног лика романа Арсенија и његовог синовца Исидора даје кратку расправу о уметности. Та расправа, коју у мислима евоцира Арсеније, централни је део романа. У њој откривамо разлоге Арсенијевом *ходочашћу*, реконструкцији сопственог живота, а речи које у тој расправи изговара Исидор биће последње Арсенијеве речи пред смрт. У том разговору Исидор каже Арсенију:

...Узео сам да градим маузолеј у нади да ћу трагајући за новим конструктивним принципима, новим суштинама и облици-

¹³ Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, 192.

¹⁴ Исто, 198.

ма доћи до *праве* архитектуре... Споменик је био експеримент у правцу уметности, правио сам опите и у обрнутом смеру. Ни за цртаћим столом нисам имао илузија, али тек сам на бањичком градилишту дефинитивно схватио зашто нисам успео и зашто никад нећу успети! *Ја сам се, у ствари, бавио собом! Нисам ја архитектуру изражио већ себе, нисам ти ја ништа зрадио, него сам себе самога разрађивао... Гледај!*¹⁵

Пекић јасно дефинише везу коју Арсеније успоставља између себе и својих кућа. Оне су симболи његовог трајања, објективације његове личности. Привидно парадоксално, уметност представља деструкцију живота. Симболи живота у напредној митомахијској реконструкцији постају жртве ремитологизовања ... *а ради се да се симболи униште, да се развије једна непосредност свежа са собом, једна социјална припадност есенције уз себе...* Као резултат остаје фарса, а затим и трагично осећање. Сарадња рецептивне свести, уз *приређивачеве* интервенције које значе инсистирање на субјективној слици света, постаје кључни фактор у формирању оваквог ефекта. У *Лучама Новој Јерусалима, 2999* очекује се већи степен учешћа рецептивне свести у дешифровању текста, што је резултат наративне стратегије која не подразумева било какве интервенције приређивача. Иронија формалне организације постаје потпуна када се субјективна слика света појављује као потпуно објективан приказ у форми научног рада.

Напуштањем линеарне наративне, увођењем субјективног сагледавања историјских догађаја, стварањем једне конструкције која омогућује деловање иронијског помоћу рецептивне свести и вишка информације коју читалац уноси у текст, врши деструкцију текста унутар текста. Иронијски потенцијал који настаје у хијатусу између стварности текста и читаоца, активира се у тренутку читања и по принципу домино ефекта руши оно што се гради, да би као резултат оваквог анархизма (А. Тојнби) била *порођена* истина, или, користећи Пекићеву терминологију — есенција се отуђењем вратила себи.

¹⁵ Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, Завод за уџбенике/Соларис, Београд 2002, 301.

АЛЕН КАПОН

ДАНИЛО КИШ
1989—2009

*Вашој кћери је двадесет година,
Како време проишче...*

Серж Ређани

1989—2009.

Моја млађа ћерка ће напунити двадесет година, како време протиче...

Случај, Бог, Провиђење — ма како га назвали — чини да се свако од нас једног дана нађе на раскршћу путева, да се сусочи са неким догађајем, неким сусретом који ће, сасвим, у потпуности, преокренути ток његовог живота. То сам схватио једног септембарског јутра 1989. када сам, долазећи у гимназију да одржим своје часове енглеског, сусрео библиотекарку Ан Тиркен.

— Јеси ли видео? — упита ме.

— Видео... шта? — одговорих, вероватно још бунован од сна.

— Данило Киш...

— Шта... Данило Киш?

— Ево, прочитај...

И пружи ми *Монд*.

Гали су се бојали само једног: да им се небо не сручи на главу. Тога дана, небо се мени обрушило на главу. Данило Киш је умро. Не, то не може бити. Мора да је... велика грешка!

Али, нажалост, није била грешка.

Случај, говорио сам, Бог, Провиђење, или не знам ни сам шта, ставља нас каткад пред избор — а да ни сами нисмо

свесни шта нам се предлаже. Уморан од тога да „вртим у круг” између породице, гимназије, пријатеља, одлучио сам да наставим своје студије, овај пут руског језика. У програму последње године студија било је предвиђено оно што се звало „изборни предмет”, то јест похађање неког курса потпуно остављеног нашем избору, а то је могло бити проучавање, да не помињем све, загонетног Ђокондиног осмеха или нимфоманије руске царице Екатарине II. Видевши моју неодлучност, један колега ми је предложио следеће: „Пошто волиш Југославију, дођи на курс српскохрватског. Видећеш: професор је добар, а и писац је!”

Будући да ме Мона Лиза и Екатарина II нису много занимале, узмем српскохрватски...

И тако се нађох пред Данилом Кишом, високим човеком који се шалио на рачун свог презимена (Киш, говорио нам је, на мађарском значи „мали”!), увек пристојно одевеним, иако се није много бринуо о сопственом изгледу, са својом вечитом торбицом на рамену, који није био у стању да дуже одоли жељи да „припали цигарету”. Чинило ми се да је он хтео да нас одведе даље него што је просто похађање „изборног предмета” чему смо сви тежили.

Дуге косе (никад га о томе нисам питао — одакле ми, уосталом, и право на то — али сумњао сам да се и он, као ја, ужасава посете фризерским салонима), у нашим (у мојим) очима био је све осим „професор”, све осим писац налик неким нашим писцима пуним ароганције и супериорности, погледа са висине и жеље за сопственим промовисањем. Када је изашао француски превод *Часа аналитике*, саветовао нам је да га не купујемо јер, говорио је, нећемо ништа разумети... Какав доказ поштења и скромности!

Једне вечери, када смо га моја супруга и ја позвали на вечеру, Данило Киш ми је открио још две црте своје личности. Понудио сам га својим омиљеним алкохолним пићем, руском вотком „Столичнајом”. „Та је добра”, рекао ми је. При одласку, боца је била празна. Једино ми је било жао што нисам могао да поделим и друге с њим... Моје друго сећање на то вече је коментар који је изрекао приликом читања *Политике* коју сам набавио у Лилу: сасвим на дну једног ступца на средишњој страни, један кратак чланак од три-четири реда обавештавао је о пресуди неком пијаном типу који је јасно изјавио да Југославија никада неће достићи ниво благостања западних земаља. „Видите, информација није прећутана, али је довољно добро прикривена да се не види.”

Јер, Данило Киш је за нас био неко ко изнутра познаје југословенску реалност тог времена. Он, који је рођен у Војво-

дини, одрастао у Црној Гори, живео у Београду, писао латиницом, предавао нам је, како је стално понављао, не српски и не хрватски, већ српскохрватски; он је за нас, па и за мене, представљао „савршеног Југословена”. Колико пута сам се током 90-их запитао шта би он мислио о драми — о драмама — кроз коју је прошла његова земља.

Остаје човек. Човек који је једног дана експлодирао када је чуо једну љубазну госпођу (која је сваког петка прелазила преко 150 км колима из Анвера, Антверпена? у Белгији, и исто толико уназад! да би присуствовала на три часа српскохрватског) како се диви Арагону. „Уместо *Елзине очи*”, праснуо је Киш, „боље би му било да је написао *Стражњицу дечака!*” (sic).

Остаје човек сакривен иза писца, „професора”, Југословена, браниоца људских права и слобода. Остаје учитељ који ме је усмерио на пут који нисам напустио последњих двадесет година.

Док смо моја породица и ја пролазили кроз Црну Гору, купио сам старијој ћерки која је тада имала девет година илустровану књижицу за децу. Полако ју је прелистала, прелетела преко слика, и вратила ми је уз коментар „Држи, ништа не разумем!” Никада се, верујем, нисам осетио у тој мери повређеним: моја ћерка управо је одбила поклон који сам јој понудио... Тако сам себи рекао: „Значи, кћери, не разумеш ништа. Па онда ћу ти ја превести!” По повратку кући, прионуо сам на посао. На почетку нове академске године, показао сам превод Данилу Кишу који ми је рекао дословно следеће: „Оно што не знате, Алене, то не можете измислити. Али оно што сте разумели добро сте превели. Саветујем вам да наставите. Али пазите, превођење је као дрога.”

Када му је уговор за лектора на Универзитету Лил III истекао, Данило Киш се вратио у Париз. Више га нисам видео.

Али сам послушао његов савет: ја сам био, како ми је рекао једног дана са тоном жаљења, једна од ретких особа којима је успео да улије жељу да науче „његов” језик. На зиду изнад мог радног стола окачен је поклон Светлане Велмар Јанковић — његов портрет који га приказује са Давидовом звездом изнад главе, у чије је средиште уписан православни крст — за њега, за мене, за нас, знак превазилажења наших ситничавих људских подела, циљ коме је, вероватно, као писац, тежио.

Данило Киш је умро 1989, моја млађа ћерка је рођена неколико дана након тога...

Када, изгубљен у преводилачким размишљањима, подигнем очи ка том цртежу, надам се да се, тамо где је, Данило

Киш осмехује задовољно што ме види како покушавам да вратим мало од оног што ми је он дао.

9. септембар 2009

Превео са француског
Никола Бјелић

НАГРАДА „МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ”

ИВО ТАРТАЉА

КЊИЖЕВНИ ИСТОРИЧАР ДУШАН ИВАНИЋ

Приликом доношења одлуке да се награда „Младен Лесковац” додели књижевном историчару Душану Иванићу на седници жирија неко је приметио како је овај кандидат својим радом толико познат да одлуку нема потребе образлагати. Сада се, међутим, приликом објашњавања одлуке жирија показује да је рад професора Иванића у области историје књижевности толико богат и разноврстан да у једном пригодном приказу за данашњу свечаност не може бити ни приближно обухваћен. Унапред треба замолити за опроштај што ће ван видног поља бити остављен — премда се историје књижевности тиче — сав наставнички рад професора Иванића на универзитетима у земљи и ван ње, рад у научним установама и на научним скуповима, у форумима просветних установа, на пословима уредника часописа и зборника, уредника важних едиција и енциклопедија. Биће добро ако нам пође за руком да сада истакнемо понешто карактеристично из овог обимног књижевно-историјског захвата.

У првој својој књизи *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865—1875)* Душан Иванић разматра корпус од преко три стотине, махом заборављених, приповедака и прозних цртица које су објављене у раздобљу обележеном опадањем романтичарске и јачањем реалистичке инспирације српских писаца. Поред неколико истакнутијих приповедача, као што су Стефан Митров Љубиша, Милорад Шапчанин или Милован Глишић, као предмет посебне пажње овде су се нашли типови приповедака који су у посматраном раздобљу били највише заступљени. После хумористичко-сатиричне приповетке — која је била присутна трајно — као кораци приближавања реалистичкој поезици посматране су приповетка из

ђачког живота, баладична, идилична и бајковита приповетка (са постепеним увођењем технике сказа, стварања илузије усменог казивања) затим романтично-херојска, путничко-путописна и дидактична приповетка, односно приповетка са тенденцијом. Цела се та прва књига Иванићева може посматрати као увертира у широко разгранато изучавање књижевности 19. века, пажљиво изучавање свих доступних извора које се ослања на многа претходна, али од којег потпуније и темељније нисмо имали.

Класици епохе српског романтизма и реализма остали су трајно у средишту пажње Душана Иванића као књижевног историчара. Књижевне вредности остварене у тој епохи чине језгро од којег се његова научна интересовања шире у различитим смеровима. О томе простирању јасно говори библиографија објављених радова Душана Иванића, која броји неке четири стотине јединица.

У низовима својих студија обухваћених књигама *Модел књижевног говора*, *Облик и врејеме*, *Свијет и прича* аутор показује утанчан слух за поетску реч, па макар она била заглушена пословним порукама ванпоетских докумената. Показао је он и завидну храброст да критички испитује списе писаца чији је стил „мрачан”, а смисао порука скривен до неухватљивости. Заинтересован за савремену теоријску мисао, Иванић своја тумачења српских писаца обично везује за неки општији проблем поетике и на домаћим примерима разматра новије појмове, као што су лирски јунак, повратак алегорисању (брзоплето презреном), хронотоп, фелтон, коментар приповедачев или перспектива приповедачка.

Најсажетији свод сазнања из средишње области Иванићевих проучавања пружила је књига у Матичиној серији „Свезнање” под насловом *Реализам*. То узорно дело енциклопедијске сажетости, посејано је појединостима какве би узалудно било тражити код других испитивача исте материје. Са допунама, и у новом контексту, оно ће бити укључено у обимну коауторску књигу *Ка њојшци српског реализма* (2008).

У каквом ритму и са каквим интензитетом Иванић пружа резултате свог бављења књижевношћу друге половине 19. века сведоче и три књиге које је он објавио у периоду протеклом од последњег додељивања награде „Младен Лесковац” пре три године.

Једна од тих књига, *Огледи о Стерији*, обухвата низ нових огледа у којој су скупљени ауторови новији огледи о поезији, трагедијама, комедијама, хумору и сатири јединственога класика. Међу Иванићевим књигама из последњег трогодишта најважнија је *Књижевна периодика српског реализма*, дело којем

припада важно место не само у опусу ауторовом него и у нашој свеколикој културној историји. Да ништа друго није урадио, аутор би због те књиге заслужио високо признање. Како би се јасније, указало на пажњу коју ово дело заслужује, није с горег поћи од сувих бројчаних података. Штампана 2008. године у издању Института за књижевност и уметност и Матице српске, ова књига има 490 страница великог формата. Изложен је ту резултат ауторових истраживања која се протежу кроз четири деценије. Приказује се преко две стотине часописа, календара и листова из три деценије, за књижевност преломне, од почетка седамдесетих година 19. века до почетка 20. века.

На страницама ове књиге Душана Иванића разасртти су типови (дневних, седмичних, месечних или годишњих) публикација међусобно разлучени према мери заступљености књижевног састојка у њима. Разврстане су тако књижевно-научна периодика, књижевна периодика, забавно-поучна периодика и уже одређене периодичне публикације међу којима се издвајају хумористично-сатирична, позоришна, женска, верска периодика и најзад периодика за децу и омладину, струковни и стручни (службени) листови. Обухваћени календари су разврстани на оне који су општег типа, затим национални, па календари за децу, женски календари и научни годишњаци.

Тешко је проценити какве све предвидиве и непредвидиве тешкоће мора савлађивати неко ко узме да ишчитава примерке старих часописа, календара и листова, њихова годишта и бројеве, ретко или само фрагментарно сачуване у постојећим, великим или малим, ако не и далеким, библиотекама. Али ма колико замедан био посао изналажења и прегледања старе штампе у земљи чија је Народна библиотека 1941. остала у пепелу, труд је овде богато награђен. Уз мрежу основних података о насловима и поднасловима периодичних публикација, уз назнаке о местима и трајању њиховог излажења, њиховим уредницима, издавачима, штампаријама, провлаче се лична запажања пажљивог читаоца. И овај сада наступа као поуздан путовођа широких видика, који не говори много, а каже све о ономе што је мало познато и важно или постави изазовна питања. Поред изабраних фотографија, унесених међу странице текста као илустративни материјал, аутор води читаоца пред књижевне знаменитости, кроз галерије портрета заслужних и незаслужено заборављених књижевних посленика. Посредно се оцртавају збивања политичке историје. Указују се, успут, жива сведочанства о кривудању укуса и уздизању књижевне свести кроз покољења.

Овај Иванићев приручник отвара врата у највећи или, како се аутор тачније изразио, једини прави архив нове српске књижевности. Поред небројаних давно заборављених књижевних текстова, у том архиву су похрањени и неки непознати написи познатих писаца.

Биће сува штета ако без тог приручника — убудуће незаобилазног за темељно историјско и компаративно испитивање српске књижевности — остане нека славистичка библиотека у свету или у земљи. Најзад, и мимо свих специјалиста који ће се, посвећени својим истраживачким пројектима, овом књигом служити полазећи од три странице садржаја на њеном почетку или од 30 страница индекса на њеном крају, ову књигу могу прелиставати и неусмерени читаоци отварајући је где им се усхте и листајући је, као *Хазарски речник*, с лева удесно или здесна улево. Ови ће се по свој прилици највише задржавати, као и аутор уосталом, на опсежним приказима хумористичко-сатиричне штампе.

Приказ научних годишњака из захваћеног раздобља у знатној је мери историја почетака српске књижевне историографије.

Међу радовима који далеко прелазе оквире епохе којом се Иванић претежно бавио најважније место припада његовој монографији *Књижевност Српске Крајине*. То је обухватна историја књижевног живота зачетог на тлу Крајине и сажет приказ стварања писаца који су тамо рођени. Протеже се негде од 14, 15, 16. века све до масовног изгона српског живља са ових простора, односно до оних писаца који су се тада огласили „катаклизничким сликама расапа, евокативним разговорима мртвих, древним ријечима басама и клетви, пејзажима завичаја у сјећањима, библијским симболима пропадања, у јауку који као да понавља искуства древних записивача”. Строфа из сонета једног лиричара, својом тананошћу снажног, Владимира Поповића *Моја Крајина*, наведена у књизи, одзвања као мрачна слутња коби што је тек имала да се сручи

*На броду наде не чујем ни гласа:
Слући ли можда своју смрт и она?
Како ће онда на острво сјаса,
Крајино моја, мртва од искона?*

Обухваћено је овде стваралаштво око две стотине писаца који су рођени на релативно уском појасу старе аустријско-турске границе и у књижевности остављали трага, ма где да су је касније неговали. Изненађује у књизи број важних писаца, међу којима Захарија Орфелин, Симо Матавуљ, Никола

Тесла, Милутин Миланковић, Владан Десница, Слободан Селенић, Јован Радуловић, Светозар Петровић представљају данас најпознатија имена. Својом судбином та књига објављена 1998. подсећа на књигу Драгослава Срејовића о Лепенском Виру: простор културе који је открила подвргнут је потапању управо у дане кад је настајала и остала је прво и последње непосредно сведочанство о њему.

Сродну тему проширену на књижевну баштину Срба у Хрватској без територијалног ограничења обрађује најновија књига успешног рашљара који открива бистре воде на неприступачним местима. Та књига је збирка чланака под насловом који означава више него што речима каже: *Врела у врлети* (2009). Актуелну поенту тој књизи смиреног историчара даје горчина страница писаних у ситуацији „десет година послје изгнанства”.

Својим истраживањима широких простора духовног живота српског народа и убедљивим приказима нађених вредности професор Иванић је настављач најбоље традиције филолога који су проучавали српску књижевну прошлост, низа оних научника међу којима Младен Лесковац заузима угледно место. У надгробној беседи 27. децембра 1990. Никша Стипчевић је напоменуо да „Велики Господин свеколике српске духовне земље” — „није могао да има епигона. Одвећ је разностран био, а сасређен и целовит. Непоновљив.” Својим разностраним а ипак врло сасређеним радом Душан Иванић, такође непоновљив, понајмање је могао бити нечији епигон. Па ипак има једна човјка област где се његов научни профил додирује са ликом човека чије име носи награда која му се на овој свечаности додељује.

Познато је залагање Младена Лесковца да се покрене систематичан рад на приређивању критичких издања српских писаца. Био је и председник Академијиног одбора за критичка издања, основаног 1967. Тај је одбор издао, као засебне свеске, *Начела за критичка издања* и *Правила за критичка издања старијих српских писаца*. Дугорочним планом било је испрва обухваћено 140 представника српске књижевности од Саве Немањића до значајних савремених писаца чије је стварање окончано. Књижевним историчарима који беху показали спремност да, сами или на челу екипе сарадника коју окупе, поднесу нацрте и започну рад са утврђеним роковима поверени су послови око приређивања целокупних дела двадесетак писаца. Мало је од започетих пројеката изведено. Посао на научном издавању књижевних споменика, по природи пипав, далеко од пажње јавности, изискује не само озбиљну спремност него и фанатичну савесност уз самопрегор испосника на дугу стазу. Управо та-

квом раду посвећивао се Душан Иванић као мало ко. Најважнији су резултати те његове посвећености пет књига сабраних дела Ђуре Јакшића, сабране песме Бранка Радичевића, спевови Ђорђа Марковића Кодера, зборник мемоарске прозе 18. и 19. века, *Сербијанка* Симе Милутиновића. Штавише, Иванић је на пољу успостављања аутентичног текста, како своја, тако и туђа и искуства, домаћа и страна, проверавао, обједињавао и теоријски уопштио у књизи *Основи џексџолоџије* (2001), једном необично инструктивном приручнику, кратом филолошким запажањима и поучним примерима.

О високом ступњу критичности и смислу за препознавање аутентичног текста сведочи и низ Иванићевих критичких одзива на успехе и неуспехе савремених издавања домаћих класика. Када је у угледном гласилу отпочето штампање под Андрићевим именом рукописа туђих, који су се неким случајем затекли у пишчевој заоставштини, Душан Иванић је са стилистичким и историјским аргументима изразио категорично противљење.

На пољу критичког издавања текстова Душан Иванић је и на једном недовршеном послу Младена Лесковца заслужан сарадник. Већ на почетку рада Одбора за критичка издања човек који од својих младих дана није могао да заборави занос у који га је бацила *Santa Maria della Salute* пријавио је као посебне свеске замишљеног издања песникових целокупних дела, поред *Позоришних кријшка*, *Полијичких чланака* и *Чланака о књижевности*, још и Костићева *Писма*. Предани рад на сакупљању и критичкој обради обимне преписке протегао се на више деценија. Па ипак, прикупљена писма Младен Лесковац за живота није стигао да приреди за штампу. Замољен у Матици да се као незаменљив стручњак прихвати завршне редакције тог приметног посла, Душан Иванић је већ успео да, уз помоћ Милице Бујас, прву свеску Костићеве преписке доврши и објави на начин који је испрва замишљен.

Ако би на крају требало на најкраћи начин одговорити на питање шта обједињује разнострану делатност Душана Иванића, смело би се рећи да је то чврста морална подлога.

Мало је ко тако озбиљно примио к срцу велики завет из *Свешћих ђрбова*

„Још смо дужни — ти одужи!“*

* Реч приликом свечаног уручења награде „Младен Лесковац“, у Матици српској 12. априла 2010. године.

„ПОЕЗИЈА И ИСТИНА”
МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА

Онај ко има прилику да се захваљује на овако угледном признању које чини част његовом имену и раду, помишља да је одлука да буде издвојен и награђен исправна и праведна, чак и ако зна да је она дата послу који налази све мање одјека и присталица међу савременицима, па чак и међу људима који од тога посла живе; зна такође за једно давно упозорење да област у којој радимо има тако високо постављене циљеве да нас ниво с којег полазимо тешко може довести до врха. А опет, по људској слабости, да се послужим ријечима Вука Караџића, свако радо слуша да и други (особито знатни) људи о њему што добро говоре.

Ту општу скепсу према сопственим напорима, дијелом и nelaгодност, у овим околностима пригушује чињеница да по част долази од Матице српске, установе која је утицала на нас и пре нашег почела (Л. Костић), и кад за њу нисмо знали; али да додам, и установа с којом, њеним одјељењима и њеним периодичним и другим издањима, сарађујем безмало 40 година, а имао сам такође част да она буде издавач или суиздавач више мојих књига и организатор симпозијума којим сам руководио, да не помињем друге везе.

Радује ме дабоме што награду додјељује жири у којему су колико моји професори толико и моје дугогодишње колеге на Филолошком и Филозофском факултету и у послу којим се бавимо.

А драго ми је што ме њоме укључују у ред досадашњих носилаца награде, који су ми били и остали узори, извори знања, професори, колеге и пријатељи. Колико су добитници награде „Младен Лесковац” једна чврста научна заједница потврђује сплет околности који нас повезује: о првом добитнику награде, Драгиши Живковићу, писао сам као о класику српске науке о књижевности и приредио за коло СКЗ његову тада већ посмртну књигу (да не помињем у којој сам мјери дијелио његове ставове о књижевним процесима и пословима); да сам као уредник библиотеке Књижевност и језик и поручио и објавио књиге Новице Петковића, Радмиле Маринковић и Наде Милошевић Ђорђевић, књиге које су им, коначно, и донијеле награду овог имена или биле њен повод, док је Божидар Кова-

чек, поред Марије Клеут, био један од рецензената издања прве књиге *Прејиске Лазе Косићућа*, коју смо из заоставштине Младена Лесковца приредили Милица Бујас и ја....

