

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1824. ГОДИНЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Јован Зивлак, Зоран Живковић, Илија Марковић, Лабуд Драгић, Драго Тешичевић, Милутиин Мишовић, Вукацин Косић, Владимир Конечни,

Срђана Пејровић **ОГЛЕДИ:** Александар Пејровић, Дејан Милутиновић **СВЕДОЧАНСТВА:** Косија

Чавошки, Иван Неђришорац, Младен Весковић, Мина Ђурић, Предраг Пијер, Ненад Даковић, Ала Тајаренко, Ивана Ђелић, Љуба Вукмановић, Драгица Бојовић, Најнаца Половина, Мајкл Морисон, Љиљана Пешикан Љушићановић, Зоран Живковић, Радмила Гикић Пејровић **КРИТИКА:** Славица Гароња Радованац, Бранислава Васић Ракочевић, Драгана Белеслијин, Жељко Милановић, Брајислав Р. Милановић, Драган Тасић, Александар Б. Лакковић, Јелена Панић Марац, Милорад Вукациновић



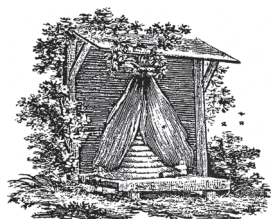
ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)



ОКТОБАР–НОВЕМБАР

2012

НОВИ САД



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хацић (1830–1831), Павле Стамаговић (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 Хацић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хацић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004)

Уредништво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

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

E-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Маргита Мозетић, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 188

Октобар–новембар 2012

Књ. 490, св. 4–5

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Јован Зивлак, <i>Они су ушли у наџ дом</i>	571
Зоран Живковић, <i>Сусрећ ђред кућом</i>	585
Илија Марковић, <i>Саџиричар измиџља оно џићо види</i>	591
Лабуд Драгић, <i>Поврајџак</i>	594
Драго Тешевић, <i>Гледаџ ђредџаву</i>	602
Милутин Мићовић, <i>Гориџи и ћуиџиџи</i>	606
Вукашин Костић, <i>За смислом</i>	611
Владимир Конечни, <i>Ти дум ладам</i>	615
Срђана Петровић, <i>А руке ми нису биле чистје</i>	619

ОГЛЕДИ

Александар Петровић, <i>Пућ ђреко далекоџ Сунца. Миланковићеви џиклуси и еџифанија 1912. џодине</i>	621
Дејан Милутиновић, <i>Меџадеџећџивика</i>	644

СВЕДОЧАНСТВА

Коста Чавошки, <i>Сџаџус Срба у Црној Гори</i>	671
Иван Негришорац, <i>Исџраџа ђредака: соџиоџаџоџени чиниоџи у формирану црноџорске наџије</i>	679
Младен Весковић, <i>Срџска џоеџија у инџерџреџиџији Новиџе Пеџковића</i>	701
Мина Ђурић, <i>Књиџа свеџа</i>	730
Предраг Пипер, <i>О месџу ђрџџа у исџџориџи чџџања</i>	747
Ненад Даковић, <i>Ниџде се џако добро не сџава као у војсџи</i>	751
Ала Татаренко, <i>Хеџџероџена џрозна сџрукџура као ерџодички хџџерџекџџи. „Исџраџивање саврџенџџџа” Саве Дамјанова</i>	757

Ивана Ћелић, <i>О представљању грамаџике зависности у дескриптивном речнику</i>	768
In memoriam ДУШАН ПОПОВ (1930–2012)	
Иван Негришорац, <i>Дела и дани Душана Попова</i>	780
Љуба Вукмановић, <i>Новинарски свет Душана Попова</i>	783
Драгиша Бојовић, <i>Медословесни језик Светиоџа Саве</i>	786
Наташа Половина, <i>Мистични сусрети са процелим временом и будућим веком</i> (Разговор са Драгишом Бојовићем).	789
Мајкл Морисон, <i>Писац, мачак и петоро кореспондента из џакла</i>	798
Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>„Окам није увек у праву”</i>	813
Радмила Гикић Петровић, <i>Крепање у будућности води кроз маглу</i> (Разговор са Зораном Живковићем)	824