Оставио сам за крај задовољство што награда носи име Младена Лесковца, како бих очувао простор за похвалу његовом дјелу и дјеловању.

Почећу појединостима које су ме непосредно повезале с Младеном Лесковцем.

Кад сам приредио једну збирку писама уредника српских листова за *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, рецензент ми је, стицајем околности, био проф. Мирослав Пантић: након подужег ишчекивања, проф. Пантић ме је упозорио на могуће грешке у читању појединих слова или на понеку недоумицу: то значи да је од слова до слова упоређивао моје читање и копије аутографа. (Ономе ко се пробијао кроз туђе рукописе не треба описивати колико је то напоран и дуготрајан посао и кад ради за себе, камоли кад контролише туђи рад.)

Поводом те збирке Младен Лесковац ми је у писму послао мале биографске глосе о личностима које су се појављивале као адресанти и адресати... Није то било писмо како се писма пишу, већ цизелирани драгуљ, да се послужим ријечима професора Пантића о лику писама која је Лесковац слао. Можда је то посредно било упутство како би се могли писати коментари о учесницима преписке, али ја га (срећом или не!) нисам схватио.

Кажем „нисам схватио”, а моја је генерација стасавала 60-их и у научну јавност излазила 70-их година, у вријеме „значајних теорија и безначајних спекулација о томе како треба проучавати литературу” (писао је Драгиша Живковић управо поводом 70-годишњице Младена Лесковца, 1974). Ја сам тих година мислио да сам на другој страни од школе Павла Поповића, из које су поникли и Младен Лесковац и Драгиша Живковић, и толики број знаменитих личности наше науке о књижевности. Моја генерација је вјеровала да ће теоријским класификацијама, парадигмама и структурама, интенцијама и контекстима, објектом и субјектом, актерима и актантама, поступком и кодом, дискурсом и функцијама, све до „математичке поетике” покрити, савладати, превазићи чињенице (или пронаћи неки свој сплет чињеница). На другој страни, од тих нада настављана су упорна трагања за везама између књижевних факата, или прибирање тих факата, на каква је непрестано био спреман, можда више од икога међу својим вршницима, Младен Лесковац: подсјетимо само на његову студију о Орфелиновој *Мелодији к њролећу*, или на откривање цијелих малих свјетова око Змајеве пјесме *Видовдану*, или око завршетка Сремче-

вог *Вукадина*, односно око анегдотског језгра *Пој Буре и њој Сјуре...*

Данас, у вријеме отклона од старијих књижевнотеоријских модела, за рачун интеркултуралних веза, „женског писма”, културне историје, постколонијалне критике, студије и чланци Младена Лесковца обнављају сјај којим су блистали кад су изишли из штампарија: не само као изузетан прилог историји српске књижевности, већ и српске културе и њених мучних путева ка висинама. Данас би те студије могле стећи нове генерације читалаца, младих стручњака, јер обједињују готово све што се могло знати о приликама везаним за књижевна дјела и за њихов културни оквир. Ако су једне генерације *шексти* узимале као извор смисла и претпоставку тумачења, друге ће држати да је он жариште веза са смислом *свијетла*.

Сјећајући се поново писама које ми је Младен Лесковац слао поводом чланака за *Зборник*, помишљам на једну ендемску страст која је обиљежила његов однос не према књижевности већ према историји српске културе и, можда треба тражити ријечи ширег, обухватнијег смисла: према животу српског народа и народа с којима је био повезан. Он је у тим писмима обавјештавао о идентитету одређених личности, о њиховим посједима, школама, положајима, породичним везама, дружењима. У једној од раних Лесковчевих студија, оној о Михаилу Витковићу, насловна личност је само стожер око кога се одмотава и примотава велика скупина савременика, а ради се о првим људима свеколике српске културе: Доситеј, Вук, Мушицки, Павле Соларић, Арса Теодоровић, Герасим Зелић, Берићи, Јован Хаџић, Милован Видаковић, Сава Текелија, Ђорђе Магарашевић, Димитрије Фрушић!

Истовремено, то плетење чињеница није Лесковца спутавало да поставља крупна и „нимало нежна питања” о cjеловитости и оригиналности опуса (Орфелин), о сферама утицаја, или да улази у полемички дијалог с великим истраживањима и темама. Колико год је поуздано утврђивао књижевноисторијска ткања веза, неријетко је знао за неизбјежне „недоумице” у томе послу. Имао је уз то једну не тако честу врлину међу књижевним историчарима: да нађе „крилату ријеч” и њоме неочекивано освијетли изузетне вриједности и изузетне књижевноисторијске тренутке. Тако ће, нпр., означити *ипрећушно* Бранково присуство у својој *Анџолоџији старије српске поезије*: „у овој *Анџолоџији* диже се читаво једно столеће српских песника да се поклати првом радосном победнику тако дуго невеселе српске песме”; о језичком комешању и језичкој замршености у предбранковској/вуковској епоси тешко се може адекватније говорити: „И речник, и синтакса, и убиствено схе-

матична техника саопштавања овога језика, крај обилних могућности сваковрсних произвољности, и стварних искоришћавања тих могућности, стицали су током времена још и ону опасну, глатку рутину неживих техничких жаргона ... који се обраћају првенствено логичкој, никада естетској активности својих читалаца; а тиранијом наметнуте прво туђе метрике, па дикције, па духа, коначно су се загушили у стилу претрпаном и апструзном, у густом и масивном галиматијасу учености. Наравно да се тако не ствара живо језичко море, ни клима једино погодна за поезију; тако се најпоузданије припрема смрт поезији”, додавши да је то било вријеме раскошне пентаглотије, кад су Срби знали стране језике, али не и свој, па изненада — како је једини Његош знао употребити, кад год му затреба, праву ријеч те језичке мјешавине. Али, као у засједи, Лесковац има једно *међуштим*: трагајући за добром у злу и за излазом у беспућу, додаће да су и на том језику, казане „драге, потресне, судбоносне и брижне ствари” за цио српски народ.

„Поезија и истина”, тај гетеовски наслов, налази се у основи великог броја радова Младена Лесковца, некада писаних с раскошним, расипничким прибирањем података. Студија о Змајевој пјесми *Видовдану* прерасла је у цијелу књижицу од 60-ак страница, у ауторовом настојању да попуни првобитну празнину. Сам свједочи доцније како су он и Васа Стајић приређујући 1945. године Змајеве политичке пјесме „преко најнејаснијих места” прелазили ћутке, „као да их и нема; начин, уосталом, још увек најбољи ако се већ задовољавајући коментар не може дати”. Студија настајала двије деценије потом свједочи какав је улог био потребан да се прекине првашња ћутња: прикупљање писаних подстицаја, уочавање појединости — догађаја, личности, околности, иронија, алузија, двосмислица, до назначавашња путева трансформације новинеске вијести у пјесму. „Постанак песме”, „настанак” романа, увођење мотива, посебно тамо гдје се текст не своди на имагинативну игру већ почива на чврстом тлу животних околности, то је опсједало Лесковца током цијелога његовога научног рада. Ако се то повеже с *дружом* његовом опсесијом, да се дође до издања цјелокупног дјела знаменитих писаца, од Доситеја и Вука до Бранка или Костића, Змаја, Матавуља, Исидоре Секулић, па онда с *шрећом*: да се изграде начела за критичка издања српских писаца и образложи културни и научни смисао оваквих издања — бива очигледно да је ово једна од жаришних тачака Лесковчевог научног дјеловања и дјела. Никада, кад се ово помиње, не треба заборавити да је овим радом српској књижевности прибављено неколико томова нових, непознатих

или неприступачних дјела Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, највећих међу великим.

А до таквих тешко прецјењивих заслуга и до тако крупних резултата Младен Лесковац је дошао полазећи од малих драгоцених доприноса нашој неостваривој чежњи за потпуношћу једног опуса: ријечи *једно, зашурено, необјављено, нешћамјано ѿисмо* или рукопис, непозната пјесма и сл. назнаке, илуструју овај велики пут. Без изричитих теоријских или методолошких претензија на уопштавање, постепено је давао обрасце микро-текстолошког рада и једну непосреднију и општију текстолошку и књижевноисторијску норму: знати и епоху, и поетику аутора и његове животне путеве, и поетику жанра, и стил/језик и комуникативне конвенције доба. Паралелно с тим настајали су обимни радови (нпр. *Бранко Радичевић у годинама 1848—1849*), описујући пјесничко дјело у преплету с биографијом и културноисторијским околностима, указујући на многострукост његових извора, и на непротумачивост буквалним или произвољним читањем, које води на интерпретативну пловидбу насумце (Умберто Еко). Тумачити се може само уважавањем смисла насталог у окружењу (у контексту, рећи ће Бахтин можда тих истих година), оног дакле смисла који је стварао аутор, а не оног смисла који мисли његов тумач. Пред читаоцем Лесковчевих расправа и чланака открива се колико сложена и тамна толико обавезујућа арматура смисла пјесничке грађевине.

Поред тих главних тежишта, Лесковчев опус (не говорећи сада о његовој поезији или о знаменитим преводима) има своја стална пристаништа на овим својим дугим пловидбама. *Једно* од њих су „мали писци” које је вријеме „прегазило” и којима недостаје „драж величине”, а истраживање њиховог дјела је „посао мучан и веома сложен, често сложенији него код великих писаца”, с обзиром на тијесне везе с епохом и могуће подстицаје „великим”. Стеријин стих из епиграма „На надрикњигу” — „Јер и књижне ливаде потребују ђубрета” у инвентивном тумачењу добива изузетно суптилан књижевноисторијски мисао, који би могла присвојити најмодернија књижевнотеоријска мисао или историјска поетика књижевности. *Друго* међу пристаништима ове велике пловидбе је такође, врло често, „ситна грађа”, књижевне фронцле и закрпе: биљезнице, сваштаре, споменари, забачени и нецијењени рукописи (Лазе Костића, Стевана Сремца, Јована Јовановића Змаја и др.), из којих израњају знакови великих остварења, *Santa Marie, Пој Буре и ѿој Сјуре* или Змајеве политичке сатире... Образац ове оријентације, студија *Из сјарих девојачких сјоменица* (1952), освјетљава и околности културне климе једног пе-

риода и својеврсне артефакте те климе, трагове неке одавно неприступачне и непостојеће (виртуелне) цјелине.

Приврженик докумената, међутим, Лесковац на једном мјесту каже: „Погрешно би било очекивати да нам документи могу пружити све”. Помишља да је ово *све* еуфемизам за *остатак* или *знак*, а да је иза тога оно што се досеже интуицијом, инстинктом научника, својством које се не може научити нити пронаћи изван себе. Рећи ће нешто још непосредније за књижевни посао и струку књижевника, образлажући своју неостварену замисао да састави књигу *Српска њисма*: избјегаваће, вели, писма људи од књижевности, јер, између осталог, „не треба прецењивати проблематични мајсторлук литераторски”, „оно глатко и опасно фриволно, лакописачко брбљање”; обични људи, међутим, „пишу као што дишу: и не знајући да то чине”. (Тамо негдје на обалама Сене, Емил Сиоран је, истих година, писао: И много нас напора стаје да замислимо свет лажнији од књижевног света, или човека с мање веза са *стварношћу* од књижевника.) Послије примјера писама које наводи одједном је израсла химна животу, иза којег је књижевност увијек морала заостајати. Можда бисмо ту били и у зениту похвале Младену Лесковцу: човјек незамјенљивог дјела и дјело на којему је остао овај печат живота који претиче ријечи и слова. Утолико је, у окриљу ове снажне личности српске културе, већа захвалност због пажње и почасте којој је мој рад изложен, поред толико значајних опуса у изучавању и тумачењу српске књижевне повијести.*

* Реч приликом свечаног уручења награде „Младен Лесковац”, у Матици српској 12 априла 2010. године.

РАДОЈКА ВУКЧЕВИЋ

КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА У ПОСТМОДЕРНОМ ДОБУ

Разговор са Линдом Хачион

Радојка Вукчевић: *Аутор сте девет књига и бројних чланака, као и многих пројеката. Волела бих да зајочнемо интервју Вашим пројектом Ново промишљање књижевне историје. До каквих сте сазнања дошли?*

Линда Хачион: За мене је *Ново промишљање књижевне историје* био огроман, али и узбудљив подухват, са преко 400 учесника у два главна пројекта од којих су настале две опсежне публикације: *Књижевне културе Латинске Америке: компаративна историја* (у 3 тома, у издању Оксфордског јуниверзитета) и *Историја књижевних култура Источне и Централне Европе* (у 4 тома, у издању Бенџаминса). У оба случаја, идеја о „новом промишљању” изродила се из нашег схватања да је историја књижевности обично условљена нацијом или националним језиком. Ми смо уместо тога желели да упоређујемо, да пређемо границе нација и језика, као и самих дисциплина (стога смо употребили термин „књижевне културе” у називима ових књига).

У латино-америчком пројекту сарађивали смо са културним географима да бисмо означили на карти како се вербална култура *кретала* (а не како се задржавала у једној земљи) кроз време. Замолили смо преко 300 сарадника да размишљају регионално, а не национално, и да узму у обзир и усмену и писану културу на амероиндијанским језицима, као и на шпанском и португалском.

У пројекту Источне и Централне Европе, покушали смо да скинемо акценат са националних културних митова истичући додирне тачке и аналогije између књижевних култура, као и хибридне и маргиналне културне феномене које су традиционалне *националне* историје раније игнорисале — или намерно изостављале — вођене нагоном да изграде сопствени национални идентитет. Из овог пројекта заснованог на међусобној сарадњи научила сам много о додиру и прожимању култура у овим деловима света; међутим, научила сам и колико је важно да научници удруже снаге уколико се спремају за један тако огроман подухват који нико не може сам да изведе.

Према досадашњим описима, Ваш рад карактерише сложено укрештање теорије и уметничке праксе. Шта сје Ви о томе открили? Да ли нас уметност подједнако добро информисе о књижевној теорији као што нас књижевна теорија информисе о уметности?

Припадник сам једне од првих генерација у Северној Америци која је формално изучавала критичку теорију, тако да је то готово од почетка био део мог академског живота. Међутим, после докторске дисертације почела сам да размишљам о томе да „теорију” не треба посматрати одвојено од културе, нити је треба наметати читању књижевних дела. Тако сам одлучила да ћу, било да проучавам интроспективне романе, пародију, иронију или адаптације, полазити од културних творевина и одатле се кретати према теорији, односно да ћу покушати да „теоретисем” полазећи од саме уметности. На пример, мислим да теорија усмерена ка реакцији читаоца није случајно била популарна осамдесетих година, у време процвата постмодерне метапрозе: и једно и друго јавило се као реакција на културни цајтгајст који се успротивио критичкој и теоретској преокупацији пишчевом намером и аутономијом текста, захтевајући херменеутичко укључивање читаоца.

Можемо ли рећи да је Ваше интересовање за теорију почело са самосвесном нарацијом (Нарцисоидна нарација), пародијом (Теорија пародије) и иронијом (Оштрица ироније)? Да ли сје дошли до неких нових закључака у ове три области?

Да, нема сумње да сам одатле почела. Мој рад на дисертацији о наративном самопромишљању био је, такође, моја интелектуална „иницијација” за успон постмодернизма током осамдесетих и осамдесетих година прошлог века. С обзиром на то да је та уметност (сваке врсте) била пародијска и иро-

нична, убрзо сам увидела да ћу морати да обрадим теоријски и те елементе, поред самосвести наратора. Поново бих покушала да пођем од самих уметничких дела ка теорији, да не почнем прво да развијам теорију ироније или пародије, те да је затим наметнем делима. Модерна и постмодерна пародијска уметничка дела научила су ме томе да пародија није усмерена само ка исмевању, као што је можда био случај у осамнаестом веку. Напротив, у нашој савременој култури пародија има низ циљева који покривају широк спектар, од поклоњења и поштовања до беспризорног исмевања. Уметничка дела двадесетог века научила су ме томе да је потребно отворено приступити простору ироније и пародије, што сам касније покушала и теоријски да обрадим.

Ваше књиже Поетика постмодернизма, која је преведена на српски, и која се проучава на појединим курсевима Универзитета у Београду, као и Канадска Постмодерна, многу су допринеле бољем разумевању концепција постмодернизма. У којој мери Канада још живи у постмодерном свету? Шта је са њеном савременом књижевном сценом? Да ли бисте могли да направите листу њених водећих канадских прозних аутора?

Одувек сам сматрала да је Канада прототип једне постмодерне нације: децентрализована је (свака покрајина и регион имају аутономну културу, на више нивоа, а да не помињемо франкофони Квебек); отворено прихвата ексцентричност и различитост (политика мултикултуралности овде је закон); маргинална је, што јој уопште не смета (наша судбина је да живимо поред САД-а). Шездесетих година јавља се снажан и организован покрет за дефинисање и одбрану канадске културе, коју угрожавају јаке америчке институције и обичаји. Имао је доста успеха, тако да Канада данас има једну динамичну културу у којој су заступљене све врсте уметности. Заправо, има толико добрих писаца да ми је заиста тешко да издвојим најбоље. Једино што могу да кажем је да су неки од мојих омиљених писаца они канонски (Мајкл Ондатје и Маргарет Атвуд) и неки нови (Мириам Тејвз и Џорџ Елиот Кларк).

Ваша најновија књижа Теорија адаптације илустрира ваше интересовање за адаптацију као један од начина приповедања. Шта је овде ново?

Моје интересовање за адаптацију вероватно потиче од проучавања пародије (што је на неки начин само један облик ироничке адаптације), али директни подстицај за бављење тиме

добила сам након што сам схватила да нам је са појавом нових дифузних медија — телевизије, филма, а нарочито Интернета — изгледа потребно све више прича да бисмо попунили „садржај” ових медија. А још је интересантније то да, када се јави потреба за приповедањем, изгледа да смо склони томе да *препричавамо* старе приче: одатле идеја о адаптацији. Фасцинирало ме је то што непрекидно препричавамо исте приче, само у различитим медијима: данас постоје разне врсте балета, опере, стрипова и филмова насталих као адаптације Шекспирових драма; постоје видео игре и адаптације популарних филмова у виду графичких романа. Овде се, дакле, ради о мешавини познатог и новог/различитог. Покушала сам да размотрим разлоге за толику популарност адаптација, за разне облике које она поприма, као и шта се дешава када се једна прича приповеда у различитим културама — да ли постаје „транскултурализована”, односно да ли се прилагођава датој култури. Наравно, за то време сам много научила о нашој савременој култури.

У младости сће се бавили уредничтвом и преводилаштвом, када сће и сковали термин „крипто-етнички”. Шта нам можеће рећи о томе?

Ја сам прво завршила модерне језике (италијански, француски, немачки и енглески), тако да ме је преводилаштво природно интересовало. Али ја сам, исто тако, иако удата за Шко-та чије сам презиме узела, ћерка италијанских имиграната у Канади. Одрасла сам у италијанском културном окружењу, мада сам код куће говорила енглески. Када сам први пут уписала факултет, изабрала сам Италијанске студије, и заљубила се у тај језик и културу. Потом сам завршила мастер студије из Италијанског на Корнел универзитету, и докторске студије из Компаративне књижевности. Једном сам у шали употребила реч „крипто-етнички” да бих описала велики број мојих вршњакиња (једну генерацију жена које и даље, по правилу, узимају мужевљево презиме на венчању) које заправо крију другачији етнички идентитет иза свог удатог презимена. У мом случају, иза презимена Хачион крије се Бортолотти. За дивно чудо, открила сам да се живот једне Италијанке и једне Англо-канађанке потпуно разликује, чак и у једном мултикултурном Торонту!

У последње време радили сће заједно са Мајклом Хачионом на интердисциплинарним пројектима, као што је пресек историје медицине и културе, посматран кроз призму опере. Од овог пројекта до сада насјале су три књиге: Опера: жеља, болест,

смрт; Телесна чаролија: живети оперу; Опера: уметност умирања. *Колико је снажна веза између ње две историје?*

Историја медицине и културе у потпуности су испреплитане, као што тврди Сандер Гилман и други. Медицина је везана за одређени друштвени контекст и увек га одражава. Опера је један облик уметности који има дугу, континуирану четиристогодишњу историју и, с обзиром на то да није превише рафинирана (заплет је згуснут пошто је потребно више времена да се један ред отпева него да се исприча), она успешно открива и жеље и страховања својих стваралаца. Испрва смо се заинтересовали за оне тренутке историје медицине када се схватање болести радикално променило: на пример, када је откривено да туберкулоза није наследна болест, већ да се преноси уколико сте у непосредној близини зараженог. Спознаја о заразној природи ТБЦ-а из корена је променила разумевање медицине.

Међутим, осим тога промењене су и културне представе ове науке. Вердијева *Травијата* компонована је пре овог открића; Пучинијева опера *Боџи* дошла је након тога. Разлика је у томе што у првој опери Виолета сматра да је болест наследила од мајке, и да је ток болести погоршан њеним начином живота једне париске куртизане; у другој, туберкулоза је коначно схваћена као болест сиромашних и резултат прегусте градње у урбаним насељима. Ипак, постоје нека места које се понављају, упркос промени која се догодила у медицини: у оба случаја, жене које пате од ове болести су младе и лепе (*због* своје болести) и сексуално активне. Повезивање сексуалности и болести је константа, што смо схватили проучавајући ове опере. У другој књизи, о телу опере, посматрали смо како стварна тела (певача и чланова публике), тако и тела која они представљају на оперској сцени. Када вам се „инструмент” налази у телу, то представи неоспорно даје један телесни ниво. А опера је, када је врхунска, облик уметности који се изводи уживо, на сцени, телом. У нашој трећој књизи, покушали смо да дођемо до закључка зашто, ако је наша западњачка култура заиста толико одлучна у порицању смрти као што то тврде социолози, дакле, зашто је опера (облик уметности опседнут питањима љубави и смрти) популарна и у данашње време. Развили смо теорију везану за средњовековну побожну праксу по имену „*ars moriendi*” (уметност умирања), односно прецизније „*contemplatio mortis*”: овде човек размишља о сопственој смрти — уносећи се у потпуности, уз доста драмских момената. Патња до које то доводи, опроштај од вољених особа, итд., брижљиво су увежбани до детаља. Затим, након ове вежбе, човек

се враћа свом животу уз обновљену радост живљења и, након што је увежбао свој крај, спремнији је за сопствену смрт. Закључили смо да и опере о смрти функционишу на исти начин: очигледна извештаченост опере (све је отпевано) дозвољава публици да направи отклон који олакшава промишљање смрти, али моћ музике ипак омогућава преношење поруке.

Чиме се тренутно бавите? Да ли, као што сам прочитала на Интернету, проучавате креативност и старо доба у поном стилу и позне године оперских композитора?

То је дефинитивно један од два пројекта на којима сада радим, и то опет заједно са мужем. Посматрамо последња дела одређених оперских композитора који су имали дуг и креативан живот и који су оставили богато завештање (у виду писама и дневника) о свом виђењу старости и креативности: Ђузепе Верди, Рихард Вагнер, Леополд Јаначек, Рихард Штраус, Бенџамин Бритен и Оливије Месијан. Интересује нас како је публика прихватала њихове последње комаде у то време, али и данас, када знамо да су то заиста биле њихове последње композиције — јер ова дела су од посебног значаја у нашој култури. Често су се у овим последњим операма читавале промене, било стила или тематике. Публика би их некад дочекала аплаузом, а некад би реакција била сасвим супротна. Ми желимо да истражимо управо те, као и неке друге противречности.

Осим тога, радим и на једном соло пројекту, самостално, где се бавим етиком, политиком и економијом рецензирања — односно, писања критика о свим уметностима, ресторанима, хотелима, и сличном. Мислим да је сада право време за ту студију, с обзиром на то да смо сведоци великих промена рецензентске праксе у доба Интернета: и ја-критичар и блогер сада представљају конкуренцију професионалном рецензенту, а њихове улоге у друштву се можда потпуно мењају.

Добитница сте познајних стипендија и награда, као и бројних почасних одликовања, а 2000. године изабрани сте за 117-у председницу Америчког удружења за модерне језике, као прве канадски држављанин, односно прва Канађанка на том положају. До каквих сте закључака дошли након оваквог искуства?

То је добро питање. Пре свега, много сам научила о томе како изгледа бавити се књижевношћу и језиком у Северној Америци захваљујући томе што сам имала прилику да будем на том положају у највећем академском удружењу на свету. Удружење за стране језике је најважнији портпарол за нашу

област у овом делу света, и одувек је свесрдно стајало у одбрану онога чиме се бавимо, како у комуникацији са владом и јавности, тако и у универзитетским круговима. Будући да сам Канађанка, радим у нешто другачијој академској клими, тако да сам научила много тога о америчком систему. Ипак бих издвојила то да у нашој професији има веома много професора и научника посвећених раду, којима је заиста стало до културе, до својих студената, до света који ми сами стварамо. То ме је изузетно инспирисало.

Интересује Вас много тога: теорија, књижевност, професура, међудисциплинарни пројекти... Ова интересовања Вас данас дефинишу као кријичара. Шта нам можете рећи о томе?

Често се шалим да сам „интелектуално промискуитетна” — да чим завршим један пројекат, одмах прелазим на следећи, а баш и не горим од жеље да се враћам на стари и да га коментаришем. Рано се повлачим из активне професуре како бих посветила више времена истраживачком раду и писању. Волим да предајем, али време је да напишем књиге које „чуче у мени”, ако се тако нешто уопште може рећи. Међутим, када пишем, увек имам на уму и педагогију: одувек сам сматрала студенте идеалном публиком. Сада када се повлачим из тог посла, ипак мислим да је време да почнем да размишљам о широј публици, можда чак и о неакадемским круговима. То за мене представља један нови изазов и једва чекам да му се одазовем.

20. август 2009

ЈА И ЖИВОТ

Живорад Недељковић, *Овај свети*, „Архипелаг”, Београд 2009

Стваралачко настојање да песму повеже са реалним животним ситуацијама, видно је у највећем броју књига Живорада Недељковића. На тај начин он је показао како песнички текст не мора нужно да буде обликован тако да се тешко разуме, као и то да је песнички говор и данас у стању да суштински репрезентује и тумачи сам живот. Те да је песма онај повлашћени простор у коме је још могуће сачувати дубоко лични „посед лепоте” и оспокојавајући прираштај смисла.

У изградњи текстова и поетских целина који обликују књигу *Овај свети* Живорад Недељковић је, најчешће, полазио од силуетарних описа појединости из личног, породичног и професионалног живота, као и од оних чињеница које долазе из различитих области науке и културе. На тако двоструко заснованој подлози он је зналачки обликовао садржински и смисаоно веома сложене и слојевите, а значењски бремените и далекосежне, поетске текстове. Тако да по разноврсности активираних грађе и сугестивности мотивских подстицаја, те по сложености стваралачког поступка и смисаоној дубини, постаје јасно да је ова књига његово до сада најзамашније и најзрелије песничко остварење.

Таквом утиску допринео је и композициони склоп књиге у коме су повлашћена два оквирна песничка текста. У првом је, у међутекстовној вези са гласовитом Шелијевом песмом *Шева*, Недељковић на одређен начин оголио свој поступак (по)казујући како, од чега и због чега настаје песма док је, у завршном тексту, на још старијој цитатној основи народне лирске песме изградио такав образац лирског говора у коме постаје видно да је он попримио одлике мале расправе. Уопште је код овог песника видна стваралачка склоност ка вишеделној композиционој изградњи песме, потом и ка обликовању песме као диспута о људској природи; смислу и дometу живљења и певања.

Тематизовање слика и призора из непосредне стварности и искуства показало је, заправо, како овај песник веома уверљиво и ефектно (пре)осмишљава виђено, доживљено и запамћено. Односно као да се његов поетски опис не задржава само на миметичком евидентирању или каталогизовању различитих карактеристичних појединости већ

да, приоритетније, иде за тиме да обликује такав тип описа, створи такву лирску ситуацију и слику које о суштацима живота могу да посведоче и кажу више, обухватније и дубље. И да је то у стању да учини у оквирима антрополошког домена: представљања различитих аспеката човекове природе, склоности и страсти, као и у оквирима оног подручја које називамо метафизичким. Због тога, на основу тих увида, и постаје могуће да се каже како Живорад Недељковић књижевноуметнички највише постиже када тако обликује песму да она полази од неке веристички третиране појединости а потом је, у дужем низу асоцијативног или аналогичког разлистивања, или једноставно усмерене витгенштајновске језичке игре, значењски и симболички продубљује, преобликује и измешта из затеченог бизарног поретка ствари и појава свакодневице. И управо у таквим песмама читалац може да сусретне „лепа искушења живота”, али и да препозна сву „суштину ужаса”. Отуда и то тематизовање и тумачење мрачних страна новије историје, у лирском опису у коме може да се препозна блиско време „беде и подлости”, чини овог песника изразито савременим и ангажованим.

Треба рећи да ситуације савремених дешавања овај песник уме да мотивисано повеже са ситуацијама из митова и предања. На тај начин су изграђене песме *Превод лейоше* и *Хранишћељи гавранова*. У првој, дводелно компонованој, почетна лирска ситуација гради се описом јесење промене боја. А тада, знано је, „лишће нам подари преобиље лепоте”. Међутим, веома брзо песник са миметичког плана прелази на општији, симболички план и онда, поредећи боје лишћа у шумама на српским планинама Јелици и Гочу са америчким: „У Вермонт, / Где је давно, давно у племену Ирокеза / Опстајало веровање да се те страсне боје / Сливају и походе црвенокошце јер је / Небески ловац устрелио Великог медведа. / Високо негде, изнад свих досега, незнано кад”, подразумевајући ово индијанско тумачење, изводи двојако кодирани поетски закључак. У једном његовом делу исказује се толико интензивна задивљеност призиваном лепотом те архетипске слике, да поетски субјект зажали: „Што и овде, над овим горама / Над Плежом и Рајцем, над Локвама, / Небески ловац није ранио медведа, / Јелена или барем вепра, / Што такву слику у силној глади / Нисмо створили ми сањари.”

Повезивање тачке гледишта лирског субјекта са „сањарењем”, односно стваралаштвом, које је чињено у другом делу овог поетског поређења, усаглашено је и са настојањем да се према ономе што је у њему (као и у целој песми) узето за предмет разматрања, исказе савним лични самосвесни став. И то на приметно амбивалентан начин. Тако, док се у првом делу исказа „жали” због стваралачки неоствареног, у другом његовом делу се исповеда „нада” да се оно што симболизује, што призива, на шта указује наречени призор Небеског ловца, „никада / Неће десити, ... Тај превод лепоте у тајну, / Прелаз видљи-

вог у машту.” Једноставно, каже сада обазривије и сабраније, мало пре понесени, стваралачком преиспитивању света посвећени поетски субјект: „Да ћу и сам трезвеније милостивити / Непознато, увек кад *не-иознајто* пожели моје речи. Боју. Све.”

Уписивање у ову ситуацију поетско-асоцијативног поређења елемената аутопоетике, не умањује њену усмереност на извођење неупитног сазнања о савременим практичним думетима митских и сродних идеолошких матрица. На подлози увида да су Индијанци занесени својим затвореним, митским садржајима прожетим светом и животом, нестали пред насртајима ледено прагматичних белаца, у другом делу ове песме, у њену садржинску раван по аналогiji је уведено и поимање и вредновање националних митских образаца и историје: „Тако су и овде одвајкада ловци / Бојили немоћно тло људском крвљу.”

Поетски наук до кога је у овој песми дошао њен творац, а који је различито вариран дуж читаве књиге, неумитан је и, као сам живот, беспризиван: сатируће нестајање је неизмењиви облик човековог постојања, а коначно мирење са детерминизмима и рђавим исходима само је крхка утеха за осетљиве. А баш је о нарочитој *осетљивости* која води до епифанијске спознаје чисте лепоте, упркос опаженим мрљама на лицу света и тамном наслеђу прошлости, у овој је књизи, заправо, све време реч. И баш у њој се искупљују сав наслеђени трагизам историје и поразна тривијалност савремености.

Непатворена лепота коју лирски субјект у свету ових песама заинтересовано опажа и повлашћује, зари из породичне тоpline: дара и изазова родитељства, из малих и једноставних призора и обреда свакодневице. Из саме природе, њене животодавне и исцелитељске снаге. И по том настојању да, на супрот дефетистичким гестовима и исказима савременика, повласти мале призоре; да у њима самосвојно препозна зрно оспокојавајућег сјаја, Живорад Недељковић је, такође, ангажовани савремени песник. И његове песме у којима може да се, мимо свега, опазе и „чисти тон љубави” и „преобиље лепоте”, сржно промишљено, проживљено и проосећано, беспризивно свету кажу „Да”. У њима је, снагом личног улога и уверења, оваплоћена позната Лајбницова филозофска опаска о *најбољем од свих светшова*.

Видно је то у многим песмама. Посебно у оним у којима је малени песников син један од јунака. Таква је песма *Ритуал љилажења* у којој постаје видно и то како, упознајући и присвајајући *овај свет*, малишан „жудно упија говор / И околне слике”. А таква је и наративно-анегдотски саздана песма *Обиље* у којој се сасвим одређено каже и то како се „увек када одемо на пијацу”, мали јунак озари понуђеним обиљем: „Шетамо имећу тезги, учимо / Наш је сав свет.” Увиђајући како са потомком, „Као никад пре”, и сам упознаје свет, песнички субјект опажа како и сам постаје емпатијски задивљен. „Носе ме речи: / *Шта све овде има*”, рећи ће он и потом, у коментару, до-

дати: „Лак сам и нежан / Од одјека који приања / и храбри ме. // Има, има, имааа.” Пред оваквим елементарним, окрепљујућим речима које не говоре о истини него су сликовно симболички дата животна истина сама, чини се да је сувишно свако интерпрететивно анализовање и уопштавање.

А када се, опет, поглед усмери на целину Недељковићевог поетског концепта, постаје јасно да је његова намера да у својим песмама постигне одређену разноврсност унетих садржаја. Заправо, тако усмереног стваралачког настојања у коме симултано могу да се огласе и представе како они интимни и лични моменти, тако и они који се тичу ширег друштвеног интереса. Управо у тако обликованом садржинском контексту — свету у коме се исказују — и постаје могуће да лирски субјект и јунаци његових песама задобију стварну, животну, пунину и уверљивост, односно типичност и репрезентативност. А то се у књигама наших савремених песника не дешава често.

Разноврсност садржаја узетих из живота и историје, складно у овим песмама допуњују они којима су родно место књижевност и литература. На основама различитих међутекстовних подстицаја и веза, или једноставних алузија, није тешко препознати плодотворне додире овог поетског говора са поезијом В. П. Диса, М. Црњанског, Растка Петровића, па и неких Његошевих стихованих исказа. Остваривање крвне везе са животом и живе везе са књижевношћу — јесте креативно оживотворен поетички налог у овим Недељковићевим песмама. А оне уверљиво сликају и сведоче и када полазе од најситнијих појединости свакодневља, као и када је у њима поглед поетског субјекта усмерен на сопствено тело — један од топоса ове поезије, као и када, учивши *Ѕукошину* у животу и свету, осетљиво појединство у њима напомиње, опомиње и зазива творца.

Истинитост је прва и последња реч и творбено начело ових сликовитих песама: „Непрестано дотурам о себи обиље / Истина и њихових одблесака” — каже се о томе у песми *Огледало*. На тој основи се у њиховом амбивалентном свету, као самосвесни стваралачки узмак од расула, рађа и разраста оно очаравајуће безазленство које, тако ефектно и препознатљиво, карактерише овај сасвим особени поетски говор Живорада Недељковића.

Милеџа АБИМОВИЋ ИВКОВ

МЕДИТАТИВНА НАРАЦИЈА

Живорад Недељковић, *Овај свет*, „Архипелаг”, Београд, 2009

Постоји неслагање у књижевној теорији и пракси када је реч о употреби емоционалних набоја, искренности, па и патетике у књижев-

ним остварењима. Наиме, критичари захтевају извесну дистанцу, мада песници, на пример, сам Бодлер, тврде како нема великог остварења без искреног и храброг представљања ауторових емотивних сопота, што и песништво Живорада Недељковића сведочи. И то не само најновијом књигом (осмом по реду објављивања), већ је то чинио и раније. Подсетимо се само неких транспарентних наслова његових песничких књига (*Мајка, Тујин и још њедесет њесама, Језик увелико*), без имало жеље да се сакрију песнички садржај и извор. И његову претходну књигу (*Друџи неко*) обележила је нова тематска заданост, која се наставља и овом пригодом (потпуно оправдано). А реч је о значајном присуству мотива сина, углавном у другом од пет циклуса. То је разлог да се запитамо није ли и наслов Недељковићеве најновије књиге (*Овај свет*) својеврсна асоцијација на Змајев стих — „ала је леп овај свет”, али са напоменом да је у овој књизи, са разлогом, критичан доживљај света и окружења. Но, иако се песник, како је оквалификовано од стране књижевне критике, предаје емоцијама и деловима свога живота, ипак је важно напоменути да је то још једна одлика досадашњег Недељковићевог песништва, па и ове најновије заједнице стихова, а то је организација и композиција књига по занимљивом принципу структуре заокружене од почетка до краја. Тако да онај искрени, интимни, али и иницијални сегмент песништва спонтано прераста у кохезионо средство књиге, јер песник тај емотивни „капитал” даље надграђује, преобликује у даље медитације, неретко их зачуђавајући, лишавајући изворних просторних и временских лимита, и задржавајући им препознатљивост и очевидност иако су у међувремену односно одавно, престале да буду само то.

Заправо, необичан је, иако већ познат и до сада коришћен песнички поступак који од свакодневних призора, сећања, историјских факата и слика из литературе омогућава и одлазак у прошлост и вечност, али и обратно — повратак у реалност, садашњост и пролазност из прошлости. На пример, у песми *Семе* песник доводи у асоцијативни контакт веверицу и фабрику смрти у конц-логорима. Затим, песма *Мочвара* започиње подсећањем на Мхера, јунака јерменског спева а завршава са сликом сопственог окружења и значења поезије. У песми *Уиошреба* песник остварује асоцијацију између суморне слике железничке станице и „замашћених вагона који су давно у далекој држави избачени из употребе” са спознајом „одбацивања ... људи избачених из правог живота ... чим не испуне стандарде које неко вазда прописује”. Почетни стихови песме *Превод лейоите* доносе импресију јесени („зажаре се крошње с јесени. / Пре него што згасне на податном тлу, / Лишће нам подари преобиље лепоте”), а њен други сегмент изненада доноси контраст у неочекиваним просторним и временским одредницама, са примесам питања опстанка и већ виђеног егоизма и бестијалности човека, данас и јуче, овде и тамо:

„Индијанци су, опчињени властитим / Символима и опијени
ватреном водом / И ђинђувама, полако нестајали, / Јер је истински
ловац видео само / Њихову крв, не марећи за лишће, / Сенке кро-
шњи, птице у њима. / Видео је даљину, даљину, и на обзорју / Своје
тричаво право на светове. // Тако су и овде одвајкада ловци / Бојили
немоћно тло људском крвљу. // И није да није било: / Пламеном теч-
ношћу бејасмо опијени. / Најјаче онда када је из наших жила / Лип-
тала и прскала небо, / Да нам се никада отуда не врати.”

Зато не чуди, иако неочекивана, аналогија између слике сина
(„Мој дечак је неотпоран и чист”) и доживљаја света („И свет је пре
неисказиво много времена / Незаштићен и неотпоран био, / А, опет,
помислим, био је савршен, / Изузмемо ли из описа климатске мене /
И срџбу звери”). Ова Недељковићева књига управо поприма ту ди-
мензију поређења човека, окружења и цикличног времена. То илу-
струје и утисак да песник, из сопственог и нашег искуства, у антоло-
гијској песми *Лука* сведочи о утицају историјских токова и тренутних
норматива на породични статус и опстанак угрожавајући их на свим
нивоима. Угрожава не само породицу. У првом делу песме песник
Недељковић, иначе познат као ненаметљив али „озбиљан лиричар
свакодневице” (В. Павковић), самоиронично детектује да „невидљиви
нас таласи” истовремено и „запљускују и узносе”, ипак успевајући да
се издвоји из колективног једноумља и са извесне дистанце уочи ре-
алне претеће опасности око свих нас:

„Уистину, нигде нисам одлазио, / Само сам се, одустајући од
заборава, враћао: / У лажи поражених, / У трепет понижених и избе-
зумљених, / У језу и бол у мирним исказима форензичара. / Тада ле-
па искушења живота беху безмало / Сатрвена пепелом или плуском
смрти. // Да, смрт има све: и ватру и воду, и ваздух / И ово моје
тло”,

а у наставку песме се, упркос спознатој „суштини ужаса,” нада сачу-
ваном породичном миру:

„Чаврља моја жена држећи ме за руку, / Радосна због трошења
или било које моћи. / И она добро зна да смо суштину ужаса / Мо-
гли да дотакнемо никуда не одлазећи, / Не враћајући се ниоткуд; у
себи. // И дотакли смо је, и сабили срџ, ту, у једном кутку. / Дирати
је не смемо: нека је, нека је у нама. / Тек да за ново пристајање не
буде места.”

Иако је песник издашно представио повод по којем би се могло
и даље набрајати неколико сличних и онеобичених асоцијативних
умрежености, иза којих се уочава извесна семантичка уједначеност,

ипак сврсисходније делује бавити се парадигматским тематским задатостима, а не само иницијалним сопотима, уз напомену да је њихова бројност и варијабилност чита, као и њихова екскурзивност од семантичке сохе, те било каква селекција од стране читаоца или тумача не мора увек бити и апсолутно свеобухватна, убедљива и репрезентативна.

У првом циклусу реч је о похвали природе, птица, биљака, као симбола вечности и смирености, који су својеврстан контрапункт данашњем човеку, удаљеном и од природе и од свог прволиког ипостаса. Таква је иронизована дистинкција између биолошке одлике птице колибрија („Срце колибрија / Запрема петину тела / Те најмање птице на свету”) и човека:

„Толико да има срце, / Да ли би човек / Лебдео и усисавао / Златни прах / Из латица звезда / Чије срце недирнуто трепери, // Или би кидисао у таму / Да мрак учини још већим?”

Стога је очекивана песникова жеља за поистовећивањем са природом и њеним вечним елементима („Знам да тај камен / По коме ходам / Исто је што и ја”), као и русоовски повратак природи (макар на тренутак односно у песмама: *Имењак*, *Плодови*, *Риџуал њрилажења*, *Грана*, *Плен*, *Пукојина*), остварен у другом циклусу. У том дослуху је и песникова природна слика песничког бића у нето прозиваној песми *Грана* („Обиље речи / Које размењујеш и дарујеш. // Разгранала се грана у теби, / Пупољак је извирио”).

Но, сведоци смо, у средишном циклусу Недељковићевог „света”, сасвим другог, супротног песниковог виђења свог окружења, чији су господари мржња, зло, смрт, насиље, разарања, нарочито рат. Човек, заправо може бити „сатрт, масакриран, мучен” али истовремено и онај „који је клао, черечио, / Правио оруђа и употребљавао их. / Он све може да издржи. // Иначе не би смишљао све нове / Начине провере, не би трагао / За неподношљивим болом у туђем поседу. / А у свакоме од нас постоји такав бол / И одиста је лако оживети га.” Иако песма *Ка ѿом млазу свейлостии* нуди читаоцима слику недавно виђене, из страха наслућене и већ сутра вероватно понављане позиционираности („Мржња и презир ће сигурно срушити / Још много градова, а од његових удараца / У будућим вековима још ће много крви потећи”), ипак, песник нас, на крају песме, све скупа упозорава и покушава отрезнити:

„И од мене зависи да ли ће се / Свет избавити. Од мене, од Тебе, / Од свих живих. Од свих мртвих. / И мене и Тебе и све живе / Овај обавезује свет.”

Синтагму „уморне земље” песник Недељковић медитативно и промишљајуће објашњава у помињаној песми *Мочвара* („Земљи је,

помишљам, доста јунака. / Она најбоље зна шта су такви од ње / Направили, а шта тек они кукавни”), али и промовише решење на које смо давно заборавили, а којем се морамо, кад-тад, вратити („Она тражи мало, безмерно мало: / Да стрпљиво сами увећавамо / Свако своје зрно и сјај”). У четвртом циклусу књиге *Овај свети* песник Недељковић прагматично доживљава нужни „златни прах заборава” („Као да ништа није било. // И заиста: није. / Све ће тек бити. / Златни прах и преко заборава веје”). Отклон од сивила збиље омогућавају праве и исконске вредности, макар „прелепа ... доступна ... мрва света ... а њени састојци недокучиви и утолико драгоцени”:

„У ствари, све што постоји / Стално ме опомиње да се не окрећем / Од лепоте, јер знам да ње / Никада није доста. // Дакако, ја знам да ничега никад није доста / И знам да ту почиње говор о смислу.”

Заправо, по Недељковићевом промишљању веровање односно постојање бајке која негује доброту, љубав и наду јесте и само мерило човековог опстанка („нека се ... подигне бар за кратко чисти тон љубави да бисмо ... могли слободно да одахнемо ... и да би они који у будућности буду преживљавали / Исто што и ми сада могли у часу пропасти / Да оживе своју наду”).

Завршни циклус књиге, који се могао звати и „тужна прича о нестајању”, одликују мотиви пролазности, одлазака, па и смрти, што илуструју и сами наслови песама: *Чекајући њад*, *Онај живој*, *Између две вајре*. Песник очућава текст песме *Рођење* са привидном инверзијом живота и смрти, почетка и краја („осећам да ме нема, / Као да ћу се тек родити”). Стога је прихватљиво, па и очекивано песниково виђење сопствене и уопште човекове минорности, као и сазнања да човек није свемогућ (на пример у песми *Дрзник*), иако понекад помисли да је то могуће, као што је приликом освајања и проналаштва. У таквим тренуцима песник призива Творца, којем се током ове књиге песник Недељковић често обраћа:

„Верујем ипак да је све морао знати. // А најпре све о ономе који се дрзнуо / Да га опонаша, / Сатворивши и тај бетон, трајан као камен. / О двоношцу све је знао; и онда кад га је вајао, / И удахнуо му живот; и увек после. / И сада све зна. / И шта ће све дрзник знати, / Шта ће научити, а шта никад неће. // И срећан је због тога, / Мора бити да је много срећан.”