КРИТИКА

Славица Гароња Радованац, <i>Појврда високог стандарда у српској приповеци</i> (Гордана Ћирјанић, <i>Кад сване, разлаз</i>)	837
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Историја књижевности као аутио-биографија</i> (Сава Дамјанов, <i>Српска књижевност искоса</i>)	843
Драгана Белеслијин, <i>Град, пошто се пробудим</i> (Слободан Владушић, <i>Црњански, Меѓалополис</i>)	845
Жељко Милановић, <i>Српска поезија из друштва персекуције</i> (<i>Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts / Десет дека душе. Антилозија српске поезије друге половине XX века</i>)	848
Братислав Р. Милановић, <i>Интелектуална поезија</i> (Милица Јефтимјевић Лилић, <i>Тејоважа ума</i>)	852
Драган Тасић, <i>Против струге</i> (Љиљана Ђурђић, <i>Нек цркне свет</i>)	855
Александар Б. Лаковић, <i>Мозаик губиљака завичајне есенције</i> (Веролуб Вукашиновић, <i>Изнад облака</i>).	859
Јелена Панић Мараш, <i>(Не)подношљива лакоћа приповедања</i> (Зборник радова <i>Приповедач урбане меланхолије. Књижевно дело Моме Кајора</i>).	862
Драгана Белеслијин, <i>Насамом са собом</i> (Јован Николић, <i>Соба с шочком</i>)	867
Милорад Вукашиновић, <i>„Западни Балкан” као медијско-политички конструкт</i> (Предраг Свилар, <i>Медијска конструкција Западног Балкана</i>)	870
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лешојиса</i>	875

ЈОВАН ЗИВЛАК

ОНИ СУ УШЛИ У ДОМ НАШ

Они су ушли у дом наци
 У наци дворишћа
 Одмераваху нацие живоће
 и нациу правду као узурпатори
 И нациу невиност као кривицу
 Корачају нацим улицама као победници
 И у нацим стравовима виде нејокорност
 и у нашој ћути нејријашеља
 И кад не деламо ми смо завереници
 И када не мислимо виде мисао која подрива
 И вајру која гори
 И све што виде слуша
 да носи клицу побуне
 и мисли за осуду
 И то је мера за њихов закон
 за закон који подређује
 за закон који засирајује
 за закон који не оштрашћа
 за закон који милости не познаје
 Милости је безакоње иако кажу
 И тај закон понижава љубав
 Одбије сродства
 Презири браћство
 Распарчава човечанство
 Заборавља пращиње
 И ођем узвисује погибао
 И наци ишла на крст закива

ГОРЕ СУ ЛЕТЕЛИ ГАВРАНОВИ

Кад су људи покуљени ујуџро и у џодне
Из кућа са њива са ливада са ѓрадских улица
Са обала река
Из цкола
Из кафана
Из дворицџа и радионица
Из џрџовина
Са џијаца
Једноѓ је уздрмао бљесак док се окреџао да види
Блиске
И друѓоѓ је обузела зебња док је мислио на незаврџен џосао
Требало да кџи хлеб
Или да набави млеко или сир
Друѓи је џребало да узме брус за косу
Или држаље за лоџаџу
Или џосуду за воду
Један је одложио крамџ друѓи колица у коџима беџе садевена
црна земља
Сијала је као сабласџ док се на обали сџиџавала
Друѓи је исџусџио зидарски чекић док су ѓа џозивали
Један се усџрављао док је одлаѓао фанѓлу
Или је сџуџџао цџироку чеџику на камениџу обалу
Поѓгледао је мисџирију и уѓаоник како леже на корак од њеѓа
Али он је морао на друѓу сџрану
Између њих је зевало ницџџа и увеђавало се
Једноѓ су одвајали од имовине
На џезѓи лежаху џила и блања
У руци је држао длеџо
Осеђао је како му џредмеџ измиче и како се оџима од
Своѓ облика
Недоврџен као њеѓов живоџ
Осџађе у сџеѓама као неко ко је џребало да заврџи реченицу
маказе су лежале разѓаџене и блеџџави лим је џреџерио
неисечен без сврхе
а неѓде у џољу беџе осџављена коса
уз дрво џрислоњена
од ње џек неколико корака макље секира и срџ
звук коџи је џребало да се чује не заџоче
као деџеџа џлач јер доби цџџо је џраѓило
џако смрџ дође не џриказујући се
лажљиво бану у одори војника

*а као леџије црне
горе су леиџели гавранови
и кружили лагано као смрџина ииџина која се сѣврђава*