Али, овде се не завршава садржајна задатост Недељковићеве песничке књиге. Наиме, назначене темате (иако нису сви побројани) песник умрежава, проверава, супротставља током читаве књиге са психодоминантима и кључним речима, као што су контрасти између

знања и незнања („Сазнајем да оно што знам / Не знам увек”, „лења вода припијена уз колосек / Не зна да је река ... Како је лепо / И недостижно то незнање”), привида и стварности, суштине и ефемерности, граница и разделница, али и кроз симболику усамљене „крви која” повремено прокапа. Свакако, да су присутни и митски и библијски наноси што песник сведочи наводећи да је поједине песме „написао на основу текстова професора Александра Ломе”, али и након прочитане књиге *Пшце божја створења*. У таквом се, условно речено, замешатељству песник вешто сналази и сваку асоцијацију продужава или доводи у питање, појашњава или чини недокучивом, и приморава читаоца да размисли о свом свету на начин на који то до сада није чинио. У таквој уланчаној асоцијативности, очито да песник надзира спорост песничке реке и гибљивост вишесмисоног песничког текста реализујући замишљену архитектуру своје песничке књиге од почетка до краја, од темеља до крова. Наиме, читамо утишане и споре стихове у којима се укрштају потентни и различити семантички нивои, неочекивани, и на први поглед опречни, чак и привидно неспојиви. Зато је доживљај Недељковићевих стихова попут решавања укрштенице која (иако изгледа) није податна и може читаоца навести на „погрешну прогнозу”. Активним читаоцима, ова књига нуди још једну погодност а то је и друго читање и друго тумачење, различито од првог, а можда и од правог. Интересантна је још једна укрштеница Недељковићевог песништва, која се огледа у томе да песник претпоставља као могуће решење човековог опстанка и захтева од читалаца стрпљивост, смиреност, упорност, веровање у исконске и духовне вредности, што је и пожељан приручник за читање и тумачење Недељковићевих стихова.

Замишљеној организацији песничке књиге, каква је *Овај свеш*, нарочито је погодовала и ауторова медитативна нарација која је већ постала препознатљив знак песништва Живорада Недељковића.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ТОТЕМИ, ЧУВАРИ ТРАДИЦИЈЕ И КЊИЖЕВНИ ПИГМЕЈИ

Гојко Тешић, *Српска авангарда (1902—1934). Књижевноисторијски кон-текст*, Институт за књижевност и језик—Службени гласник, Београд 2009

У простор термилошких колебања и идеолошке конфузије, својствене књижевноисторијској одредници српске авангарде, Гојко Тешић улази с ауторитетом вишедеценијског истраживача и познаваоца. То пре свега значи да аутор, како и сам наглашава, *диспаритивним*

иричама о српској авангарди супротставља *арџуменџе*, као и запостављене књижевне и културне чињенице — по обиму и садржају импресиван материјал дугогодишњег проучавања. *Српска авангарда (1902—1934)* изнова актуелизује питање односа књижевних маргина према традицијском току који се сматра доминантним („главним”) у неком књижевном периоду. Овај сложен и деликатан однос предочен је узбудљиво, интригантно и, што је исто толико важно, двосмерно, пружајући читаоцу (без обзира на профил) прилику да сагледа динамику оспоравања и афирмације књижевних вредности. Систематизација парцијално истражених области и фрагментарних увида, карактеристичних за књижевност српске авангарде, представља сложен и ризичан посао: разнородну, противречну и комплексну материју овог књижевног раздобља, о којем не постоји потпуна научна сагласност, Гојко Тешић сагледава у целини. На основу исцрпних координата ове драгоцене студије, писане с амбицијом свеобухватности (ретком чак и у теоријској литератури), читалац реконструише глобалну слику, коју одликује плуралитет књижевних праваца, манифеста и полемика. Термин *авангарда* Тешић узима као надређени појам за све *-изме* у српској књижевности у назначеном интервалу, на супрот често употребљаваном појму *модернизам*, иако сам израз *авангарда* обухвата и неисторијски, односно, поетички смисао, пре свега као појам који се одређује према књижевној традицији. За исто терминолошко решење одређују се и други проучаваоци — Александар Флакер, Миливој Солар, Јан Вјежбицки и др.

Студија Гојка Тешића настоји да позиционира књижевност српске авангарде у историјски контекст, повезујући је са претходећим књижевним појавама и означавајући је као исходиште одређеног типа савремене литературе. У том смислу аутор пише о *традицији авангарде*, скрећући пажњу на плурализам традицијских токова, с ону страну представе о синхроној праволинијској књижевној историји. Откривајући у овој наизглед парадоксалној синтагми неумољиву логику књижевних преврата, Тешић назначавача да и сам поетички радикализам обрачуна с књижевним конвенцијама може да постане, и готово нужно постаје догма. У конфликту с догматизованом традицијом успостављају се нови канони. Аутор заступа становиште књижевног континуитета унутар плурализма традицијских токова, који се може реконструисати чак и у превратничким и провокативним подухватима какав је несумњиво била авангардна литература.

Методолошки оквир истраживања представљају два кључна становишта. Најпре, схватање Светозара Петровића да је књижевну историју немогуће сагледати као низ монолитних раздобља у синхронном току, већ је неопходно разумевање комплексности историјског времена и плуралитета књижевних традиција у разноликом односу према књижевној прошлости, и схватање Зденка Лешића о књижевном делу као историчном и нужно историјском феномену. Оба становишта су

одредила карактеристичан приступ Гојка Тешића књижевноисторијској грађи српске авангарде.

Српска авангарда (1902–1934) доноси исцрпан увид у критичку мисао овог раздобља — значајни авангардни критички текстови приказани су с пуно разумевања за њихову специфичност: пре свега, одступање од класичног типа аналитичко-интерпретативних текстова и приближавање форми неке врсте манифеста. Аутор назначавача неколико типова критичког говора, наводећи више примера, што је још једна важна одлика формалне организације грађе — за сваки сегмент авангардног стваралаштва: критичког, поетског, прозног и полемичког (које издваја као посебну врсту) Тешић наводи репрезентативне ауторе и дела. Најчешће су ова дела и аутори представљени као тзв. *случајеви*, уз све пропратне конотације тог израза, на примеру којих се манифестују неке битне одлике саме авангарде или рецепције авангардне књижевности. Илустративност књижевних „случајева” значајно доприноси разумевању кључних проблема авангарде и реконструкцији ширег књижевног и културног контекста.

Раскид с прагматичким и утилитаристичким идеалом најснажније је исказан критичким текстовима Светислава Стефановића, Димитрија Митриновића и Станислава Винавера у првим годинама друге деценије XX века. Њихов „светогрдни” карактер открива обресе догматизоване књижевне традиције чији су тотеми и чувари Богдан Поповић, Јован Скерлић и Љубомир Недић.

Тешић с разлогом издваја Станислава Винавера, као аутора чије залагање за авангардну литературу није задобило догматска обележја. Винаверов цинизам пред Скерлићевим програмским залагањем за здраву књижевност добро је исказан пародичним алегоријама, каква је фигура о исходу овог програмског захтева: *рационалистичком* (књижевном) *кромпиру, здравом, ошужном и водњикавом*, који успева тамо где је забрањено све декадентно, мистично и фантастично. Пишући о Винавровој критичкој делатности, Тешић помиње значајан, али недовољно запажен критички осврт на књигу поезије Божидара Ковачевића у којем се открива још један јеретички аспект авангардне мисли — конфликт с освештаним наслеђем патриотске књижевности. Антипатријархални концепт Винаверове критике огледа се у одбацивању народске уметности и карактеристичног флерта с митским конструкцијама о прошлости, које су задобиле догматски карактер. Превредновање књижевне традиције заснива се на преиспитивању многих наметнутих категорија какве су: проблем утилитаризма, граница поетског, идеала углађености, мере, укуса, ритма, клишеа форме и других. На основу Винаверове одбране нове поезије, по мишљењу аутора, могуће је успоставити посебни традицијски ток који повезује песнике чија је поетичка доминанта језички експеримент (Сима Милутиновић Сарајлија, Ђорђе Марковић Кодер, Лаза Костић, Растко Петровић, Станислав Винавер, Васко Попа, Милосав Тешић). Гојко Тешић по-

свећује нарочиту пажњу, синтетичкој студији *Основе и развој модерне поезије* Тодора Манојловића, важном научно-критичком делу, писаном посебно за библиотеку „Албатрос”, али објављеном фрагментарно тек двадесет година касније. Овом приликом аутор се бави реконструкцијом Манојловићевог места у српској књижевној историји и утицајем некњижевних околности на позиционирање и процену значаја књижевних делатника.

Одбојност према дидактичком приступу, али и према јефтиној књижевној забави, као другом полу дидактике, изражава програм *Библиотеке Албатрос*, чији су оснивачи Станислав Винавер и Тодор Манојловић. У овој едицији кратког издавачког века објављене су три значајне књиге српске авангарде: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Громобран свемира* Станислава Винавера и *Бурлеска гошћодина Перуна, бога грома* Растка Петровића, а програмски став покретача преноси одређени критички приступ српској књижевности.

Поглавље о критичкој мисли авангарде обухвата и пародијски дискурс као облик књижевне критике. Винаверов пародични приказ српске књижевне сцене — кроз законодавни ауторитет књишких *мандарина* и *мумија*, који прописују списатељским *џиџмејима* начине и облике литерарног стварања — представља неконвенционалну форму критичког увида. Исто се може рећи и за његову синтагму књижевне *филоксере*, којом Винавер, уз пропратно, духовито објашњење, описује књижевне критичаре, противнике авангардне литературе. Интегрисање пародијских текстова у критички корпус српске авангарде донекле је условљено специфичношћу критичких текстова овог периода, односно, удаљавањем од жанровских конвенција, али и намером Гојка Тешића да укаже на потребу другачијег процењивања пародијског дискурса, што је још један допринос.

О традицији авангарде Тешић посебно говори у контексту поезије, именујући неке, на различите начине, „ексцесне” песничке појаве као протоавангардне (Сарајлија, Кодер, Костић). Српска песничка авангарда најављена је већ песмом Милана Ђурчина *Пустиише ме како ја хоћу* (1902) и *Ушћољеним душама* Владислава Петковића Дуса (1911), које су изазвале неку врсту критичког линча и адекватног одговора с „друге” стране, а у правом смислу започиње *Лириком Ишаке* Милоша Црњанског (1919). Својим превратничким карактером и саботирањем патриотских мотива *Лирика Ишаке* изазвала је бурне критичке реакције. Занимљив прилог осврту на поезију Милоша Црњанског представљају, ширем читалачком кругу недоступне, две његове младалачке песме (*Судба* и *Ишак беше сјај*). Друга изразито значајна књига авангардне поезије јесте *Откровење* Растка Петровића, која обједињује различите *-изме*, пропраћена контрадикторним критикама, бурним похвалама и покудама.

У модернистичко-авангардној прози радикални прелом у односу на доминантни наративни модел модификованог реалистичког по-

ступка доносе Винаверове *Приче које су изгубиле равнотежу*. Приповедну прозу авангарде Гојко Тешић групише у два типа: модернистичка приповетка између традиције и авангарде и авангарда као разарање приче. Прозу између традиције и авангарде одликује модернизација реалистичког поступка, померање сижеа из руралне у урбану средину, уношење искуства психоанализе, натурализам, естетски шок, обрада класичних митова и предања, пародична интонација, али, при свему томе настојање да се представи стварни свет (Црњански, Винавер). Разарање жанра у авангарди подразумева потпуну деструкцију приповедних конвенција, фрагментарност, колажирање, поништавање класичног сижеа, мешања жанрова, филмску технику, изразиту интертекстуалност, аутоматско писање. Разарање приче одвија се у више модуса: конструктивистичка, научно-фантастична Винаверова и донекле Мицићева проза, Алексићева дадаистичка прича, Драинчев и Токинов хипнизам, Мицићева зенитистичка колаж-прича, „надфантастични роман” Пољанског.

Полемике и памфлети у Тешићевом читању губе пежоративан значај, сагледани научно и предочени као књижевне чињенице и индикативи, показатељи битних идејних и концептуалних сукоба. Аутор издваја неколико репрезентативних полемика: најпре, однос авангардиста према Јовану Дучићу (парадигми српске модерне коју треба разрушити), надреалистички антимодернизам Марка Ристића и надреалистички антимодернизам и антинадреализам Ђорђа Јовановића.

Хронологија српске авангарде коју Гојко Тешић прилаже на крају студије, значајно доприноси потпунијем разумевању историјског контекста и даје глобални увид у књижевну продукцију српске авангарде, уз могућности поређења. Хронолошки приказ омогућује прегледну слику конституисања бројних *-изама* обухваћених означитељем авангарда (суматраизам, етеризам, космизам, хипнизам, зенитизам, дадаизам, светокретизам, интуитивизам, надреализам, неоромантизам). Атрактивност ове књиге почива, пре свега, на авангардној контроверзи коју је Гојко Тешић компетентно представио, али атрактивности свакако доприноси и изузетна ликовна опрема: низ прилога насловних страница важних публикација, часописа, прогласа, најава и насловница значајних књига српске авангарде.

Ова по свим критеријумима изузетна и драгоцену студија издваја се колико својом темељношћу, студиозношћу, синтетичким приказом књижевнотеоријских и књижевноисторијских знања толико и научном одважношћу да се не пристане на заборав неподобних аутора и маргинализацију њихових дела.

Мaja РОГАЧ

ПЉУНИ НА ДЛАН ПА ЛОПАТУ У РУКЕ

Миодраг Раичевић, *Длан&лопата*, Културни центар, Нови Сад 2009

Књижевност проветрава историју онако како Миодраг Раичевић оверава своје писање. Ауторитети кажу да је блуз, као музичка форма и текстуална потка, настао из песама о раду и у ритму са замахом чекићем, секиром или лопатом. Текстови оваквих песама били су импровизовани и главни певач би смишљао стих за стихом; најчешће се захватало из саморазумљивог мотивског фонда: неправде и недаће на послу, ђудљивост вољене, мрзовоља надзорника и власника, неуспеси појединаца у животу, зла срећа оних који су принуђени да се сељакају, и тако даље.

Спиритуали су дошли касније, са њима и описи „неважних свакодневних догађаја”. После теме рада блузом почиње да доминира љубавна тематика, али се ретко пева о срећи и задовољству — блуз је поезија чежње, растанака и очекивања, личних катастрофа и падова. Неретко, говори о љубави зрелих људи, која је или једноставна приврженост настала с годинама или нагло пробуђена страст усамљеног мушкарца и незадовољне жене.

Преозбиљна српска литература, поједностављено говорећи, има само неколико стваралаца на које би се мирне душе могла применити извесна Винаверова формулација, наиме, да је комика (при чему се старији „наследник” Миодрага Раичевића, о коме је заправо овде реч, потпомаже филозофом и нобеловцем, пре-структуралистом Бергсоном), „најпретежније област интелектуална”.

Прозно и песничко дело нашег савременика Миодрага Раичевића стоји уз историјски аспект Станислава Винавера, са пуним правом. Једини легитимни наследник аутора *Панџологије новије српске џеленџирике* није споран ни у једном савременом српском књижевном контексту, па тај његов статус не треба ни превише коментарисати.

Изоставио бих стандардна упоређења са Бећковићем, Тадићем или, чак, Симовићем. Чак ни са Новосађанима Деспотовом и Копицлом. Не због тога што су они песници, бар претежно, а Миодраг Раичевић мало више прозни писац него песник (*изузетно* условно говорећи) већ због његовог пародирања разноликих књижевних искустава, где се он налази на другој обали од поменутих. Једино се донекле „држи” још један Новосађанин, Бранко Андрић, али је његова појава толико апаратна да није за поређење.

Та *карневалска ѝракса* коју је Миодраг Раичевић током свог опуса доследно пратио, без обзира на то да ли је реч о прози или поезији, без обзира на то да ли је пародијска матрица кримић, љубић, енциклопедија, речник, куварски приручник или већ-нешто-томе слично, значила је ону „винаверовску” поетику у духовитости и духовитост у поетици.

Али, ни Винавер није увек остао Винавер. Тај исти се уздизао до космичких и мета-научно-фантастичних тема и стихова, па и до књижевно-политичког ангажмана у корист европског духа, културе и племенитости. Уосталом и Винавер је говорио да „пиво пивом чини горчина”, како помиње Михајло Пантић у критици *Длана&лојаше* у *НИН*-у.

У књизи о којој говоримо наново су на делу *Књижевне паралеле Миодрага Раичевића* или *чишање са осмехом на лицу*, како би рекли у једној пантологијској скрипти петнаестодневног курса катедре за српски језик Филолошког факултета у Београду, са (не)инвентивним називом „Историја читања”.

Лична поетика, поникла и протегнута од почетака Раичевићевог књижевног битисања, у овој књизи је пронашла свој нови жанровски и текстуални облик. Миодраг Раичевић се у књизи о којој говоримо бергсоновско-интимистички обраћа још једном жанру, исконскијем од осталих, из кога су настали многи популарни жанрови, обраћа се блузу. Блуз као модерна урбана музика или фолклор, настаје на један парадоксалан начин, по оном космичком принципу „љубав се рађа из патње — хармонија из хаоса”. И Раичевић се блузерски осврће на свакодневицу, на њене муке и невоље, ослања се на описе „неважних свакодневних догађаја”, како су некада говорили европљани о блузу, или описе личних доживљаја изнетих на један ироничан и донекле супериорно сатиричан начин.

С друге стране, фотографије Душана Митића Цара се обраћају истом „плавом демонском срцу”, свету маргиналаца, угрожених, губитника и паћеника. Око којим Цар посматра и овековечује своје урбане призоре је парадоксално, хладно, објективно око свемогућег посматрача. Нека порука увек постоји на овим фотографијама, нека прича, као што таквих увек прича, у почетном, развијеном или заокруженом облику има у Раичевићевим песмама. Али сама прича није најважнија, она је тек рам за душу.

Као што су Раичевићеве песме пародирање са саме границе издржљивости пародиране стварности, Цареве фотографије су алегорије, тиме сличније симболичкој равни од, рецимо, филма, жанра најсроднијег фотографији, и на тај начин наглашавајући тај „извођачки” квалитет. Цареве фотографије су симболички пејзажи, и можда се нигде као у поезији Миодрага Раичевића и фотографији Душана Митића Цара не примичемо материјалистичком и атеистичком гледишту, или ти социјално ангажованој уметности.

И стижемо до „срца таме” ове књиге, амалгама текста и фотоса, који наизглед самостално, паралелно али ипак међусобно прожети егзистирају. Ипак, и у неевклидовској геометрији постоји доказ да се две паралелне линије секу у бесконачној даљини, а у овој књизи се то догађа много раније. Тачка пресека је нешто неочекивано, нешто само наизглед неочекивано, па и само наизглед некњижевно. То је *нежност* са којом и текстуални и фотографски аутор ове књиге обеле-

жавају своје јунаке. Код песама Миодрага Раичевића је то човек који пати, због живота којег води или је водио или ће водити, поезија чежње, растанака и очекивања, личних катастрофа и падова, код Цара је то свет људи са свих животних маргина. И код једног и код другог, док уснимавају призоре из свакодневља, срца су тврда, да би такве судбине и стања најверљивије овековечили, мада их по налогу дубље логике самилошћу и разумевањем преосмишљавају. Они своје животне јунаке не жале нити сажалевају, нити им се подсмевају нити их оправдавају, одагнајући тако са њих беочуг патње, невоље и понижења, јер то сажалење није налог њихове уметности, вештине речи и сликања слика. У ствари, њихови јунаци су као из светих прича јеванђеља, која нас заокупља две хиљаде година, били атеисти или верници, ничим другим до својом *јеретичком* бригом за понижене.

Мала дигресија: опште је место да је блуз веома сличан *ромској музици*. Када се упореде текстови, и у блузу и у ромској музици говори се о стварима које крећу из мола, из туге (поједностављено, за ову прилику). При свему томе, присутно је посебно код Раичевића, и његових омиљених ромских јунака из многих песама ове књиге, али и у питорескним егзистенцијама јунака Царевих фотографија, да се наши аутори не клоне каламбура, неочекиваних завршетака, немотивисаног приповедања и исповедања, гротескности, занимања за ружну страну живота, замену битног небитним, главног споредним, не одричу се ни изненађења ни хумора, а поготову не обичних људи у фокусу писања и фотографисања.

Мади Вотерс је рекао да је блуз када се добар човек осећа лоше. Кристева и Нервал би то назвали „црним сунцем”, психоаналитичари меланхолијом („плави демон”, рекли би они европски музички ауторитети). Можда је тачно да је лепота жене претпоследња утеха пред смртношћу свега, док је последња утеха... па, блуз. Заправо, *мекоћа душе, нежност* са којом ова двојица аутора исписују и исликавају свет неуспешних и несрећних, и где, додирујући у том тренутку и једну имплицитну, ангажовану, у нашој средини би *трајаво* рекли политичку димензију.

Али, ти описи „неважних свакодневних догађаја”, испуњени септом и саосећањем не дозвољавају памфлетски тон овој књизи, блузу иначе веома близак, одмићући се ка пародији, управо са суптилношћу, резервисаношћу и пригушеношћу оних „винаверовских” момејата, који не изостају, ни у једном тренутку. На тој граници између означеног и означавајућег, где је ефекат пародичности најснажнији, али и најизраженије обогаћен свакодневном тугом која не зна за (књижевне) жанрове, ова књига пружа обиље светова и емоција, бивајући своја управо када се читалац усмери на њен жанр, преокрећући се у књижевну структуру управо када тај исти читалац почне да се препушта... ко би знао чему... можда, оним последњим утехама.

Горан СТАНКОВИЋ

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

Сава Дамјанов, *Ајокрифна историја српске (посџ)модерне*, Службени гласник, Београд 2008

Ајокрифна историја српске (посџ)модерне Саве Дамјанова има два примарна циља. Један је свакако преиспитивање одавно институционализоване и доминантне струје српске књижевности и српске књижевне историографије, док је други, и важнији, ревалоризовање и поновно ишчитавање оних дела и токова који су остали некако по страни, свесно или несвесно непримећени и временом готово сасвим угуљени. Књига је организована у четири целине. Уз Предговор (*Историја српске књижевности у новој њерсјективи*) и Поговор (*Историја читања као историја српске књижевности и културе*), ту су и два централна поглавља — *Читање нове њтрадиције* и *Ново читање њтрадиције*.

У детаљном Предговору, аутор износи низ аргумената за своје полазиште о потребама поновног и новог читања српске књижевне традиције, напомињући да се она „... не може посматрати као нешто стабилно, као непроменљив, дефинитивно структуриран феномен, као једном заувек дат и детерминисан материјал, већ морамо респектовати и могућност својеврсног 'ретуширања', тј. могућност озбиљних — чак радикалних — промена њене слике” (стр. 12). Тако својом *Ајокрифном историјом*, Дамјанов нуди нове и другачије међе, другачија утемељења, настојећи превасходно да укаже на постојање једног другог и другачијег континуитета српске књижевности — „побуњеничке периферије”, како га назива.

У том контексту, прво поглавље отпочиње текстом *Посџмодернизам није (књижевни) злочин*, насталом као одговор на полемику која је током 1996. вођена између тзв. традиционалиста и постмодерниста на страницама *Књижевних новина*. Тај чланак, умногоме представља увод у проблематику коју третира читава *Ајокрифна историја*. У њему је расветљена једна опасна појава присутна у домаћој науци о књижевности — одвајање (и поједностављивање) појединих књижевноисторијских процеса, њихово посматрање кроз црно-белу визуру, што најпосле, може да одведе крајњој банализацији. Сходно томе, аутор истиче да „... традиција није нешто мртво, заувек дато и кодификовано, него представља низ ентитета које свака генерација изнова открива, вреднује и анализира” (20). То је основна премиса (књиге) Саве Дамјанова, став око ког се нижу и остали чланци који следе.

Као један од најупадљивијих текстова у првом делу *Ајокрифне историје* ваља истаћи онај чији је наслов формулисан кроз необично питање *Како би Венцловић читао Павића?*. У том кратком тексту, посве необичне и оригиналне концепције аутор се, у духу постмодернизма, поиграва са временом и његовим основним логичким задатостима, питајући се како би писац из удаљене епохе доживео дело свог „поетичког сродника” из садашњости. Означавајући овакво проми-

шљање као могући пројекат неке нове методологије у књижевној историји, Дамјанов спаја фикцију и науку, што *Апокрифној историји* даје посве специфичан тон.