НАШЕ СУ РУКЕ ИСПРАЗНИЛИ

*Заџли су њо њољима
Сѣуџџили се низ улице
Зайосели ѣргове
Уџали у наџе домове
Нахруџили у џколе
Наднели се над наџе обале
Оѣколили наџе цркве
Уџли у исѣразне бирѣџе
Уз зид нас ѣриѣерали
Наџе руке исѣразнили
Наџе досѣојансѣво ѣогазили
У наџа срца унели сѣреѣѣу
Узайѣили наџа имена
Очеве од деџе одвоѣили
Дечаке у колоне уѣурали
да очевима и браѣи срца изгоре
Немоѣѣу су ѣрекрили наџе дисање
ѣокору смрѣну су у наџе речи
У наџе ѣогледе
унели
И ми корачамо
Низ ѣадине ѣаѣе
Ка обалама сѣѣкса
Ка долини мрѣвих
Ка наѣим насѣојаѣељима
Ка очевима очева наѣих
Коѣи нас ѣледаѣу и не моѣу
Да ѣознаѣу да ли ико ѣамѣи
Овакву смрѣи
Од које ми сѣрадамо*

СПАСЕЊЕ ЈЕ ПРИВИД

Он је био сјасен
Изведен из колоне
Сјављен насјрам смрти
да поспира ближе и да гледа дечаке
Али он види збуњена лица
И види зелене очи које не досије до крошње
И види дахове ветра који се не окруније плодовима
И види младе речи које не упознаје суровости
Ни превару
И види срца која не удараће у пјаламбасе мржње
И чу гласове који не претице ником
И препозна људска лица
У чијим очима још тињаће нада да је дисање
Непојамно
И да је љубав ваздух који се креће по бескрајним пределима
И да је шајати шајанство које сјаја и чини блиске још
блискијим
И да је рука величанство које дела и које ће доћи небеса
И да је очинство плаши у које се малености може поуздаћи
И да је реч величина која ће нам још миријаде светлова
подарићи
И да је људство заклон испод које ће мала срца бити
сачувана
И кад по виде позна да је изгубљен
И да је његово спасење привид
И да је његов живој обећање пакла
И да његово срце неће моћи у сраму да се узноси
И да је онај који му је опростио
Онај који убија и да његова милости је побор
Која га гура у смрт пре смрти

НЕКА СЕ ДЕТЕ МОЈЕ САЧУВА

Пре смрти оца се онај ко је осуђен
Не онај који смрт не препознаје између две пјаме
Светлости плами на једној страни а на другој се гаси
Посматрач по што оставља
и уздиже те побор над којим виси
да се осласи још једном

да махнеш са жаобом у срцу
 Ламџи која је у њвом дому жорела
 Дешешу које се око шебе свијало
 И смејало се наречјем небеским
 Машји дешеша швож и шубу швоје речшоши
 Која ше је жрлила и с којом си сањао вечностш
 И шодизао дом свој да близина у њему шева
 Да се свака реч насели шамо жде шој је месшо
 И да буде блажо које размењуже са шошлином
 И сада си ошржнуш као да си издао
 Јер ниси можао да се одушреш немилосној сили
 Знаш да су зидови шали и да се шереш свалио
 Преко шебе
 И не можеш да дишеш од злослушне снаже
 Која шреким шожледом и челиком с шобом разжовара
 Ошросшише ми мили моши шишо шрадам
 Не мислиш на убишу нежо на љубав
 Не мислиш на зло
 Нежо на љубав
 Осшавшам вам све шишо имам
 И нека се деше моје сачува
 Док шо зашисуже швоје наде шрождире немостш
 Која овде досше из хуже Германиже

КАО ЛАВ КОЈИ УБИЈА ЛАНЕ

дечак шош невичан знажу
 Као ученик који чека да жа учшишеш шожледа
 Гурнуш је да седи шод кровом жубилишиша
 да се ушуши шребрзо у учење о смрши
 Онај који жа наджледа је као лав који убија лане
 Не осврже се да ли младиш може
 да шуши межу шосвећене
 Не занима жа ни жежова млада душа
 Ни лекцижа коју је шрекинуо
 Ни речи које шош није изжоворио
 Ни ошаш жежов ни жежова маши
шавио жа је у шоворку смрши
 Не да исшашиша и не да шлаче
 Нежо да сажне жлаву и сечиво шрими
 Као краж који је издао шоданике

дечак се ојрациџа као да зна шџа је с друџе сџране
 он ће ѣримџи кривицу која зликовицу следи
 Окренуо се ѣрема џами
 И ојрациџа се
 Крајко и нејоврајно
 Драџи џаџа и мама
 Поздрав ѣоследњи ѣуџи
 смрџи ће ѣоџледаџи у лице
 И засџаџи ѣре неџо шџо сунце зађе
 Онда ће анђео зајеваџи
 Да ѣробуди нас чија су се срца скаменила

ЉУБАВ ЈЕ МРТВА

Један је рекао џако мора биџи
 Друџи рече бежимо од нејправедне смрџи
 Бежимо од безумне осуде
 Једни су ѣуџали и облак је сијао џоре
 И ѣозивао их као далеки боџ да свако своју
 Наново изабере судбину
 У даљини су се чули ѣукови или џо беху
 Гавранови чији се ѣлас удвајао са ѣласовима смрџи
 Или џо беху срца која су ударала између ѣобуне
 И незнађа
 Између одсуџносџи и наде
 Или џо беџе било скрханосџи које је убијало ѣре
 смрџиноџ чина
 Или ѣађење које је ѣледало убице као биђа без
 Ума и ридало над ѣиховом џордоџићу
 Сила је слеџа
 Снаџа је безумна
 Љубав је мрџва
 И ѣобуна је једина која нас сџасава
 И наџ ум сачувава у ѣосџојању које је ѣодривено
 И у ѣаџи која је бесѣоврајна
 Скочио је један ѣа друџи
 И као искре очаја ѣламџели су коџчаџи ѣуди
 И ѣихова одлучносџи се савијала и ѣресеџала од
 ваџре оружја
 А једни су ѣрчали низ јаруџу суџичку
 Једни су се верали уз ѣене косине

*И једни падоше као косови
Једни несћаше као ђејео у шами
А једни се узвешае уз зраке очајања и сакрише се
У нејодношљивом живоју*

ДОК НАОКОЛО ТОНЕ СВЕ

*Пуцањ убија оног који пуца
И оног који пројоведа смрт
Али убија и оног који ћути и који се спрема
На починак док леда да одагна бол
Да се сјаси од зла у окриљу снова
У сабирању духова и збрајању дана и доба
Пуцањ ће га убити док се моли да не пројадне
У годинама глади и пашће
У бригама док чека дечака које је учио да
Не хули и да леда озареним очима излазак месеца
Да се клања добрим делима да се понизи пред
Још понизнијим
Али пуцањ убија и пре него што се чује ударац ремена
И пре клизања мушце да се поравна са нишаном
И пре него што лоше вести сити до ушцу жртва
И пре него што изађе црно сунце
Пуцањ ће убити убијеног
Убиће и убицу
Али неће убити злочин
Неће измирити делање и мировање
Неће зауставити воду да не руци забране
И неће угасити спреју и охладити сирах који гори
Док наоколо тоне све што беше неприкосновено*

ЗАШТО САБИРАЈУ ГДЕ НИСУ ПОЗВАНИ

*За што погубе толико људи
Дечака за што толико несћа у шрену
И оних који у бекству падоше
Неки на успонима где се скупља светлост зрак
Неки док беше још у шами и раселинама које им се
Чињаше некад као рајске долине*

Али сада иззѣбоше од оних који славе човека
 Који узносе величину
 Који вечност уздижу и хук победничког људства
 Али зашћо онда убијају човека
 Зашћо рачунају да смо за једног нас сћошина мера
 Или за половину једног да нас покосе педесет
 Они који славе човека
 Зашћо сабирају овде где нису позвани
 Где се кад се разгори оскудица
 Само вукови сћушћају да узму преко мере
 Да ли их бес овде назна
 Или хоће с нама да поделе своје знање
 Они који уздижу смрт као ошћунину
 Али за пакао за шћаму за нишћавну величину
 Која завија по нашим гробовима

КОРАЧАЊЕ У СМРТ

Дечак је кренуо у училишћје
 Сунце је жорело високо изнад града
 Звукови су били јасни
 Реченице крајке
 Сенка мајке га је исћрашћила
 Постћојала је на кајији као
 издах који чека да се ваздух покрене
 И да врашћи лице свога шћела под надсћрешћину
 А дечак је у шћсу који је око њега скакушћао
 Видео кров који подрхћава али се не рушћи
 Видео је ведрину која се шћири
 И подушћире га у свакој нади
 Он га је шћрашћио до краја улице
 А онда је сћшао као да каже
 шћвој живошћи је шћамо
 Где ћешћ се преобразишћи
 Где ћешћ помешћашћи љубав са хладним умом
 Где ћешћ научишћи да гледашћ али нећешћ заборавишћи
 Да волишћ
 Дечак се осврну као час који се удаја
 И очима прикушћља све шћшћо осћшћавља
 Али није знао да је његово најредовање
 Корачање у смрт