Текстом *Зашто српска књижевност нема Раблеа?*, у коме разматра питања смеховности и хумора у српској књижевности аутор, поред генезе оваквих литерарних феномена у нас, даје и тумачење њихових кључних особености које су, истиче, условљене превасходно функционалном димензијом. Иако је у српској књижевности било писаца који су делом дотицали раблеовски хуморни образац (и у том смислу је наведен низ који отпочиње *Романом без романа* Ј. Ст. Поповића, преко *Панџологија* С. Винавера, *Бурлеске...* Р. Петровића и сеже до комедија А. Поповића и Д. Ковачевића), нико од њих га није ухватио и обухватио у потпуности, највише стога што је смеховност ради себе саме у различитим визурама („намргођених обрва са разним предзнацима у различитим епохама”, каже Дамјанов) сматрана баналном, испразном, па тиме и сувишном. Овај текст, којим је размотрена једна важна, а можда недовољно потенцирана проблематика домаће књижевности, уједно и закључује прво поглавље *Апокрифне историје*.

Друго поглавље — *Ново читање традиције* отвара, ко други него, послужимо се речима Меше Селимовића, „чудо и пошаст што се зове Вук”. Текст је „смештен” иза необичног наслова — *Караџић Стефановић Вук: баук, хук, мук...* Разгрћући и анализирајући митолошке и стереотипне представе о Вуку Ст. Караџићу, реформи српског књижевног језика и свим њеним аспектима, чије су последице (које Дамјанов наводи редом, једну по једну) обележиле читав XIX век, а протежу се и до дана данашњег, аутор анализира не само културни, језички и књижевни образац, већ се, у контексту ових и оваквих укорениених представа, осврће на читав овдашњи друштвени модел. Због своје смелости, бриткости, духовитости, извесне неконвенционалности у изразу, а највише због ставова који на другачији начин осветљавају неке од најупадљивијих појава у нашој књижевној историји, овај текст би се могао означити као кључно место у *Апокрифној историји* Саве Дамјанова. Таква констатација условљена је, наравно, и личним укусом, али тешко да би овај текст читаоца могао оставити равнодушним, без обзира на то да ли му је у ставовима близак или не. Својом садржином, стилем, тоном, тематиком и ставовима највише, он посве (барем засад) одговара одредници „апокрифни” из наслова књиге међу чијим се корицама налази.

Велики део другог поглавља књиге посвећен је српском класицизму, а посебно би ваљало истаћи текст под насловом *Оде, елегије и најћиси српских класициста као „мале” историјске трагедије*. Ту је предочено једно врло оригинално разматрање транспозиције жанрова, на конкретним песничким примерима (Ј. Ст. Поповић, Л. Мушички, Ј. Хаџић, В. Суботић, С. Стефановић, С. Вујић и Ј. Суботић) анализом оних места на којима је таква транспозиција уочљива или

барем могућа. Како су овакве карактеристике чврсто уграђене у ткање наведених поетских предлогака, а аутор *Ајокрифне историје* их само бележи и објашњава, није тешко закључити због чега их сврстава у феномен (пост)модерног, без обзира на то што су од овог феномена формално, тачније хронолошки прилично удаљени.

Занимљиво је осврнути се на још једно упадљиво место у другој целини *Ајокрифне историје*. То је место посвећено, према ауторовим речима, једном од најоригиналнијих стваралаца које је српска књижевност имала — Ђорђу Марковићу Кодеру. Није потребно посебно наглашавати да је ово свакако једна од (нај)омиљенијих тема аутора *Ајокрифне историје*. Ту, где почиње „прича” о Кодеру, иза текста који одговара на наслов-питање — *Зашто читати Кодера?* — Дамјанов наводи основне разлоге због којих га ова тема тако дуго и тако страшно интригира и као историчара књижевности, али и као књижевника. Стога се у овом тексту, па и осталима из те групе (*Кодер у Европи и изван ње* и *Кодер: симболичка стварности језика*), поред обиља фактографије, може наићи и на дискретно провејавање једног личног, па готово и пријатељског тона. Треба напоменути и то да целину *Ново читање традиције* махом сачињавају чланци у којима се аутор бави различитим антиципаторским елементима у делима ранијих епоха, доводећи их тако у везу са феноменом постмодерног, што је основни оквир *Ајокрифне историје*...

Узимајући за кључне одреднице свог интересовања оно што означава као периферни ток српске књижевности и посматрајући га из друге и другачије перспективе, ауторов превасходни циљ није подривање темеља досадашње књижевне традиције, већ напротив, њихово продубљивање, употпуњавање и указивање на специфичну многострукост, сложеност и међусобну прожетост. Рецимо и то да се *Ајокрифном историјом српске (пост)модерне* Сава Дамјанов у потпуности надовезао на своју књигу *Ново читање традиције* из 2002. године. То му је, уосталом, и био један од циљева. *Ајокрифна историја* у свом поднаслову и упућује на претходну књигу (*Ново читање традиције II*). Она то свакако и јесте, и то не само формално, него и у суштини, намери и смислу.

Исидора ПОПОВИЋ

СИСТЕМ ЗА ПОГРЕШНО НАВОЂЕЊЕ

Радомир Уљаревић, *Неке ствари и остало*, „Штампар Макарије”—УКЦГ, Београд—Подгорица 2007

Наслов збирке песама Радомира Уљаревића *Неке ствари и остало*, реминисценција је која нас одводи до најпознатијег избора поезије

Жака Превра. Да је песник дубоко свестан те везе упућује и показивач страница придодат књизи, са ког нас поздрављају Преврер и његова вечита цигарета. Сви ти трагови могу прерано да обрадују читаоца, који је склон да поверује како је пронашао кључ за читање Уљаревићеве поезије, ако и не у целини, а оно бар оног њеног дела који је обухваћен корицама ове књиге. Али свакоме ко темељније познаје овог песника јасно је да он своју поезију не проказује тако лако, да, говоримо ли о њој, не постоји један кључ, већ мноштво кључева, од којих сваки треба окренути истовремено, како би се отворили тајни сефови.

Поиграва се Уљаревић са својим читаоцима, као што се поиграва и са поезијом самом. Наслућујемо из наслова његове најновије збирке и комадић вечности међу Превреровим уснама и победнички смех песников, задовољство што је опет успео да умакне тигру који га прати без предаха, из године у годину, из збирке у збирку, али ипак не успева да га достигне. Пред нама је песник који се, као и сваки други, радује што је његова поезија читана, али се плаши да би могла бити прочитана, да би га могла одати, и зато се труди да тај тренутак одложи што је могуће више.

Поред поменутих путоказа, можемо наћи још, додуше, мање очигледних алузија на Преврерову поезију. Помињање метроа и чекања на станици Concorde у песми *Неописани сајти*, кореспондира са Превреровим стиховима из песама *Будиће присјојни* и *Посмрјина ђесма трговачког ђујника*, и то тако што подземни метеж станице Жувал одговара Уљаревићевом граду који је сишао под земљу, док његове последње строфе својим донекле елегичним тоном преузимају основно расположење усамљеника са станице Монпарнас. Али ни Сена, која тече и кроз Уљаревићеве стихове, ни генитивне метафоре (*квасац бесмртности*) које у његовој поезији до сада нисмо могли срести, али зато јесмо у поезији француског песника, и то на десетине (последница његове везе са надреализмом), ни парафразирање неких Преврерових стихова нису поуздан траг. Клупко које би нас провело кроз космос Уљаревићеве поезије прогутао је његов двојник и онемогућио нам да се вратимо на почетак, као што сазнајемо из песме *Клујко*. Кроз овај лавиринт, као и кроз све друге уосталом, може се ићи у безброј различитих смерова, изузев уназад. Ако Преврерова поезија и не може бити добар водич за оне који желе да се нађу на излазу и да на светлости дана саберу утиске, поуздан ослонац се може наћи у Уљаревићевим ранијим збиркама, нарочито у књизи *Ни а*, чији наслов и парафраза неких њених стихова налазимо у песми *У Горњем Берџаму*.

Савезништво песника и језика утврђено још у претходној, потврђено је сваком песмом ове књиге. Захваљујући том споразуму пред песником се отварају нове могућности; он се мултипликује, што му омогућава да са објективношћу и нескривеном иронијом посматра се-

бе-кривца, једнако као и себе-жртву. Са друге стране, језик је добио нову димензију, свако слово је постало пластично, тако да се може и додирнути. Из овог позитивног сусрета човека и језика, који је, без обзира на то што се ослања на традицију, песник (ипак!) изнова морао створити, израста, сасвим парадоксално, очај. Очај творца-песника пред светом што га окружује једнак је очају Бога-творца загладаног у своју творевину. У таквом стању треба остати нем, не изговорити ни слова.

Моћ језика је оно што улива наду, јер „ствари се мењају у складу са променама / сугласника и самогласника”. Променити ред речи у реченици, променити редослед слова у речи — значи променити свет. Ако узмемо у обзир то каквим нам се тај свет представио у Уљаревићевој поезији, јасно је да промена може бити усмерена само ка бољем. Реалност у којој је све изокренуто и ненормално, располућено и уназађено, не пружа више чак ни „луду наду у пропаст света”. Гомила се према свему односи нехајно, не чује чак „Ни коњски топот четворице / Који се враћају својој кући”. Не само да повратак округних јахача апокалипсе не завређује пажњу људи дубоко утонулих у небригу, они су чак равнодушни и према чињеници да се у њиховом дому глад, болест, рат и смрт налазе код своје куће. Песник се уздиже изнад опште пасивности. Он све види и схвата, отуда се заједно са Сиораном вере уз *врхове очаја* и везује за чувени Поов рефрен — *никад више*. Око њега све пропада у толикој мери, да га више ништа не може изненадити; чак ни експлозија не доноси додатно узбуђење. Па ипак, иза објективности и привидне равнодушности (а ко још може бити очајан и спокојан истовремено?) крије се права бура.

Ако је пропаст света у књизи *Ни а* наговештена, у овој је она сасвим извесна, штавише, већ је почела. Данас, када можемо говорити о далекој прошлости, али не и о далекој будућности коју не само да ми нећемо дочекати, него је неће дочекати нико, пошто је неће ни бити, апокалипса израста у главну тему, јер је песник сведок и учесник тог *данас*. Зато у књизи *Неке ствари и остало* често можемо срести слике давнашњег страдања: помињу се страшни морепловац Ноје, Арка, потоп; но потоп из Нојевог времена песник сагледава на нов начин. Он у њему види спас свега онога што је нестало, јер се сачувало од свих пошаста модерне цивилизације: отуђености, вреве, громгласне празнине, саобраћајних знакова као знамења за улазак у пакао, саморазарања и бесмисла. Они који су са Нојем избегли и њихови потомци потопљени су *за веки* и ништа добро им се не пише и ништа добро нису кадри да учине.

Град који се срушио на своје дно, сакрио испод својих темеља, док „плафони на улицама као оклопи / штите свемир од људи” симбол је разврата и удружених порока, нова Содом и Гомора, неумољиви доказ да овај свет мора бити разорен. Његово уништење је већ

почело, пропаст се ближи стопу по стопу и све набујале реке које већ плаве обале, реке које теку кроз ову поезију, упозоравају да се суноврат опасно приближио, да већ односи прве жртве. Болоња, Чикаго, Будва, пренастањени и бучни градови, нису ништа друго до продужетак ове метафоре. Вода (а најчешће је то река, мада ни мора нису баш сасвим запостављена) још један је од важнијих симбола ове песничке збирке. Она је оруђе уништења, али и прочишћења — пут до спокоја. Никада јој се Уљаревић није овако опсесивно враћао као сада када у пропасти, у свеопштој катаклизми види једини спас.

Песме пред нама су песме са краја цивилизације, песме о крају те цивилизације. Задивљујуће је како, с обзиром на околности, човек још увек може да пева, како, уопште, може да говори. У *Новом добу* срећемо стихове „смрт је изгубила битку против оних / који су преименовали стварност”. То „преименовање стварности” није Преверово упитаност над оправданошћу и недодирљивошћу језичких конвенција (која је најочигледније изражена кроз песму *У моју кућу*), ни миљковићевско преименовање света као предуслов поетском стварању. „Преименовање стварности” је изобличавање стварности, постављање света наопачке, кривљење чињеница до непрепознавања, на шта су спремни они који се опиру казни, који се супротстављају својој неумитној пропасти.

Песник, који је због осећаја кривице преузео део одговорности, део греха, исказујући то честом употребом личне заменице у првом лицу множине, коначно долази до спознаје да он и његов лик у огледалу нису једно исто, да се у одразу види туђе лице, лице уништитеља, попрскано његовом крвљу. Издвојивши себе из градова, из разудане руље чије злочине само потоп може да спере, уништавајући сваки траг о њиховом постојању, он постаје свестан себе и јединог начина да опстане. Само писање враћа човека у *разлоге његовог постојања*. Писати — значи опстати. То је ваљан разлог да се човек ухвати у коштац с речима и значењима којих су се, ишчупане из свог корена, домогле. На крају крајева и не преостаје му ништа, до да језик, попут речника молитве, усавршава *до немости*. Један свет је одбачен, осуђен на пропаст, казна је већ почела да се спроводи. Речи стварају нови, сликају га стрпљиво, уздајући се у благонаклоност Господа, чувара метафора. Поигравање са дубоким поразом, личним и планетарним, подсмех уместо крика, само су одраз достојанства, самопоштовања које је песник успео да сачува упркос свему. И кад се цинично осмехује, иза тог *ха*, крије се *громагласно ах*. Ако је свет већ пропао, језик се мора сачувати, како би све изнова могло бити створено, али боље распоређено. Утолико „је већа / одговорност речи”, утолико је већа одговорност стиха, а Уљаревић своју књигу, циклично компоновану, јер прва и последња песма у њој се надовезују једна на другу затварајући круг, иронијски усмерава ка успомени на тамног Ефешанина, говорећи о смрти као о ватри „која се / смехом гаси и смехом пали”.

Заводљива јасноћа исказа, на коју нисмо навикли када је реч о поезији Радомира Уљаревића, само је један од трикова чији је циљ да се завара траг, да се сачува тајна, да се не оскврнави новостворени свет.

Драгица С. ИВАНОВИЋ

ENCYCLOPAEDIA ISIDORIANA

Слободанка Пековић, *Исидорини ослонци*, „Академска књига”, Нови Сад 2009

*Ко је тај писац који нема дара да зна
када је за нешто прави или срећан моменат,
који дакле нема дара ни за живој?*

Исидора Секулић

Да ли је за писање о Исидори Секулић Слободанка Пековић, ауторка књиге *Исидорини ослонци*, одабрала срећан моменат? То је питање које бисмо могли поставити не само свима који науке да о нашој знаменитој списатељици састављају студије, већ и онима који, попут Лауре Барне или Љиљане Ђурђић, одлуче да је узму за главну јунакињу својих романа, тј. приповедака. Као одговор могла би послужити претпоставка теорије рецепције, по којој извесна дела и писци у извесним временским периодима, односно, књижевним правцима, бивају наново актуализовани. Исидора, о којој се последњих деценија доста писало и говорило, чија су се дела изнова приређивала и објављивала, никада није била занемарена од стране проучаваоца литературе. Поред неоспорних списатељских заслуга и могућности да се чита контексту модернистичког, па чак и авангардног контекста, Исидорин лик је готово редовно требало да надомести јаз у тумачењу литературе коју су, код нас, писале малобројне жене а подржавало и хвалило још мање критичара. Наведене околности иду у прилог нашем уверењу да стваралаштво ове ауторке није део оне баштине коју је требало извадити из мрака; пре би се могло говорити о смени интересовања за одређене њене текстове: последњих година, највише се пажње поклања *Сајушницима* и *Писмима из Норвешке*, коју деценију уназад читаољску и критичарску пажњу привлачила је *Кроника ђаланачког зробиља*. Новијим, пак, стратегијама читања, у првом реду имаголошкој и гинокритичкој, не мањка интересовање за Исидору Секулић.

Искусни тумач, какав Слободанка Пековић свакако јесте, лако уочава семантичка тежишта литературе, те их поставља у адекватан контекст. Девет Исидориних ослонаца, девет сазнајних, емоционално-когнитивних процеса спознаје стварности са којима Исидорини

текстови заснивају релацију, напосе, девет путоказа читаоцу Исидорином, побројано је у овој студији редом који није произвољан, али о којем би се дало полемисати.

Након предговора, насловљеног *За и против Исидоре Секулић*, који више подразумева сумирање вредносних судова о списатељици него што нуди модел ревалоризације и нови вредносни оквир, следи есеј *Исидора — жена интелектуалка*. Отварајући велику и данас веома актуелну тему распона између уметнице и жене, ауторка одлично уочава сву њену драматичност и стога, с правом, пореди положај Исидорин како у патријархалном друштву, тако и на литературном пољу, са Јеленом Димитријевић, Милицом Јанковић и Даницом Марковић, које као „савременице и жене са сличним судбинама могу својим животима и својим делима доста јасно да представе положај жене, посебно жене ствараоца и време у коме су живеле.” Борећи се са негативним вредносним судовима најпре Јована Скерлића, који ју је убројао у представнике учене, књишке и коначно, недовољно утилитарне књижевности у ратним годинама, а на самом крају њеног живота и Милована Ђиласа, који ју је својом „правоверношћу” и подозривошћу плашио, намећући јој поново вредносне судове који су били у колизији са њеним поимањем литературе, Исидора је, сматра Слободанка Пековић, утеху налазила у самотној издвојености, у позицији „субјективно оштећене личности”, која било због неразумевања или због неправде, „самоћом изузима себе из окружења.” Есеј је уједно панорамски преглед положаја жене, нарочито интелектуалке с почетка XX столећа, с посебним освртом на литерарне теме и тзв. *женске књиге* у српском, па и југословенском литерарном контексту.

Есеј *Исидора и искреност* усмерен је превасходно на есејистику и књижевну критику Исидоре Секулић. Пошто већ на самом почетку констатује да њене критике и прикази имају особеност да избегну критички суд, да избегавају одлуке којима се неко дело проглашава вредним или безвредним, па се тако ни у њима не могу пронаћи нека чврста становишта, ауторка за „полазну и везивну тачку” односа Исидориног према истини, моралу и религији, традицији и националном, узима искреност, а све се поткрепљује чињеницом да Исидора „оно што је писала, није жанровски одређивала већ је све сврстала ’у записе о стањима моје душе, забележена размишљања’.”

У правцу даљег књижевног портретисања Исидориног иде и есеј *Исидора и истина*, који се углавном бави наративним текстовима Исидоре Секулић, у првом реду *Кроником* и *Сајућницима*, у којима је, сматрамо, истина једна од ирелевантних категорија. И сама свесна могуће апорије у коју би њено даље инсистирање на утврђивању истине у лепој књижевности, ауторка констатује да је Исидора „оштру дистинкцију између фикционалног и нефикционалног, истине и лажи изградила схватањем да реалност — истина, без обзира на то да ли је објективна спољашња или субјективна унутрашња, чини јединствену,

заједничку, уметничку истину”, те да се у том контексту есеј посвећен Луиђију Пиранделу у којем Исидора фаворизује субјективност као мерило перципирања свих појава, могао тумачити као некакав стваралачки кредо, барем када је у питању однос према истини.

Једна од замки која вреба биографа, па и књижевног биографа, јесте идеализовање личности коју описује. Пренебрегавају се мане, за многе поступке налази се оправдање, све иде ка томе да се уместо биографије добије хагиографија. Слободанка Пековић је, захваљујући најпре одличном увиду у чињенично стање и у писану грађу, а потом и самој личности Исидоре Секулић која је остављала мало могућности за моралне прозивке (уколико, наравно, изузмемо оне Скерлићеве и Ђиласове), и коначно, ставом да је Исидора пре доследна себи и својим унутрашњим императивима него споља наметнутим моралним скрупулама, кодексима понашања итд., успела да пред читаоца своје књиге изнесе један пунокрван и пластичан лик. И сама свесна чињенице да књижевност, па и мисао о њој нису вођене начелима математичке прецизности, она је управо у овом, али и у потоњем есеју, *Исидора и сиромаштво*, пронашла одговарајуће аршине за свој биографистички приступ, мере које не иду у правцу глорификације, али ни непотребног сензационализма и отварања некаких ванкњижевних тема. Превасходно фокусирана на текстове, у које, сходно опасци Јурија Тињанова да писмо у одређеним књижевним правцима може постати књижевна чињеница, укључује и богату преписку Исидорину, она је записала: „Отворен и затворен простор, јавно и интимно, сиромашно и богато, биле су сфере које су се сударале како у Исидорином животу тако и у њеној књижевности.” Стоички мудра и трпељива, Исидора је на сиромаштво гледала готово као на део своје личности, не прихватајући никакву материјалну помоћ, изузев оне која би јој помогла у списатељском позиву, а Слободанка Пековић је низом и добрим одабиром илустративних биографских података успела да тај кодекс части, морал, религију и однос према материјалним добрима, уверљиво предочи. Надахнуто и срдано, она ће, као и многи проучаваоци књижевности подстакнути Скерлићевим негативним оценама, у огледу *Исидора и национално*, наводећи Исидорине ставове, поступке, записе, коначно и одломке из путописа, показати како она није била нимало анационалан писац. Не занемарујући ни Исидорино дивљење одређеним градовима, регијама, навикама и обичајима становника њој удаљених предела које је походила, а високо вреднујући способност врсног путописца да пореди своје и туђе, да путопис натопи не само информативном и исцрпном, већ и поучном компонентом, ауторка закључује да је „она имала потпуну свест о својој припадности малом народу, али није имала никакав комплекс према Европи.”

Путописном књижевношћу бави се и последњи есеј у књизи, назван *Исидора и њушовања*. Поредићи Дучићев, лирски натопљен и на императиву субјективног доживљаја заснован путопис, ауторка ће

закључити да су *Писма из Норвешке* и *Балкан* нешто ублажена варијанта Дучићевог схватања о личном. За Исидору путовања су у исти мах била и „субверзиван поход на идеју о посебности једног народа и једног мишљења, побијање веровања о супериорности других”, али и „метафора спознаје себе и других, провера стеченог искуства, те, коначно, испољавање књижевне вештине”. Теоријске претпоставке, експлициране прецизним жанровским одређењем путописа и нијансираним значењским импликацијама термина *йисмо*, имаголошки оквир есеја, али и компаративни потенцијал Исидориних путописних текстова (поред Дучићевих, предмет поређења су и путописи других писаца, у првом реду Јелене Димитријевић) сврставају овај есеј у најбоље странице књиге *Исидорини ослонци*.

Објективан и отворен однос према традицији, књижевној, националној, напосе, светској, последица промишљања Исидорине учености и већ поменуте књишке литературе списатељице несвакидашње ерудиције, начитаности и искуства стеченог у додиру са различитостима, истаћи ће есеј *Исидора и традиција*. Иако није, попут многих других писаца, у усменом предању видела претекст и инспирацију за даље уметничке обраде, Исидора је у њему препознавала драгоценост и сигнификацију националне посебности, за које је имала само речи дивљења. Констатујући да су се, разуђеним жанровским, чак и нестабилним елементима епског рода (приметан уплив лирског дискурса, одсуство радње, крајња субјективизација гласа и перспективе итд.) *Сајућници* обрушили о традиционалне моделе приповедања, ауторкини коментари крећу се, овде и током целе књиге, више у правцу зазивања тезе о искрености говора, а мање и стидљивије, на велику жалост, у смеру истицања радикалног одбацивања диктата затворене структуре, односно (снажније но у потоњим књижевним текстовима И. Секулић) ка именовању модернистичко-авангардног обрасца приповедања.

У есеју *Исидора и град* проучава се дихотомија град-село, а пајња је усмерена на *Сајућнике* и *Зайисе о Београду*. Опозиција рурално-урбано посматраће се и из перспективе модерне литературе, као отклон од реалистичке прозне продукције. Веома ретко, нажалост, помиње се паланка, та ничеанска метафора наглог губитка слободе, простор детаљно и често приказиван у новелама и роману *Бакон Богородичине цркве*.

Да ли би тематско-мотивским целинама у овој књизи могли да придодемо квалификацију да су заступљене у правом, тј. срећном моменту? Уколико погледамо наслове поглавља, којима одговара девет великих и, када је о Исидори Секулић реч, свакако незаобилазних тема, могли бисмо закључити да су оне у већој или мањој мери обухваћене у досадашњој литератури о Исидори. Међутим, Слободанка Пековић је не само објединила резултате проучаваоца Исидориног прозног дискурса, те сведочанства Исидориних савременика и познани-

ка, већ је и настојала да сопственим тумачењима и аргументованим судовима, а нарочито укључивањем новијих, страних и домаћих теоријских студија, надогради досадашњу „исидорологију” у српској књижевности. Комбинујући биографски дискурс са теоријским, књижевноисторијским, па и културолошким знањем и компетенцијом иностраног истраживача, ауторка је, остајући у свом, модернистичком забрану (студије *Српска проза почетком XX века*, *Књижевно дело Вељка Милићевића*, *Основни појмови модерне*), антиципирала теоријски и методолошки разноврстан, нови појмовник, чак енциклопедију поетичких термина једне књижевнице. За такво, упутницама или линковима богато издање, моменат је срећан.

Драгана БЕЛЕСЛИЈИН

ЗАМКА ЗА ЧИТАОЦА

Ранко Павловић, *Журка код Екермана*, КОВ, Вршац 2009

Подељена у четири циклуса (*У књигу или из Књиже; Фрак на индустријској њлажи; Сумрак књижевне њрејиске; Лице бола*) невелика по обиму, а садржински волуминозна по дубинском захвату и разноврсним темама, прва књига есеја Ранка Павловића под борхесовским насловом *Журка код Екермана* — у свакој својој тачки одсликава/открива поетичку и аутопоетичку позицију овог писца. Ма о чему и како писао — овај стваралац увек показује своју *истиу/једнаку себи, разноврсну* књижевну страну, што и не може бити другачије кад је реч о ауторима са изграђеним и конзистентним стваралачким дискурсом у које несумњиво спада и Павловић.

Журка код Екермана је од оних књига која од свога читаоца (потогово од онога који покушава о њој да изрекне своје судовање) тражи да у својој рецепцијској „хронологији” буквално „иде” од есеја до есеја, задржавајући се на свакоме управо онолико колико то писац од нас захтева! (Ово је, уједно, и неко мало пишчево „лукавство”, мала замка за брзог, нестрпљивог читаоца!) Због своје унутарње *разноврсности* и *особености* тема и изричаја о њима, синтетички суд о овој књизи, цизелирани суд о збиру, овде је тешко дати, ризикујући да се оцењивач огреши и да не сагледа њену (тешко сравњиву) *фрагментарну целину* на којој почива архитектура овог есејистичког бревијара. Ипак, овај аутор покушаће да задржи пажњу читалаца на, по њему, значајнијим есејистичким експликацијама у овој књизи.

У есеју *Даљински у Толстојевим рукама* Павловић се поиграва виртуелним сликама у *оскудном времену* и заменама простора, зарад имагинирања пишчеве *механизоване* свакодневице и трансцендентног

скока у универзално/вечно. У *књиџу или из књиџе* је нека врста обрнутог омажа „пољуљаној” величини Књиге — споменику са кога савремени читаоци све мање и све ређе бришу „егзистенцијалну прашину” и разабiru смисао властитог постојања. Аутор убедљиво повлачи паралелу између књижевних и некњижевних светова и самерава њихово временско и ванвременско постојање као својеврсно антропоморфизовано путовање дуж осе вечности. Овде се, по ко зна који пут, отвара старо питање смисла *Књиџе у Свешћу* и *Свешћа у Књиџи*, које датира ваљда од првих трагова човекове руке на папирусу, односно трагова света у писменима.

У есеју *Два лица сијамских близанаца* варира се вајкадашње питање о томе ко је заслужнији за чије постојање — писац за читаочево или обратно. Да нема првог — да ли би било другог? Ко је старији — вечно је, помало већ излишно, софистичко питање које се исцрпљује и самообесмишљава у властитој запитаности. Можда се ова контроверзност може превазићи/помирити истоветном природом — другим софизмом, а то је да је први читалац на свету био писац — и први писац — читаоца! Разрешење овог *йарайишћа* Павловић предочава на себи својствен начин — у типично митско-литерарној слици — у хермафродитској слици сијамских близанаца са два лица! При томе, наравно, не заборавља и једну другу чињеницу на коју се до сада можда заборављало, а то је „да се не могу срести два иста писца и два по свему слична читаоца”, како каже, на једном месту. То би, другим речима, значило да сваки писац има читаоца каквог заслужује — и обратно. Из овога би се, опет, могла извести теза да је на свету онолико писаца колико и читалаца, и читалаца колико писаца! Ако би се ово уважило као одговор — онда за судбину књиге не би требало бити никакве бојазни! Било како било — једно је сигурно, вели Павловић, а то је „да великог писца и великог читаоца не може бити у лагодности постојања!”

Есеј *Прича која шраје* суптилна је прича, са помало митском ауром — о Петру Кочићу, чији књижевни пример и трибунски глас увек изнова подсећају и посведочују „да без локалне приче нема универзалне, и обратно, без универзалне ни локалне приче”. Реч је, дабоме, о *йаириошској, борбеној йричи* за предачки корен, националну свест и језик. Кочићева вишеслојна прича са својим мотивима и ликовима, са својом митопоетичком атмосфером и снажним, особеним сплином локалног, складно би се, готово органски могла утиснути, пише Павловић, у неке књижевне пејзаже и ситуације Исидоре Секулић (*Хроника йаланачког гробља*), Иве Андрића (*Прича о кмећу Симану*), Бранка Ђопића (*Башћа слезове боје*), Ђуре Дамјановића (*Јевћаш кад дође зима*). Павловић верује да та *ниш из ше йриче* тече и на вишем (светском) плану, и кад би се она прекинула, каже он, „питање је каква би била судбина свијета”.

Писаши за живу лушћу говори о доживљају луткарског света писца и детета — о истоветности/сродности тог доживљаја. Реч је, да-

кле, о луткарској сцени „гдје лутка мора да игра саму себе”, док је „глумцу остављено да то глуми”, јер „гледалац углавном с лутком комуницира”, истиче Павловић и закључује: „...Позоришном писцу можда само радиодрамски текстови више од текстова за луткарску сцену пружају могућности за стварање маштовитих, фантазмагоричних ситуација, блиских ситуацијама које се одвијају на оној тананој и готово неуочљивој граници између стварног и иреалног свијета...”

Између Јајре и Мисисийија сетна је тканица о пишчевом детињству „смештеном” између завичајне речице Јајре и једне од најдужих река на свету! Али, истовремено је то, и првенствено, прича (и) о првом литерарном искуству, првој прочитаној књизи „без корица из очевог војничког сандука, са тајним, скривеним благом”. По овоме се, можда, може закључити да литерарни/читалачки почеци и искуства у свих писаца личе једни на друге! У насловном есеју *Журка код Екермана* проблематизују се смисао и разложност *интервјуа данас* као једног од (споредних) исказа писца, ванлитерарне његове делатности у којој се покатакд тако лепо огледају све мане и глупости обичног човека! С тим у вези Павловић „анегдотски” закључује: „Некад су наше прабабе говориле да ноћу треба избјежавати пресјецала, да не упаднете у ђавоље коло, јер некрст воли у недоба заиграти тамо гдје се дрва пресјецају, а почесто и живинче закоље. Да су живе, данас би нам рекле да треба заобилазити људе с микрофонима у рукама, јер — ко зна какве им све бесмислице можете изговорити, па се последице због тога кајати. Ипак, мало је оних који не би на журку код Екермана.”

Фрак на нудистичкој љаж или: како нечим познатим изненадити читаоца, андрићевски речено, стара је дилема коју Павловић есејизира у овој микростудији, дилема која увек изнова мучи сваког писца, било да је он од искуства или (да) тек „приправља” литерарну стазу.

Одвећ познат, и већ готово пословични *маћехински* однос *књижевне мајице* (читај: *националне мајице*) спрема писца који стварају на српском језику а по нужности егзистенције или историје живе у ближој или даљој дијаспори — претреса се, по ко зна који пут, у есеју *бећковићевски* „надсвођеном” *Чији си ти, мали?* Крунски резултат свог претреса, базиран, посигурно, на личном искуству, аутор концизно и лапидарно предочава: „...Јер, релативно мала, нарочито када се посматра у ширим, свјетским размјерима, српска књижевност ће бити мање мала ако је будемо истински доживљавали као недјељиву цјелину у којој ће значај дјела одређивати мјесто писца у њој, без обзира на то гдје живио и стварао.”

У есеју *Како у свијет ђојремичи Мрачајској ђој* (есеју који је тематски сродан претходном) ламентира се, с разлогом, о хроничној недовољности превођења наше књижевности на светске језике. *Мрачајски ђој*, уз *Мрјуду*, засигурно су антологијске приче Петра Кочића, и чињеница да још нису преведене на значајније светске језике —

амблематичан је пример својеврсног занемаривања властите књижевне баштине поникле такође у дијаспори, њеног неприближавања универзалној рецепцији. Павловић с правом мисли да би се лик *Мрачајског њроше* добро „држао” и „снашао” на позорници „знаменитих ликових свјетске литературе”.

Сумрак књижевне њрејиске говори о неповратном замирању књижевне епистоле и губљењу једног драгоценог извора података о писцу, свакако корисног као допуна у методи биографског, па и поетичког осветљавања пишчевог живота и дела, његове епохе и времена. Преписку пером и хартијом свргао је, с вишестолетног престола, (невидљиви) електронски поштар.

Бићи други, да би био њрви — говори се, у инверзном дискурсу, о књижевним наградама, о њиховој (не)благовремености, значају, вредности и правичности. Премда се овде о томе нигде директно не говори — из дубинског слоја овог есеја израња нелагодна чињеница да су писци који стварају на српском језику а живе изван Србије — лишени, по правилу, књижевне награде — не само оне прве! Есеј ...*И други* у знаку је бритке вивисекције једног неславног феномена који је преплавио тзв. културне рубрике писаних медија у наше време. Реч је, канда, о реликту из *комињејских времена*, кад су новинари и уредници у ономадним листовима, са аутоцензорском мрежом уграђеном у себи, неке морално-политички (не)подобне писце и културњаке сврставали у енигматску рубрику „и други”. То, нажалост, није престало ни до данас, и говори, с једне стране, о кукавичлуку и корумпираности неких медијских људи, а с друге, можда више, о траљавом уређивању тзв. културних рубрика. Књижевност и уметност, и све што је с њима у вези — у ововременим медијима, с неким ретким, часним изузецима, додуше, сврстано је у *дневне ефемерије!* Есеј *Провинција духа* као да је наставак претходног есеја, јер скида провинцијску маску са тзв. културних рубрика (и њихових уредника) у неким ововременим листовима где се, ждановистичком методом одабира, рангира *џџа ње се, о коме и како њисаџи*. Провинција духа исијава свој пуни малигнитет управо у овим рубрикама!

У микростудији *Безочно мешетарење језичких алхемичара* демаскира се покушај скорашњег ускрсавања који још траје — из бошњачко-сарајевске централе — негдашњег јаловог *Калајевог језичког и националног каламбура*. Реч је о томе да се на простору двоентитетске Босне и Херцеговине декретом легализује увођење тзв. босанског језика, што би била претходница стварању тзв. босанске нације, што је и основни/стратешки циљ „мешетарења језичких алхемичара”. Следствено своје хтењу и нечасној накани, сарајевски унитаристи поодавно су већ српске и хрватске писце у дејтонској творевини БиХ-а сврстали — библиотечком прекатологизацијом — у тзв. босанске писце који су своја дела написали на тзв босанском језику! Испало је, тако, да су Кочић, Шантић, Дучић, Андрић, Ђопић... писали на босанском

језику! У матичној земљи српског народа који, геополитичким усудом, живи у поменутој дејтонском творевини — нису се много узбудили због овога! Напротив!

Цивилизација и култура којој припадамо протежира, готово агресивно, *култ јавног говорења/језичања*. Не бисмо се усудили овоме додати: беседења. Култ *умеће слушања* скоро да се више нигде не негује, и брутално је скрајнут са мапе *културних знакова поред њуша*. Управо овој теми Павловић је посветио пажњу у есеју *Умијеће слушања*. Аутор с правом сматра да је много већи дар потребнији за умеће слушања, поготово данас кад се јавни говор прометнуо у софистицирану брбљарију којој је главни циљ лукаво завођење и манипулација.

Сувишак информација којима је данашњи човек преплављен/угушен, и губитак његове примарне моћи да креира и прима/тражи суштинске, генеричке информације које су од пресудног значаја за природно функционисање његовог комплексног антрополошког ланца — предмет је есеја *Из пращуме у џустињу*. О сличности (у смислу индивидуалитета, особености и непоновљивости) и космичкој повезаности *човека* и *дрвета* (и човек је, као и дрво, с кореном у земљи, с главом/крошњом у небесима!) говори се у лирском есеју *Дрво*. У есеју *Казна* констатује се брутално губљење примордијалне педагошко-васпитне, социјалне и културолошке есенције које у себи, пројектовано, садржи финални облик принуде — *казна*, и њеном суровом и сировом претварању, на планетарном нивоу, у (голи) идеолошки/државни терор и тортуру. Есејизирана *Бајка о Високом* је уистину дезилузионистичко-стварносна бајка о царској моћи (и високој апанажи!) Главатог господина у Босни — у савременом, антиципацијском политичком дискурсу познатијег као Високи (представник!).

Већ сам наслов *Kanibal ante portas* сугерише, у контекстуалном и глобалном смислу, да је реч о *дивљој култури* давања чудноватих, гротескних, па и сасвим увредљивих/понижавајућих назива/имена местима масовног (људског) окупљања (ресторан „Канибал”, на пример!).

У метафизичком есеју *Пошрага за айсолоутом* посреди је (трагична) антропоморфизација вршне/крајње *бесконачне мере* чију је *савршеност*, *чистоћу* и *безграницност* немогуће досегнути, а да се за то не плати највиша казна — одлазак у ништавило!

Журка код Екермана Ранка Павловића сваком пором своје разнородне тематске структуре, и поготово начином мишљења и стилском резбаријом, белодано открива аутора литерарне инспирације/искуства и система вредности. Један део ових микростудија доимају се, на формалном нивоу, као маргиналије, дневне белешке и глосе настале *поводом нечега*, са приметком у Павловићевим „словима и данима”, премда је и знатан број оних које су минијатурне, аутохтоне расправе разбокорене из пишчевих студиозних промишљања неких општих, магистралних тема наше културе и времена у коме живимо. Већ је уочено (рецензент Ј. Аћин) да ове есеје, у стилском погледу,

одликује „стваралачка и интелектуална смиреност”. Додали бисмо још да ову *искусствену, ауторову лежерност* краси и широка обавештеност, поузданост и занимљивост вредносних судова.

Анђелко АНУШИЋ

ГЛОРИФИКОВАНА АПОТЕОЗА СМРТИ

Драшко Милетић, *Календари*, „Дерета”, Београд 2009

Познато је старозаветно учење да је Бог шест дана стварао свет, да би се седмог дана одмарао и уживао у плодовима сопственог рада: „Бог благослови седми дан и посвети га, јер у тај дан почину од свих дела својих, која стварањем учини” (*Посијање*; 2, 3).

Овако постављен библијски образац прати и Драшко Милетић у свом новом роману *Календари*, приближивши творца света (Бога) обичном човеку, доделивши му, при том, улогу кројача како сопствене, тако и судбине других људи. За разлику од Бога, творца живота код Милетића имамо човека, кројача смрти.

Радња романа сведена је на последњих седам дана месеца фебруара 2004. године (или коју годину касније) у које је писац успео да сажме читав један свет (од Постања до Апокалипсе), читаву једну историју (од предхришћанских времена до данас), а напослетку и читав један живот (од рођења до смрти). Четири пријатеља, браћа Арсен и Нестор Куга, Видан Маглић и Урош Иветић имају само једну седмицу да проживе цео један живот саткан од сећања на историјску, књижевну, а напослетку и личну прошлост, те да се пратећи тај траг суоче са демонима нежељене садашњости и неумитне будућности, откривајући при том да читав тај пут води ка једном једином могућем исходу, смрти: „Повлачи црте. Препознаје контуре властитог лика, започетог тачком и окончаног наводницима. Човек као крај и човек као цитат. Можда крај цитата или цитат краја. Нестор Куга, главом и брадом. Нико други. Он и његова исцртана смрт.” (стр. 60).

Близина смрти (најјасније дата кроз лик смртно болесног Нестора Куге) јесте нека врста окидача који стимулише јунаке да размишљањем о животу своде биланс сопствених егзистенцијалних календара. Главни јунаци, браћа Нестор и Арсен Куга представљају, стога, ништа друго до саму смрт (што је писац јасно и недвосмислено назначио веома пажљивим одабиром породичног имена). Старији брат, Нестор, историчар уметности смртно је болестан. Први знаци (телесна немоћ) појавили су се још касних 80-их година XX века, да би се почетком XXI века болест нагло проширила и на менталне функције

Несторовог организма: „Међутим, права зебња на Несторовом лицу појавила се ове зиме с првим знацима заборава. Из сећања Нестора Куге незадрживо је чилела ближа и даља прошлост, геометрија живота нестајала је пред његовим очима, као да живота никада није ни било. И што је најгоре, само сећање пустошено је насумично. Нису страдале читаве слике и цели доживљаји, не то!, већ њихова парчад. Једнако полазне тачке, као и оне завршне. Другим речима: Нестора је наследила гадно чудовишна и проклета непотпуност.” (18).

Кроз овако дату причу о болести и смрти човека, који није случајно по занимању баш историчар уметности, Милетић прича о болести културе и уметности која све више захвата савремено друштво. Улогу „тихог” убице доделио је, опет нимало случајно, управо „учитељици живота”, непредвидивој историји. Наиме, млађи Несторов брат, Арсен Куга професор је наративне историје. Пишући о „Трећем балканском рату (1991—1995)”, он постаје Херодот модерног доба. Његов задатак је да, сећајући се историјске прошлости (акцент на доминацији фашизма и Другом светском рату), напише историју модерног света у којој више скоро да и нема места за праве вредности као што су вера, култура и уметност. Према томе, није случајно што ће управо Арсену бити додељена улога целата који ће болесном Нестору прекинути муке. Прича о братоубиству проширује се тако на метафизички оквир, са плана индивидуалног (убиство ближњег свога) преноси се на план општег (убиство културе и уметности). Човек се оглушио о једну од Десет божијих заповести и на тај начин предао судбину човечанства у руке нечастивог. Тама смењује светлост, најавивши тако насушну потребу за новим *Поштойом*.

Арсенова жена, Анита, по занимању је архитекта. Имамо дакле брак између историје и архитектуре, везу која истовремено представља симбол и трајања и умирања. Сетимо се рецимо чувених пирамида у Гизи које живе и данас, а са друге стране поменимо сва она позната и мање позната архитектонска здања која су, ако су и одолела зубу времена, сасвим сигурно поклекла пред људским разорилачким нагоном који свој врхунац доживљава за време разноразних ратова. И овде је историја та која држи све konce у својим рукама и управља светом. Све је у рукама „учитељице живота”. Имамо стога још једну потврду да женски принцип влада светом од његовог постанка.

Видан Маглић, Несторов колега из студентских дана, човек који у свом имену крије богато културно наслеђе словенских предака (Јасна је асоцијација на старословенско божанство познато као Световид. Етимологија овог имена указује нам да пред собом имамо онога који све види, а самим тим и све зна. Милетић се још једном поиграва скривеним значењима придруживши овако изведеном имену, презиме сасвим супротног значења — Маглић, а то је управо онај тамни облак који се спушта на свевидеће око, нагавестивши нам још једном, да је већ одавно наступило последње време), треба за недељу да-

на да раскући све оно што је његова породица годинама стицала. Он нема наследника, те са његовим именом нестаје читава једна породица. Последња нада за спас му је повратак писању на које га наговара умирући пријатељ у ретким тренутцима своје луцидности, јер једино писање може да продужи лозу Маглића и након Виданове смрти.

Урош Иветић (и овде имамо јасну симболику — Урош је име последњег српског цара, његовом смрћу угасила се светородна династија Немањића и отпочела је дуга и болна смрт једне државе), апотекар, те судбоносне недеље у својој апотеци прави отров. (Да ли то медицина у дослуху с историјом кује заверу против уметности?) Урошу је посвећен можда најмањи простор у Милетићевој књизи, али му је, с друге стране, додељена изузетно значајна улога (покретач радње) у овом роману. Наиме, у његовом поседу налази се алхемијски спис који је некада припадао апотекару, Немцу Дитриху Лоту који је напустио Земун за време Другог светског рата. Прича о овом спису постаје за Милетића згодно „оруђе” за усмеравање даљег тока радње — Други светски рат, тако преко приче о фашистима испричане преко преписке Видановог оца Жарка и једног руског официра и кроз сећања његове мајке Јеврејке која је преживела Аушвиц, постаје историјска константа романа. Поменути период био је опчињен и професор наративне историје, Арсен Куга, који је, кроз пресек управо ове епохе, говорио о прошлим и будућим временима.

Овако дат романескни оквир који, по мом мишљењу, може да се тумачи и као прича о четири пријатеља, као Четири јахача Апокалипсе, чији животи посматрани сваки понаособ, симболизују неку врсту зла (Први јахач који долази на белом коњу, симбол је антихриста, он се бави алхемијом и његов задатак је да справљањем отрова унесе раздор међу браћом. Препознајемо га у лику Уроша Иветића. Други јахач који долази на риђем коњу, симболу крви и ратова, има задатак да уништи мир на земљи. Опчињен је ратом и страдањем, те није ни чудо што се од професора историје за тили час транспонује у братоубицу. Реч је, наравно, о Арсену Куги. Трећи јахач на црном коњу весник је глади и болести. Са Виданом Маглићем гаси се читава једна породица, умире читава једна традиција, нестаје читава једна култура. Четврти јахач „Смрт” долази на бледозеленом коњу као симболу тешко болесних и недавно умрлих људи. Основно значење зелене боје — болест и смрт — употпуњено је бледом нијансом која симболизује труљење. Није тешко погодити да је реч о Нестору Куги), Милетић проширује са две, подједнако битне епизоде. Прва се односи на причу о зрелом добу Исуса Назарећанина које га је одвело у смрт, а друга на последње дане живота два велика српска писца (Иво Андрић који сенилан лута београдским улицама носећи са собом Шамфорову књигу *Максима и мисли* и Милош Црњански који одбија храну и на тај начин убрзава сусрет са смрћу). Ове епизоде, према томе, треба да

употпуне и оснаже основну идеју писца по којој овај роман представља глорификовану апотеозу смрти.

Завршно поглавље романа (*Без анестезије*) представља неку врсту кључа за тумачење читавог дела. Имамо дакле један типичан пост-модернистички романескни поступак (сетимо се писма Едуарда Сама као завршног дела романа *Пешчаник* Данила Киша) којим писац даје читаоцима неку врсту смерница за „разумевање” сопственог дела. Књига стога може да се чита на више начина: прво можете прочитати само дело па тек потом пишчево објашњење или прво кључ па само романескно штиво (што је и најопасније јер вас у том случају пишчево образложење спутава у развоју сопствених асоцијација), док се, с друге стране, можете одредити за читање или само дела или само објашњења.