Није знао да га иза угла чека знање које
 Узима пошину као смртни грех
 Које презире неодрезаност
 Које уздиже само једну оштинину
 У којој је праћивање заборављено
 А милост бачена на колена
 У којој крв има боју хладноће
 А челик мирис савршенства
 Није знао да његова вера да постоји сува
 Виси о коњу
 Да је сваки дан прорачуна и да и случај постоји
 У тамници знања које каже
 Све што види је привид
 И данас ће постојати јуче
 И твоја вера је сан који ћемо угасити
 Да нам не заклања поглед

ЗЕМЉА ЗАТРАВА РЕЧИ

Шта се утврђује кад одлазимо
 Кад као класје падамо
 Кад као нишавно зрнвље по земљи се распршијемо
 Кад чинимо сабирак у нечијем уму
 И цену за нечију горчину
 И смртну пошору за сонску оштинину
 Један и један су два
 Два и два и хиљаде су мноштво
 И има је смртно и осуђено по нечијем науму
 И зима прождире јесен
 Туга распарчава лепошћу
 И земља затрава речи
 И крв зауставља срце
 И ми одлазимо у јаме
 У илике ровове да нахранимо убицу
 Да нас милост његова прогута
 И да се рашири преко лејенице
 И досе до хладног дунава и пошоне до саве
 До градине и јасена што сија из дубоке шмице
 До краја и глине и јадовна и корићке јаме
 И да наца земља постане наце губилиште
 Да његови поможници и напоји злици

*Посеку наще главе
И ишчујају наща срца
И да нас прекрије тишина
И да нас не узвиси ни јавк
Ни вајаја висина
Да нас сабласи прождру
И да нас зла њихова крв угуши**

* Песме су део целине, назване *Они су ушли у дом нащ*, написане за Велики школски час, које ће бити изведене као ораторијум 21. октобра у Шумарицама у Крагујевцу, поводом обележавања Дана сећања на српске жртве у Дружом светском рату.

ПОЕЗИЈА, КРАГУЈЕВАЦ, СМРТ

Не може бити необично да се поред Крагујевца ставља реч смрт. Она не стоји само напореда поред имена града, него је и део његове суштинске одређености, његове дубинске историје и његовог карактера. У веку смрти, етноцида и геноцида, напредујућих технологија које увећавају жеђ за уништењем другог и другачијег, Крагујевац је био талац насилне логике која је тражила задовољење у жртвовању његових становника у знаку беспризорне одмазде која је постала знамен страдња и Србије и српске популације уопште.

Морис Сартр, истакнути савремени историчар, поводом насиља у класичном добу и жудње римске популације да присуствује комадању и убиству другог, каже да је један од најснажнијих скривених порива човека да нађе разлоге за насиље. Тај монументални мотив који у својим оквирима рационализује смрт, подређујући се моћима танатоса, озакоњује се у посебним околностима рата који покреће популације у борбе до истребљења и до смишљања што убојитијих и свирепијих средстава како би се савладао непријатељ и како би се потчинио и пацификовао.

Одрастао сам у окриљу културе историјског зла. О томе се разговарало међу блиским, полугласно, обзирно и еуфемистички. У тим разговорима није било осветољубиве горчине, ни виолентне узбуђености, него пре тамне потиштености, неверице и заустављене туге која је бојила постпарталном сетом лица саговорника. У томе сам видео расцепљеност која је прикривала стидом људску осетљивост, али и изражавала светост у разговору о жртвама достојним саосећања и поштовања. Као носиоци зла

помињани су нацисти, усташе. Вршено је премештање, са вером да је са новим добом нађен смирај у размерама нове идеологије мира и помирења. Често на штету истине и реалног процеса декриминализације скривених структура и сила које су поново на криптичан начин успостављале критеријуме за наводну историјску истину.

Као што смо видели, очекивања обичног човека су била изневерена и зло је још једном проговорило на просторима бивше Југославије крајем и почетком века, разгоревајући парадигматично насиље засновано у деветнаестом веку или још раније, доласком Турака.