Милетићев кључ писан је у трећем лицу (дистанцом према сопственом писању аутор покушава да преузме улогу објективног књижевног критичара-тумача), односи се на подтекст који је претходио настанку самог текста и сведочи о ауторовом заиста широком и неоспорном образовању. Питање је да ли је таква врста кључа заиста неопходна за рецепцију овог романа. Моје лично убеђење је да није, јер њиме аутор престаје да буде енигма коју читалац романа (до тог завршног поглавља) страсно жуди да разреши. Укинута му је право на сопствену визију и то је, по мом мишљењу, можда и највећи недостатак новог Милетићевог романа који, и поред тога, ипак сврстава овог аутора међу писце који обради једне добро познате теме (надигравање живота и смрти) прилазе на потпуно нов, оригиналан начин.

Светлана МИЛАШИНОВИЋ

ПЕСМЕ ЗА РАЗГЛЕДАЊЕ

Владимир Стојнић, *Фоџоалбум*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2010

Тек нешто више од годину дана после прве збирке песама *Време се завршило*, Владимир Стојнић објавио је и своју другу књигу. То није толико неочекивано с обзиром на то да је реч о некоме ко се дуго и озбиљно бави поезијом, а прву књигу је објавио при крају треће деценије живота. Занимљиво је и то што се у новој књизи Стојнић служи сасвим другачијим поступцима од оних које је користио у претходној. Песме које је у међувремену објавио у часописима сведоче о томе да песник није одустао од поетике прве књиге и да поступке употребљене у њој даље развија. Избегавање тих поступака у *Фоџоалбуму* потиче из тежње за заокруженошћу једне књиге, из такорећи, потребе за

њеном аутономијом. С обзиром да су поетичке претпоставке овде савим другачије и поступци морају бити другачији.

Књигу чине 24 песме од којих је свака опис једне фотографије. То је минуциозан опис. Опис посматрача који жели да тачно пренесе оно што види, али и да разуме оно што се не види. Отуда се у већини песама наводи и оно што на самој фотографији није дато, нешто што се догодило пре или после фотографисања, нешто што се налази иза зида, у мислима онога који је фотографисан. Стварност је, међутим, пропуштена кроз два филтера. Први је фотографија — читалац, ако се изузму поменуте ауторове изјаве о невидљивом, зна само оно што се налази на фотографији. Други филтер је песма. Читалац не види фотографију већ о њој зна само оно што му се даје из описа. Посматрач фотографије некада је боље упућен у њен садржај и од фотографа и од онога ко је на њој. Некада, међутим, фотографију описује прилично лаички. Ово је прозна техника. Приповедач читаоцу даје више од онога што би могао знати, или му даје мање од онога што се од њега очекује. Читалац се ставља у улогу детектива који мора да протумачи оно што је у песми наговештено. Он поступа исто као посматрач фотографије који покушава да, обраћајући пажњу на детаље, осветли нешто тајанствено на њој — најчешће неку људску драму. Читалац мора подједнако пажљиво да анализира стихове не би ли нашао оно што се у њима скрива.

Једноставан пример овога је рецимо *Фотографија бр. 10*. На почетку песме сазнаје се да фотографија више не постоји. Кажем да је ово једноставан пример пошто је реч о фотографији слике у музеју где је сликање забрањено, а у самој песми описан је и знак за забрањено фотографисање, додаток наизглед сувишан. Стојнић не даје често овако јасне путоказе. Фотографија је направљена полароидом чиме се објашњава ово „више не постоји”, односно каже се да је постојала. Опис знака за забрањено фотографисање, осим редундантне информације, даје још нешто. На самој фотографији ухваћен је и узрок њеног уништења. Тај знак је нешто што се не може наћи ни на једној фотографији. Таква фотографија је парадоксална. На сличан начин, неколико песама хвата узрок смрти, рецимо тренутак пре преношења болести сексуалним путем (*Фотографија бр. 6*), озрачавање радника приликом рашчишћавања места нуклеарне катастрофе (*Фотографија бр. 15*) или Леноново давање аутограма Чепмену (*Фотографија бр. 22*). *Фотографија бр. 17* подсећа на филм *Увећање* пошто лирски субјект саопштава да је на фотографији Ежена Атжеа открио његов аутопортрет у одразу на једном прозору.

За самог читаоца загонетније су песме у којима се говори о познатим догађајима и људима али се због превише минуциозног описа и намерног избегавања да се открије о чему је реч не зна одмах на шта се мисли. Често је за то потребно обратити пажњу на датуме који се неретко наводе у овој збирци, као и на друге путоказе. У *Фотогра-*

фији бр. 3 описан је портрет неког човека са поткресаном брадом који се одазива на име Волтер. Фотографија је настала 1849. у Њујорку. У то време Волт Витмен још није имао дугу браду и још увек се одазивао на име Волтер. Витмен је ухваћен у преломном тренутку свог живота, у тренутку када напушта *Brooklyn Daily Eagle*, где је радио неколико претходних година. Шест година касније појавиће се *Влајти шраве*. Звуци типки који на крају песме подсећају Витмена „да ће за-каснити на посао” наговештавају тај период који долази. Стојнић као да каже да је одлука настала баш у тренутку фотографисања. Витмен наставља да позира иако за тиме више нема потребе пошто је „време потребне изложености прошло”. Неодлучан је, зна да га следећи корак води нечему новом. На тај начин сама фотографија постаје симбол једног преображаја. Фотографија, која се не мења, хвата промену.

Већина песама описује појединачне фотографије. Међутим, није увек тако. Неке фотографије су у вези једне са другима. Тако *Фошографија бр. 5* и *Фошографија бр. 14* описују два дела исте исцепане фотографије. Шта се на њој налази сазнаје се тек из друге песме. Прва описује уништену фотографију у контејнеру на којој се ништа не може разазнати. Једино се на основу записа на полеђини где на првој стоји „...92” и „... век”, а на дугој „19...” и „зау...”, може саставити целина. И као што ова два парчета дају једну фотографију, тако ове две песме причају једну причу. Без друге, не може се схватити ни смисао прве. На фотографији је жена снимана испред Тац Махала. У питању је, дакле, једна несрећна љубавна прича која се може тек наслутити. У сличној вези су и *Фошографија бр. 8.* и *Фошографија бр. 20.* Овде је, међутим, веза међу фотографијама наведена у другој песми пошто она представља опис једног фалсификата, преправљене фотографије из песме бр. 8 са које је избрисан фантомски лик у позадини. Реч је о повратку Црњанског у земљу. Као у *Фошографији бр. 3* и овде је реч о једном судбоносном тренутку у животу писца. Лик који се налази у позадини сведочи о томе да је писац надгледан што говори и о притворности у понашању министра који се такође налази на слици. Песма бр. 20 додаје том утиску злоупотребе писца који је, вративши се из иностранства, морао да се прилагоди актуелним политичким схватањима. Ова два пара песама говоре о нечему што се на фотографијама мења, а самим тим се мења и у животу. Насупрот њима стоји *Фошографија бр. 11.* На тој фотографији налази се некаква бела тачка која наговештава да се ноћу у темељима Алхамбре иза муслиманске палате помаља она стара хришћанска Алхамбра. Та тачка подсећа на грешку на самој фотографији, као да се те ноћне промене уочавају тек фотографијом.

Ако се крене путем који наговештавају ови парови, може се наслутити да су све фотографије у некој вези. Могуће је тако повезати Чернобил „пет дана после несреће” из *Фошографије бр. 15* и разорени Дрезден из *Фошографије бр. 23.* Међутим, даље везе су асоцијативне,

по сличности мотива или начина излагања. То не спречава читаоца да их тражи, а често и налази. Књига се у целини не може разумети, не може се доћи до краја. Коначно тумачење недостаје. Фотографије нису поређане хронолошки, настајале су у различитим деловима света, на различите начине. Сам наслов књиге сугерише да је реч о целини, а некакав заједнички смисао се наслућује. *Фотографија бр. 13* „недостаје”. Реч је о најкраћој песми у књизи, која саопштава само то да је на месту где је фотографија требало да се налази „подлога нешто светлија”. Као да недостаје једна коцкица у мозаику ове књиге, да је значење целине ускраћено баш због тог недостатка. Као што се на неким фотографијама не може сазнати шта се све на њима налази и као што неки делови фотографија недостају, тако је и фотоалбум некомплетан. Када се растумаче све фотографије, поставља се питање смисла албума које је опет енигматично. Белина која је остала на месту недостајуће фотографије подсећа на ону белу тачку на палати Алхамбра која наговештава њену тајну.

Док су све остале песме сачињене од строфа који графички подсећају на правилне римоване терцете, последња је у прози. То је не чини знатно различитом од осталих пошто би се и остале могле написати прозно, а могуће је и да су настале од прозних скица. Стилски гледано збирка се служи прозним начином. Реч је најчешће о прецизном, документарном описивању фотографија, углавном се користи есејистичко прво лице множине, не постоји ритам нити се стихови обликују реторичким средствима као што се то најчешће ради у нашем слободном стиху. Уместо тога води се рачуна о што правилнијем графичком облику строфа. Последња песма говори о некој неснимљеној фотографији која би, да је настала, тек незнатно била другачија од низа претходних које су настајале свакога дана на истом месту. Говори ли то нешто о самој књизи? Песник можда жели да наговести да је у ове 24 песме дато оно што је потребно, остатак се може наслути-ти, назнаке и поетички обрасци су дати, средства варирана колико је требало. Као што је тај низ фотографија који се помиње у последњој песми један поглед на свет, тако је и ова књига један поглед на свет чији су кодови предати читаоцу. Прозни облик као да очекује од читаоца, који је извежбан претходним песмама, да и ову последњу прочита на исти начин као и претходне. Флобер је говорио да се у стиховима метафоре лакше опажају него у прози. Ове песме читаоца треба да натерају да пажљиво опажа, као што се гледају фотографије. Стих овде има функцију лупе, он тражи *close reading*. У последњој песми читаоцу није дато то техничко помагало пошто се научио да пажљиво посматра. Следећи корак, следећа (ненаписана) песма као да је читаочево самостално посматрање фотографија из новина, старих албума или са Интернета. Заиста, онај ко тако нешто не покуша после читања ове књиге, није је ни доживео.

Никола ЖИВАНОВИЋ

ИСЕЧЦИ ЖИВОТА; ПОТРАГА ЗА СОБОМ

Дорис Лесинг, *Лондонске скице*, превео Александар Бјелогрић, „Агора”, Зрењанин 2009; *Марша Квест*, превела Анђелка Цвијић, „Агора”, Зрењанин 2008

1.

Посебан део опуса нобеловке Дорис Лесинг представљају њене збирке прича. Тематизоване често према миљеу свог дешавања, *Лондонске скице*, као што им и само име каже, представљају слике живота овог велеграда, који је, по речима ауторке, у одређеном периоду живота, постао њен дом. Иако обједињене темом лондонског живота, неке од ових приповедних целина могле би се, по својој универзалности, приписати било ком културном миљеу. У својој укупности, пак, збирка заиста даје слику Лондона из различитих перспектива. Различите приповедачке позиције, шароликост описа, односа и драматичних ситуација чине *Лондонске скице* изванредним прозним остварењем.

Међутим, оно што се лако може уочити је да су женски ликови, те њихови проблеми, углавном, окосница збирке. Карактеристично за Дорис Лесинг и њену суптилну анализу, свака прича са оваквом темом представља малу студију женског. Предност кратке приповедне врсте, у овом погледу, огледа се у томе што свака даје простор за мноштво најразличитијих могућих портрета и ситуација. Иако ликови и судбине жена варирају од обичних, наизглед прозаичних, до оних изузетних, необично снажних карактера, централно место заузима идеја о женској снази, као иманентном елементу женске природе. Тако збирка започиње причом, под именом *Деби и Џули*, која доноси језив догађај о порођају тинејџерке Џули у хладној шупи коју дели са псом луталицом, који услед изгладнелости, поједе бебину постељицу. Иако прича даље прати њен повратак кући исте вечери, након што оставља бебу у телефонској говорници, у овом прилично кратком прозном тексту отварају се паралелно још многе теме. Најуочљивија је њена веза са проститутком Деби, која је узима у своје окриље, пошто је налази на улици одбеглу од куће, трудну и изгубљену. Њена веза са Деби има многе аспекте. Џули доживљава љубав, заштиту и пре свега нежност, везу коју са мајком никада није остварила. Један од аспеката је и, благо назначена, хомосексуална веза, која остаје мутна и оставља утисак збуњености. Поред односа са Деби, отвара се и проблем односа са оцем и мајком понаособ, а у складу са ситуацијом и низ других етичких проблема, потом ванбрачна трудноћа (већ виђена у породици), напуштање школе, однос са оцем бебе. У само једном исечку из живота отвара се, на тај начин, читав један свет са сплетом међусобних релација људи који га насељавају.

Један посебан круг прича фигуру мајке смешта у први план и назначава све врсте проблема мајчинства, и различите односе родитеља и деце. Једна од њих је *Мајка предметног детића*, која описује невероватно снажно порицање мајке заосталог детета да прихвати чињенично стање и сагледа могућа решења. Она је упорна у одлуци да њена најмлађа ћерка похађа редовну школу са старијом децом, иако је социјални радник убеђује у супротно. Фасциниран слепом упорношћу, исти тај службеник, на крају, схвата колико је свет љубави и пажње који је мајка изградила за своје дете заштита за девојчицу од сурове ситуације која јој се нуди. У причи *Врајци*, назначен је проблем одласка детета из родитељског дома, док се у тексту, под именом *Нови кафе*, поред осталог скицира догађај самохране мајке, која се сусреће са оцем детета. Иако је описан у само једној сцени, овај догађај импрегниран је снажним осећањима и јасним наслућивањем контекста познате животне сторије. *Међу ружама* доноси однос мајке и ћерке, две посве различите личности. Ова прича, на изузетан начин, описује проблем јаза између родитеља и детета, који настаје услед чињенице да се дете рађа са посве различитим карактером од родитељског, па никада не бива схваћено и прихваћено. Фигура мајке овде је приказана као пасивна женска фигура, спремна на бескрајне компромисе, уклопљена у шаблон живота супруге и домаћице, док је ћерка активна, хедонистички настројена фигура, која тражи свој пут на сасвим различит начин. Њихово трагично неразумевање приказује их као два странца која комуницирају свако на свом језику. Сусрет мајке и ћерке у ружичњаку показује потребу за превазилажењем разлика с обе стране, али се то, нажалост, показује као потпуно немогуће. *Цена истине* слично приказује неразумевање као датост, у овом случају самохране мајке и њене деце. Мајчина судбина унеколико одређује и субину њене ћерке, а покушај да је избави из брака који је осуђен на пропаст, испоставља се, услед животних околности, потпуно јалов. Поред ове упадљиве теме, различите женске приче и судбине описане су изванредно у причама *Женска ложа*, *ДНСС*, *Хишни случајеви*, *Грошло* и *Две старе жене и једна млада*.

Збирка *Лондонске скице* показују приповедачки таленат Дорис Лесинг у сасвим новом светлу, поготово у односу на романе. Несумњиво је да је ова ауторка и у краћим приповедним врстама подједнако вешта, док се њена опсервацијска способност показује као врхунска.

2.

Ова изузетна романескна студија карактера само је почетак приче о Марти Квест, њеном животу и слици једног, по свему специфичног, исечка историје XX века. Наиме, роман под истоименим називом, први је у циклусу *Деца насиља* (*The Children of Violence*) и једини

преведен код нас 2008. године у издању зрењанинске „Агоре”. Иако, у много чему, двојница своје ауторке, Марта Квест прераста у симбол модерне жене, жене с почетка прошлог века и с почетка процеса еманципације, којој предстоји тежак задатак да у себи, а посебно око себе помири традиционалну и архетипску улогу жене са самосвесном, интроспективном особом развијеног критичког мишљења.

Почетак романа је почетак Мартиног одрастања и формирања. Живи на фарми у Јужној Африци, са родитељима према чијем конвенционалном и несрећном животу осећа одбојност и презир. У том смислу занимљиво је споменути да је управо прва сцена романа на веранди њихове куће где њена мајка и госпођа Ван Рензберг седе ћаскајући о кувању и слугама, уљуљкане у крајње лицемерно пријатељство, као једну од конвенционалних и Марти одбојних форми живота који познаје. Насупрот томе, слика петнаестогодишње девојчице која чита и покушава да побегне од „улоге девојчурка” очекиване у односу на њихове „породичне игре”. То је први и уједно дефинишући ребељијански моменат Марте Квест, који кулминира у обраћању двојма женама речима „одвратне сте!” (стр. 14) и то није само празно опште место, Марта се, као и већина самосвесних адолесцената, оправдано мучила и изгарала у страховима да ће је живот у свој својој обичности и стереотиповима повући на дно компромиса, кукавичлука и понављања образаца. У грозничавом напору да задржи своју тек пронађену и стога нетакнуту аутентичност, Марту је „мучила она патња, својствена младима, осећај да ће их околности преварити и одвући од оног живота који се живи пуним плућима и који се инстинктивно бучно тражи” (15).

Када се указала прилика, Марта одлази у оближњи градић, изнајмљује стан и запошљава се као секретарица. Нагли преокрет у доживљају себе долази од неочекиваног, али атрактивног статуса „нове девојке у граду”. Прилагођавајући се новонасталој ситуацији, она открива своју женствену, сензуалну, еротску страну. Но, без обзира на живот који јој вртоглаво сипа узбуђења и искуства за којима трага, Марта не бежи сасвим оном „хладном оку којим процењује себе”. Тежина интроспекције која је неизбежно притиска као мислећег субјекта уједно је и поставља наспрам остатка ликова у роману, њених пријатеља који попут хипнотисане масе попуњавају унапред одређена места у формуларима друштвеног статуса и колонијалног миљеа. Односи са мушкарцима у окружењу постају круцијални на путу њене самопознаје. Посматрајући се њиховим очима, пролазећи кроз нагле осцилације самопоуздања, збуњености, па чак и презира према себи, Марта схвата да највећа доза несигурности допире баш из домена тих релација. Тако на једном месту, плешући и љубећи се са разним момцима у пијаној и готово оргијастичкој атмосфери, она затиче себе како се осећа „повређеном и збуњеном; њена сопствена идеја о себи била је уништена” (235).

Сваки њен покушај зближавања с мушкарцем доноси крајње амбивалентна осећања. С једне стране нежност, чак и сажалење, а с друге презир, мржњу и гађење. Губитак невиности и зближавање с Алфредом дешава се посве немотивисано и нејасно, што одређује и све друге односе са мушкарцима. С Алфредом излази најпре из ината (због упозорења остатка друштва), потом из неке врсте сажалења због његовог сталног наметљивог самопрезира, а ступа у сексуални однос са њим под дејством невидљивог, посве неразумљивог императива, следе силе, којој се повинује ни сама не знајући зашто. Њихова веза траје у истим условима, под истим околностима, а она осећа „поново да је носи струја коју никако не може да разуме” (271). Према Доновану, са којим првобитно излази, такође најпре осећа симпатије, изазов а затим нелагоду, гађење и мржњу на махове. Исти се образац понавља и у односу са Дагласом. Иако противно њеним најдубљим инстинктима, после изузетно кратке везе, пристаје да се уда за њега. Док трају припреме, упознавање с родитељима и остале формалности, Марта је и даље дубоко убеђена да је удаја нежељен и погрешан корак, а опет остаје потпуно пасивна и подређена слепој сили која управља њене поступке у вези са мушкарцима. За формирање Мартиног идентитета од суштинске је важности њен однос са мајком. Конфликт — борба да се превазиђе традиционална улога мајке и жене и жеља да се утелови у новој визији женствености, усмерава њено кретање у току самоформирања. Амбивалентан однос према мајци — презир према њеној улози и опет потреба за негујућом мајком, за образцем родног идентитета, уједно објашњава њен пасивни однос према мушкарцима. Тежња за разрешењем овог конфликта, помирењем те две улоге, јасније је назначена у наставцима овог романеског циклуса. Марта се идентификује с мајком, преузимајући њену пасивну улогу жене. Зато и ступа у брак у који не верује и који не жели.

Читава атмосфера лудовања и забава, максималног опуштања и разголићавања нагона дешава се у атмосфери предратне напетости, коју је немогуће не осетити. Стиче се утисак да је то управо последњи трзај живота пред глобалну катастрофу. Као што и наводи на једном месту: „У ово безвремено место, где је из године у годину све текло као сан, дошло је попут застрашујућег ветра, осећање неизбежности које је притискало споља” (252). Тако се Марта венчава 1939. пред сам почетак рата, а роман се завршава управо слутњом неповољног исхода, како живота уопште тако и брака који је тек склопљен. Излишно би било наводити колико је мајсторски Дорис Лесинг извајала портрет једне женске индивидуе са свим њеним специфичностима. Љубитељима њеног дела, а нарочито онима који се први пут сусрећу са њим, остаје да се надају да ће ускоро читати наставак саге о Марти Квест на српском језику.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

АНБЕЛКО АНУШИЋ, рођен 1953. у Градини код Велике Кладуше, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Човјек њјева на радном мјесту*, 1980; *Предикајно сјање*, 1987; *Међујад*, 1989; *Зимзелен и олово*, 1992; *Некршћени дани*, 1994; *Штај од њисмена*, 1996; *Крст од леда*, 2000; *Лишурђија за њоражене*, 2003; *Мислиш у злашту, чиниш у сребру*, 2003; *Сребро и шамјан* (избор), 2004; *Ова чаща*, 2007; *Пахуља / Snowflake* (двојезично, српски и енглески), 2007; *Слава и њоруђа*, 2008. Књиге прича: *Христ са Дрине*, 1996; *Приче са марђине*, 1997; *Одблесци*, 1998; *Усјомене из њакла*, 1999; *Прекодринчеви зајиси о Косову*, 2004. Романи: *Силазак сина у сан*, 2001; *Адресар изгубљених душа*, 2006. Књига публицистичких и новинарских текстова: *Да мрђви и живи буду на броју*, 2002. Књига есеја: *Мркаљев ламени*, 2002. Књига мемоарско-дневничких записа: *Загребачке ефемериде*, 2003. Приредио више песничких антологија.

ЖАРКО АЋИМОВИЋ, рођен 1931. у Петровцу код Ђаковице. Пише поезију и прозу. Књиге песама: *С крајем и без краја*, 1969; *Не њођоде и њођоде*, 1970; *Море*, 1975; *Сан*, 1979; *Нема немани*, 1981; *Варка смисла*, 1995; *Сасђав у њишника*, 1995; *Лажнице*, 1996; *Кужола времена* (избор), 1998; *Пролазници*, 1999; *Кондор*, 2001; *После круђа*, 2002; *Сјазе и бођазе*, 2003; *Камене њесме*, 2004; *Гладне жлаве*, 2005; *Морска жрамшика*, 2005; *Слушајући ѡрајање*, 2005; *Нека шамна сила*, 2006; *Планета с рођовима*, 2008; *Тачносћ у изгубљеносћи*, 2010. Књига кратких прозних текстова: *Појава лейштира*, 2009.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Студија: *Сђварносћ и ѡрича*, 2008. Приредио: *Уска сјаза у забрђе јапанског класика Мацуа Башоа*, 1994; *Хајдук Сђанко Јанка Веселиновића*, 1996; *Најлејше ѡриче Драђослава Михаиловића*, 2003.

ЈОВИЦА АЋИН, рођен 1946. у Зрењанину. Пише песме, кратке приче и есеје, преводи с немачког, француског и енглеског. Објављене књиге: *Унакрст дивљина ѡмђења*, 1970; *Изазов херменеушике*, 1975; *Паукова ѡолишка*, 1978; *Шљунак и маховина*, 1986; *Поешика расђрој-*

сiва, 1987; *Дуге сенке крайiких сенки*, 1991; *Поеiика кривоiворења*, 1991; *Унишiиийи iосле моје смрiи*, 1993; *Гаiања iо iейелу — о изгнансiвима и логорима*, 1993; *Аiокалиiса Сад — нацрiи о Божансiвеном маркизу*, 1995; *Лейiииров сановник*, 1996; *Неземаiске iоjаве*, 1999; *Љуба Поiовић — одисеја jедне сенке*, 2000; *Лебдећи објекти*, 2002; *Ко хоће да воли, мора да умре*, 2002; *Мали ероiски речник срiског jезика*, 2003; *Сеницiа и друgi раскази* (на македонском), 2005; *Дневник изгнане душе*, 2005; *Голи демони/Наге жене* (коаутор-илустратор М. Милетић), 2006; *Прочитано у iвојим очима*, 2006; *Шейња iо крову — сабрани црiежи Франца Кафке*, 2007; *Голи iриiоведач — о којечему изгубљеном и нађеном*, 2008.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Стеријине iародије — искушења (iосi)модерног читања*, 2009; *Дан, конiтекст, брзина ветра*, 2010.