Крагујевац се не може издвојити из те велике замршене европске и балканске приче. С једне стране су били Немци, који су своје колонијалне и империјалне фиксације везали за Балкан, у различитим непосредним или посредним формама, а с друге суседни народи који су своје националне циљеве настојали остварити насилном еманципацијом користећи крајња средства и помоћ спољних сила, спремних да из скривених, а јавно наводно моралних, разлога уђу у ову незавршиву драму.

Историја се не сме искључити из разумевања онога што се дешавало и дешава на Балкану, нити се сме прихватити да је има превише. Неспорно је да се она није успела засновати као продуктивно разумевање са ефектима пацификације, него се, упркос свему, као тривијална сабласт стално будила тражећи у име једног од субјеката жртвено задовољење и исправљање историјских неправди. Представљајући своја национална или идеолошка уверења као морална, заснована наводно на неспорним, скоро онтолошким утемељењима, политичке елите покрећу армије очајника које са сабласном мржњом улазе у процес виктимизације противника и његове стварне физичке елиминације.

Историја је асиметрично еманциповала етничке групе на Балкану, почев од настанка модерних држава до култура и у тим последицама заснивали су се одговори који су узроковали насиље. Морал (који је у себе укључивао религијске и културне представе) био је непрестано покриће за поменуте покрете, а у суштини иза мноштва заблуда или тврдо уобличених идеолошких концепата криле су се кобне интенције силе и доминације.

Крагујевац је један у низу трагичних догађаја који је ушао у бесрамну историју зла, где су напуштени најелементарнији облици уљудности и легитимности, где је у циљу застрашивања и пацификације убијено око 3.000 цивила, провизорно и цинично изабраних, а међу њима је било у највећој мери мушко радно способно становништво, као и један број средњошколаца и жена и

деце. Слични догађаји су или претходили или настављени широм Србије и у областима где су углавном живели Срби, те Јевреји или Роми, који су узимани или као таоци или су убијани, од Шапца, Краљева, Београда, Новог Сада, Козаре... до Јасеновца, Јадовна...

Тешко је разумети зашто су Срби узимани у сукобима као популација где су примењивани посебни услови у разумевању улоге окупираног или непријатеља. Каква год објашњења након била обликована, она делују гротескно и неоправдиво, јер масовна убиства су била толиких размера да ни сатанска логика за те чинове не може наћи долично разумевање. Широко и бестидно постављени нивои одмазде, ради остваривања циљева, сврставали су српску популацију у најнижу људску класу коју су одстрањивали провизорно и без моралних оквира. Осим Немаца који су одмазду заснивали на мери 100 за једног, уколико би се појавио оружани отпор, још драстичнији облик елиминације се практиковао на територији ратне и фашистички устројене Хрватске, оличен у мноштву логора у којима се безочно вршио геноцид над српским народом без обзира на грађански статус, пол или узраст.

Крагујевачки трагични догађаји имају посебну улогу у историји зла на територији Србије. У свеобухватној рацији похапшено је близу 10.000 цивила, покупљених са радних места, домова, јавних објеката, улица, пољана и сл. У таквим размерама изолације у град и околину је унета смртна стрепња што је, такође, био један од модуса убиства. Од тог броја стрељано је око 3.000 цивила из Крагујевца и околних села, у неколико дана, а највише 21. октобра на простору Шумарица, као чин одмазде и застрашивања, због деловања партизанско-четничких снага против немачке окупационе силе.

Крајем рата многи су мислиоци стајали на становишту да је после великог и дотад незабележеног уништења људи широм Европе поезија немогућа. У складу са класичном идејом да музе ћуте када оружје говори, дошло се до становишта да је поезија у размерама поништења људских вредности сувишна; немоћна да буде сведок поводом таквих разорних чинова, или слаба да изрази силу и таму зла које је половином века досегло највишу тачку у људској историји.