НИКОЛА БЈЕЛИЋ, рођен 1976. у Новој Вароши. Романиста, преводи махом поезију и драме са француског (Ронсар, Ди Беле, Молијер, Иго, Мисе, Бодлер, Верлен, Превер, Аполинер), шпанског (Мистрал), руског (Њекарасов, Јесењин, Пастернак, Цветајева) и пољског (Мицкјевич, Галчињски, Тувим). Објављена књига превода (с француског): *Ален Капон, Свеiла Свеiлане Велмар-Јанковић*, 2008.

ПРЕДРАГ БЈЕЛОШЕВИЋ, рођен 1953. у Бањалуци, БиХ. Пише поезију, драме и преводи с руског. Књиге песама: *Горка слад*, 1977; *Лице са зашiљка*, 1979; *Il linguaggio del silenzio*, 1983; *Решетка и сан*, 1985; *Из међуiростора*, 1989; *Рз Брзоiрз и чачкалица Софија* (за децу), 1990; *Говор, iишина*, 1995; *Водена кошуља* (изабране песме), 1996; *Тужни iринц* (лирска бајка), 2000; *У сiраху од свейiлости*, 2001; *Сјенка и свод*, 2005; *Тачка на излету* (за децу), 2009. Приредио: *Бањалучка кућа од снова — iола вијека Дјечијег iозорицiа Републике Срiске*, 2006.

МИЛЕНА БОРИЋ, рођена 1975. у Бачкој Паланци. Англиста, преводи с енглеског, преводе објављује у периодици.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише есеје и критике, објављује у периодици.

БРУС ВИГЛ (BRUCE WEIGL), рођен 1949. у Лорејну, Охајо, САД. Објавио је преко десет песничких књига, неколико књига превода и изузетно продавану и успешну књигу мемоара. Превођен је на више језика. Добио је велики број награда и признања, међу њима и

награду Песничке академије Америке. Преко једног од родитеља вуче корене из Југославије. Живи у држави Охајо. (Д. Д.)

РАДОЈКА ВУКЧЕВИЋ, рођена 1952. у Беранама, Црна Гора. Англиста, бави се америчком књижевношћу, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Фокнер и мит* — митолошки мотиви у Фокнеровом *Њиповиједању*, 1997; *У сјенци мита* — огледи о америчкој и канадској књижевности, 2003; *A History of American Literature — then and now*, 2005. Приредила: *An Anthology of American Literature I—II*, 1988, 2000; *Завјештање* — антологија женских гласова на енглеском језику, 1999; *Reading American Literature: A Critical Anthology*, 2002; *Критика данас* (коаутор М. Букић), 2004; *A Revised Anthology of American Literature*, 2005.

КЕРОЛ ЕН ДАФИ (CAROL ANN DUFFY), рођена 1955. у Глазгову, Велика Британија. Шкотска песникиња, драмска списатељица и критичарка. Студирала је филозофију на Универзитету у Ливерпулу. Збирка песама *Standing Female Nude*, објављена 1985. године, донела јој је награду Шкотског уметничког савета, док је књига песама *Selling Manhattan* награђена признањем „Сомерсет Мон”. Године 1990. објавила је песничку збирку *The Other Country*, док је за књигу *Mean Time* 1993. године добила награде за поезију Вејтбред и Форворд (за најбољу књигу песама године). Уследиле су збирке *The World's Wife*, 1999. и *Feminine Gospels*, 2002. Три године касније добила је награду „Т. С. Елиот” за књигу *Rapture*. Године 2007. објавила је своју најновију збирку поезије за децу *The Hat*. У остале књиге за децу спадају још и *Meeting Midnight*, 1999. и *The Good Child's Guide to Rock'n'Roll*, 2003. Бави и писањем сликовница за децу: *Underwater Farmyard*, 2002; *Doris the Giant*, 2004; *Moon Zoo*, 2005; *The Tear Thief*, 2007. Приредила је две антологије: *Out of Fashion*, 2004. и *Answering Back*, 2007. Дrame: *Take my Husband*, 1982; *Cavern of Dreams*, 1984; *Little Women, Big Boys*, 1986; *Loss* (радио-драма), 1995. Добитница је награде „Ерик Грегори” (1984), награде „Чамли” Удружења књижевника Велике Британије (1992), награде „Дилан Томас” (1989) и награде „Ленан” истоимене америчке фондације (1995). Енглеска краљица ју је два пута одликовала. Од 1996. године живи у Манчестеру где ради као уметнички директор Школе за креативно писање на Универзитету у Манчестеру. Године 2009. добила је високу државну титулу дворског песника „Песник Лауреат” (Poet Laureate). (М. Б.)

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плујина, Црна Гора. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Критичарски парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Пашешике ума”* (о *Њесенишћу Павла Појовића*), 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска ѓризма — тумачење ѓрозе Мило-*

рада Павића, 1991; Књижевни погледи Данила Киша, 1995; Кроз прозу Данила Киша, 1997; О поезији и поезици српске модерне, 2008.

ДРАГАН ДРАГОЈЛОВИЋ, рођен 1941. у Пилици код Бајине Баште. Пише поезију и прозу, преводи с енглеског. Књиге песама: *Кућа на сити небеском*, 1974; *Мимоходи*, 1976; *Треће лице раша*, 1978; *Ситанишћа*, 1983; *Ситабло невидљиве године*, 1986; *Друга ситрана неба*, 1986; *Календар снова*, 1987; *Сунце изнад Шумарица*, 1987; *Небеска Србија*, 1990; *Књижа љубави*, 1992; *Завичај смрти*, 1994; *Дозивање Бога*, 1995; *Иза седме горе*, 1997; *Изабране џесме*, 1997; *На астралним кайијама*, 1998; *Усмена џовести заборава*, 2001; *Гласови даљине*, 2005; *Изабране џесме*, 2006; *Књижа љубави и друге џесме о љубави* (избор), 2008; *Трагови нашег животића*, 2008; *Песме / Поемас* (двојезично), 2009. Романи: *Велика, мала школа* (за децу), 1986; *Под јужним крстом*, 2002; *Докторова љубав*, 2006; *Не заборава свој дом*, 2009. Књиге прича: *Веверанова женидба* (за децу, друго издање под насловом *Брезин син*, 2005), 1985; *Приче из Аустралије*, 2004; *Америчке и друге џриче*, 2008. Приредио: *Од срца до завичаја*, песничка антологија југословенских иселјеника Америке и Канаде, 1989.

ГОРДАНА БИЛАС, рођена 1958. у Накову код Кикинде. Пише поезију. Књиге песама: *Пред огледалом*, 1985; *Госјодине, госјодине*, 1989; *Царски врт*, 1996; *Звезда јуџа*, 2002; *Усјуйина ситаница*, 2005; *Учишће сећања*, 2009. Монографија: *Шести џосленика Библиотекe Матице српске*, 1998. Приредила: *Милан Пражић, „Речи и време“*, 2002; *Душко Врђунски, „Отворени свети“*, 2003; *Трибина младих: 1954—1977* (коаутор Н. Мамула), 2004.

ЖАРКО БУРОВИЋ, рођен 1928. у Богмиловићима код Даниловграда, Црна Гора. Пише поезију, прозу, есеје и сценарије за документарне филмове, члан је ЦАНУ. Књиге песама: *Нас џећ* (коаутор), 1951; *Предео без руба*, 1955; *Гора од мрамора*, 1957; *Пролегомена за ноћ*, 1964; *Понор и звоно*, 1965; *Тајна и дим*, 1969; *Дјечак и мјесечеве руке* (за децу), 1969; *Иџра дана и ласћа* (за децу), 1970; *Пјишце и несанице* (избор), 1971; *Светјковине* (за децу), 1972; *Неуротикон*, 1974; *Заручје светјлосћи*, 1975; *Сан на вејавици*, 1975; *Удвојишћа*, 1976; *Раздан*, 1976; *Крилате даљине* (за децу), 1977; *Насјрам шуме и видика*, 1980; *Драгојлове џосланице и друге џесме*, 1981; *Безмирје* (избор), 1986; *Изустнице*, 1987; *Оркестар џишца* (за децу), 1987; *Небојави*, 1990; *Хијношчки гонџ* (избор), 1992; *Цврчак на кларинетју* (за децу), 1993; *(Т)рамја за (не)видело*, 1995; *Под расуштим небом*, 1995; *Ситазом неверног сна*, 1998; *Пресвлакачи*, 1998; *Чувар мажновења* (избор), 1998; *Расј и смирај*, 1999; *Изнад ноћне шешиве*, 2001; *Пчелињаци машће* (избор), 2005; *Тајне нас зову*, 2006; *Засширање мраза*, 2007; *Док сањам немир*, 2008; *Носјалгични акорди*, 2008; *Ноћни одзиви*, 2008; *Ивицом несна*, 2009.

Књиге приповедака: *Италијански војници*, 1995; *Словаријум* (за децу), 1996. Остале књиге: *Изабрана дјела I–V* (*Салве сна*, *Ноћ носиталџије*, *Перебрални пасијанс*, *Сунчев имендан* и *Мјера и шумачење*), 1994; *Небески излејници* (есеји), 1997; *Значења и домети* (есеји), 1998; *Трн до тирна* (полемички текстови), 1998; *Чешљање илузија* (писма), 2000; *Свијет ситњализма* (огледи и рецензије), 2001; *Визуре свјетлова* (есеји), 2003; *Грлом у сновиђење* (критички дијалози), 2007; *Естетичка писма*, 2008; *Визијска узвјсја* (књижевна критика), 2008; *Изумирање Орфеја* (сатира), 2008.

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ, рођен 1979. у Крагујевцу. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Алеја часовника* (коаутор А. Шаранац), 1998; *Нарцисове љубавне песме*, 1999; *Астијово*, 2009. Приредио *Антологију љубавне поезије*, 2003.

ДУШАН ИВАНИЋ, рођен 1946. у Грубачевом Пољу код Грачаца, Хрватска. Књижевни историчар, есејист, бави се епохом српског реализма и романтизма. Објављене књиге: *Српска приповејка између романџике и реализма*, 1976; *Забавно-поучна периодика „Јавор” и „Стиржилово”*, 1987; *Модели књижевног говора*, 1990; *Српски реализам*, 1996; *Књижевност Српске Крајине*, 1998; *Основи џексџологије*, 2001; *Свијет и прича*, 2002; *„Стирмали” Јована Јовановића Змаја* (студија и избор текстова), 2005; *Ка поезијци српског реализма*, 2007; *Огледи о Стирји*, 2007; *Књижевна периодика српског реализма*, 2008. Приредио *Србианку* С. Милутиновића Сарајлије, *Сабрана дела* Ђ. Јакшића, *Сјевове* Ђ. Марковића Кодера, *Сеобе* М. Црњанског, *Сабране песме* Б. Радичевића, *Прејиску* Лазе Костића, антологију *Приповејка српских писца из Хрватске* и др.

ДРАГИЦА С. ИВАНОВИЋ, рођена 1971. у Липолисту код Шапца. Пише поезију, прозу и есеје, преводи с руског. Књиге песама: *Знам да сам вода*, 1996; *Камени џувеџија*, 1997; *Одисеј код лексикограффа*, 2002. Приручници: *Грамаџика и књижевни појмови*, 2006; *Основи џрамаџике српског језика и теорије књижевности*, 2007.

ИГОР ЈАВОР, рођен 1988. у Осијеку, Хрватска. Студент је компаративне књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, кратку прозу и књижевну критику, објављује у периодици.

АЛЕН КАПОН (ALAIN CAPPON), рођен 1947. у Арманџијеру код Лила, Француска. Завршио је англистику, учио руски, а студирао је и српскохрватски језик код Данила Киша на Универзитету у Лилу. Носилац је „Преводилачке повеље” за 2002. годину коју му је доделило Удружење преводилаца Србије. Покушава да са својим преводима

на француски сачини исцрпну панораму српске књижевности од Иве Андрића до данас. Важнији преводи: Коста Димитријевић, *Београђанка*; Ерих Кош, *Мишеви*; Светлана Велмар-Јанковић, *Лагум*, *Ниџдина*; Гроздана Олујић, *Афричка љубичица*; Љиљана Хабјановић-Ђуровић, *Ана-Марија ме није волела*; Радослав Петковић, *Извештај о кући*, *Судбина и коментари*, *Човек који је живео у сновима*; Светислав Басара, *De bello civili*, *Уклећа земља*, *Приче у несћајању*; Миливој Сребро, *Антологија српских прича*; Драган Великић, *Северни зид*; Михајло Пантић, *Београђани*; Велимир Ђургуз Казимир, *Пајаџајев гроб* и др.

МАРТА КОЛИНС (MARTHA COLLINS), рођена 1940. у Омахи, Небраска, САД. Објавила је неколико књига поезије. Бави се преводжењем. Објавила је као копреводаца неколико песничких књига вијетнамских песника. Уредник је часописа на Оберлин колеџу. Живи у Кембриџу, Масачусетс. (Д. Д.)

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог јаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам врати лица усјуи иззубљена* (избор), 2004. Студије: *Од шопема до сродника: митолошки свет Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски јуџојиси*, 2002; *Токови ван шокова — аутентични песнички јосјуици у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци — џонџоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи — есеји и прикази српске песничке продукције 2006—2007*, 2008.

ФРЕД МЕРЧАНТ (FRED MARCHANT) је аутор неколико песничких књига. Изабране песме објављене су му у Ирској. Пише приказе и критике. Копреводаца је књиге песама цењеног вијетнамског песника. Директор је креативног програма Песничког центра на Универзитету Сафолк у Бостону. (Д. Д.)

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ, рођена 1980. у Суботици. Бави се српском књижевношћу ХХ века. Објављена књига: *Читање савремене прозе* (коауторка Г. Сапожниченко), 2008.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар*. *Желудац*, 1983; *Земљојис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло*, *хладно*, 1990; *Хој*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошајник*, 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: *Леђишимаџија за бескућнике*. *Српска неоаванџарна поезија — џоеџички иденџишџеј и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009.

ЖИВОРАД НЕДЕЉКОВИЋ, рођен 1959. у Краљеву. Пише поезију. Књиге песама: *Подрешна плодноста*, 1991; *Мајка*, 1994; *Тушин и још 50 песама*, 1998; *Језик увелико*, 2000; *Тачни стихови*, 2001; *Суштински полови* (изабране и нове песме), 2002; *Негде близу*, 2003; *Дрући неко*, 2005; *Овај свет*, 2009.

МИЛОРАД ПАВИЋ (Београд, 1929—2009). Писао је поезију, прозу, есеје, драме, бавио се књижевном историјом, преводио с руског, био академик. Књиге песама: *Палимпсестси*, 1967; *Летјећи храм* (избор), 1995. Књиге прича и песама: *Месечев камен*, 1971; *Душе се кујају последњи пут*, 1982. Књиге прича: *Гвоздена завеса*, 1973; *Коњи светиога Марка*, 1976; *Руски хришћ*, 1979; *Нове београдске приче*, 1981; *Руски хришћ и нове приче*, 1986; *Изврнућа рукавица*, 1989; *Све Павићеве приче и једна драма*, 1993; *Зайис на коњском ћебећу — нове београдске приче*, 1994; *Медићеранске приче* (избор), 1995; *Оштровна огледала*, 1996; *Шещир од рибље коже — љубавна прича*, 1996; *Стаклени јуж — приче са интјернета*, 1998; *Две кошорске приче* (коаутор Ј. Михајловић), 1998; *Анђео с наочарима — јанонске леженде* (избор), 2000; *Звездани плашти — астролошки водич за неућућене*, 2000; *Стирашне љубавне приче*, 2001; *Царски рез и друге приче*, 2002; *Девет киша и друге приче*, 2002; *Прича о траву и друге приче*, 2002; *Враћа сна и друге приче*, 2002; *Две лезе из Галаће/Стаклени јуж и друге приче*, 2003; *Љубавни роман у две приче* (коаутор Ј. Михајловић), 2004; *Еројске приче*, 2005; *Прича која је убила Емилију Кнор*, 2005. Романи: *Хазарски речник — роман-лексикон у 100.000 речи*, 1984; *Предео сликан чајем — роман за љубитеље украшћених речи*, 1988; *Унутирашња стјрана ветјра или роман о Хери и Леандру*, 1991; *Последња љубав у Цариграду — приручник за гајане*, 1994; *Кушња за писане*, 1999; *Седам смртних зрехова*, 2002; *Невидљиво огледало: прича за девојнице / Шарени хлеб: прича за дечаке — роман за децу и остале*, 2003; *Уникаш, роман-делта — књига са стјо крајева*, 2004; *Друго шело*, 2006. Књижевноисторијска дела и студије: *Војислав Илић (1860—1894)*, 1961; *Војислав Илић*, 1962; „Забавник” *Вука Караџића*, 1969; *Истјорија срјске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, 1970; *Војислав Илић и евројско јесништво*, 1971; *Гаврил Стјефановић Венцловић*, 1972; *Војислав Илић, његово време и дело — хроника једне јесничке јородице*, 1972; *Језичко јамћење и јеснички облик*, 1976; *Истјорија срјске књижевности класицизма и јредроманијизма — класицизам*, 1979; *Рађане нове срјске књижевности — истјорија срјске књижевности барока, класицизма и јредроманијизма*, 1983; *Истјорија, стјалеж и стјил — језичко јамћење и јеснички облик II*, 1985; *Крајња истјорија Београда*, 1985; *Барок — истјорија срјске књижевности 2*, 1991; *Класицизам — истјорија срјске књижевности 3*, 1991; *Јредроманијизам — истјорија срјске књижевности 4*, 1991; *Плава свеска — кашалог свих стјо завршећака романа-делте „Уникаш”*, 2004; *Роман као држава и дрући огледи*, 2005. Дrame: *Заувек и дан више — јозоришни је-*

ловник, 1993; *Две интерактивне драме (Кревети за шроје, Стаклени џуж)*, 2002; *Свадба у кућашилу — весела игра у седам слика*, 2005. Објављена су му и *Изабрана дела 1—4*, 1985. и *Сабрана дела 1—10*, 1996.

ИСИДОРА ПОПОВИЋ, рођена 1981. у Новом Саду. Бави се почецима српске драме и историјом српског позоришта, пише стручне радове и критику. Приредила: *Књига Стеријиних рукописа — рукописна оставштина Јована Стерије Пойовића у Мајници српској*, 2008.

САША РАДОЊИЋ, рођен 1964. у Травнику, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Лица наличја*, 1987; *Рођоња или трагични њесник миношаур*, 1988; *Кашалоџ чииача времена*, 1989; *Тешовирање анђела*, 1992. Књига прича: *Северно од романа*, 2002. Романи: *Приручник за ѓауна*, 1993; *Трактиаи о шеширима*, 1995; *Три украдена романа*, 1999; *Клуб љубишеља Смене 8*, 2009. Приредио: *Цршеж који кайље*, алманах нове војвођанске поезије, 1988; *Речник српске ѓушойисне прозе*, 1995.

МАЈА РОГАЧ, рођена 1973. у Новом Саду. Пише есеје и књижевну критику. Објављена књига: *Фиђуралност/фиђураиивност у шекспировима Момчила Насћасијевића*, 2008.

ГОРАН СТАНКОВИЋ, рођен 1958. у Нишу. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Лик и ѓозадина*, 1984; *Кванћна механика*, 1987; *Cyberpunk*, 1991; *Прећходна књига*, 1996; *Terra Incognita*, 1997; *Чейири доба*, 1999; *Лићаније*, 2009. Књиге прозе: *Хронике о Хлојгеу* (коаутор), 1991; *Terra Marginalis* (коаутор), 1997. Роман: *У трагању за злаћном лићом*, 2000.

НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1982. у Сремској Митровици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише огледе и књижевну критику.

ИВО ТАРТАЉА, рођен 1930. у Београду. Теоретичар и историчар књижевности, пише студије, огледе и есеје. Објављене књиге: *Почеци рада на историји оићше књижевности код Срба*, 1964; *Буре Даничића лекције из есћейиике*, 1968; *Прићведачева есћейиика — ѓрилоџ ѓознавању Андрићеве ѓогейиике*, 1979; *Београд XXI века — из сћарих ушойија и анћиушойија*, 1989; *Пућ ѓоред знакова — траћом Андрићевеџ сћваралашћива*, 1991; *Теорија књижевности* (ућбеник за средње школе), 1998; *Ханс Крисићјан Андерсен о срћском фолклору*, 2004; *До ѓраесћейиике*, 2007.

МОРИС ФРИДМАН (MAURICE FRIEDMAN), рођен 1921. у Тулси, Оклахома, САД. Дипломирао је на Харварду, магистрирао на Државном универзитету у Охају и докторирао на Универзитету у Чикагу.

У јуну 1961. године добија почасни докторат на Универзитету у Вермонту. Од 1951. предаје као професор филозофије на Сара Лоренс Колеџу у Њујорку. Ужа специјалност му је проучавање и превођење Мартина Бубера. Објављене књиге: *Martin Buber: The Life of Dialogue*, 1955; *The Covenant of Peace*, 1960; *Problematic Rebel: An Image of Modern Man*, 1963; *Modern Promethean: A Dialogue with Today's Youth*, 1969; *Hidden Human Image*, 1975; *To Deny Our Nothingness: Contemporary Images of Man*, 1984; *Martin Buber and the Eternal*, 1986; *A Dialogue with Hasidic Tales: Hallowing the Everyday*, 1988; *Martin Buber's Life and Work*, 1988; *The Healing Dialogue in Psychotherapy*, 1993; *Martin Buber and the Human Sciences*, 1996. (И. Ј.)

ЛИНДА ХАЧИОН (LINDA HUTCHESON), рођена 1947. у Торонту, Канада. Бави се интердисциплинарним истраживањима теорије књижевности, опере и канадских студија. Професор је енглеског језика на Универзитету у Торонту, пише есеје и студије. Објављене књиге: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 1984; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (*Поеџика њосџмодернизма*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, 1996), 1988.; *The Politics of Postmodernism*, 1989; *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, 1991; *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, 1992; *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, 1995; *Opera: Desire, Disease, and Death* (with Michael Hutcheon), 1996; *Bodily Charm: Living Opera* (with Michael Hutcheon), 2000; *Rethinking Literary History: A Forum on Theory* (with Mario J. Valdés), 2002; *Opera: The Art of Dying* (with Michael Hutcheon), 2004; *A Theory of Adaptation*, 2006.

СЕМ ХЕМИЛ (SAM HAMILL), рођен 1943. у САД. Објавио је четрнаест књига песама и три књиге есеја. Превео је на десетине књига са старогрчког, латинског, естонског, јапанског и кинеског језика. Био је оснивач издавачког предузећа и директор пројекта Песници против рата. Добитник је више награда и признања. Песме су му превођене на више језика. (Д. Д.)

ДОНАЛД ХОЛ (DONALD HALL), рођен 1928. у Њу Хејвну, Конектикат, САД. Има богату и разноврсну књижевну биографију. Објавио је низ песничких и прозних књига, више књига есеја, неколико драма и завидан број књига за децу. Уредио је више књига избора и антологија, међу којима и неколико антологија америчке поезије. Добитник је низа значајних награда и признања, а једно од највећих је звање Песник лауреат Америке. (Д. Д.)

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