Рат се показао као екстремизација политике и екстремизација рефлексије човека о себи, својој улози и циљевима. Таква нескривеност која је добила своје злочиначке облике морала је да застраши бољи део човечанства, да га заледи и учини неим пред злом које је дефинитивно укидало историјску конструкцију хуманистичке Европе. Закон силе је устројавао оптику новог човека

која се уздизала из превласти технике, иморализације мишљења, перцепције историје као попришта права умности да концептуализује људски свет без саосећања и да од њега захтева да се подреди искључиво циљевима, а не свом несавршеном бивању у свету живота. Шта је поезија могла у том свету несагледивог умножавања зла, његовог превршавања које је измицало у својој небројивости било којој врсти индивидуације. Рат је залеђивао и окамењивао популације и групе, деиндивидуализовао, чинио саосећање неформативним и немуштим, стављајући преживеле у стање екстремне поражености и постиђености пред делима које је чинио човек. Један од великих јеврејских песника Паул Целан је непосредно након постгеноцидне песме *Фуџа смрти*, посвећене уништењу његовог народа у Немачкој, извршио самоубиство. Страх, страва, гађење и самопрезир могли су бити психолошка реакција на ново безосећајно доба које је градило своју будућност преко лешева наводних непријатеља.

Једна од најтамнијих новијих постратних реакција у веку масовне смрти означених и дискриминисаних група је порицање масовних злочина и следствено томе наводна невиност убица. Уобличавање дискурса негирања зла и организовање заборава су две битне премисе која разграђују сваку одговорност и кривицу насилничке и геноцидне популације. Контрадикторне и парадоксалне логичке операције које су ишле од порицања одговорности једне државе, једне нације ка утврђивању индивидуалне одговорности стварале су тло за ишчезавање било какве кривице, десубјективизацију масовног злочина и порицања патњи жртава. Чак и одбијањем да се одговорност симболички наследи, да се кривица асимилије као део патологизираних културе једне нације, стварају се претпоставке да зло постане деноминализовано, анонимно, празно и неисторично. У таквој клими, његово помињање испуњава стидом оне који саосећају са жртвама и тера их у таму неизрецивог постпарталног грча. Ревизија постаје покрет који разлаже злочин у спекулативни илузионизам прерасподеле кривице, статистичко апстраховање, испражњивање историје од догађаја зла и стварање нових узанси у којима се убица правда историјским, економским или националним разлозима и осећањима понижења. Овај апсурдизам досеже своје несхватљиве висине код многих суседа и код главних носилаца зла у Другом светском рату, у складу са опадањем историјског оптимизма на коме се заснивао донедавни прогресизам западног света.

Са опадањем оптимизма, економског раста и сплашњавањем вере у државу благостања, са прекомпоновањем постиндустријске Европе и падом социјализма и солидарне државе, са

напредовањем цинизма тржишта, деноминализацијом великих субјеката, са падом митова истине и будућности, са уласком у хоризонт непрегледности и са кризом кључних концепата знања, опала је и култура памћења за другосветску трагедију, за осећање да је кривица стабилна и неспорна и ушло се у простор спекулативне производње фикција као разменљивих са стравичном реалношћу зла.

Музеји као материјализовано и до чулности доведено памћење, уопште књижевност, уметност и посебно поезија су само један од покушаја да се заустави обесвећивање жртве, да се материјализацијом дубоке потресености и занемелости заустави култура која скрива варварства човека и отвара му нове путеве да га наново заснује. Поезија је и кад не говори о злу једна врста плача, нарицање над неразговорним животом као провизоријумом, како би рекао један пољски песник. У нашој традиционалној култури нарицање је једна од форми светог памћења људских мера, плач који лелуја над ничим, над сагорелим животом, над тугом света који се не зауставља, упркос вапајима, у служењу божанствима уништења.

Али усред пометње и дима и лаве и вапаја, и незаустављиве људски посредоване смрти, која у сваком трену брише са површи ове јединствене планете мноштва несрећника, још ће бити разлога да се поезија одржава као плач а памћење ће се борити да се изгради као спасоносно место отпора за преживљавање човека.

Јован Зивлак, септембар 2012, Наково

ЗОРАН ЖИВКОВИЋ

СУСРЕТ ПРЕД КУЋОМ

Нисам се запрепастио када сам спазио самог себе. Многи би се на мом месту збунили и препали, што је природно, али то је само зато што нису имали посла с фантастиком. Да јесу, као ја, то би лакше поднели. Но, људи се радије држе стварности, стоје чврсто ногама на земљи. Зар им се то може пребацити? На фантастику – а још више на оне који се баве њоме – само одмахују руком, неретко подсмешљиво или, у бољем случају, сажаљиво. Е, то већ није мудро. Никад не знате када вас фантастика може заскочити, па је упутније бити уздржан. Мислите о њој шта вас је воља, али у потаји. Не показујте то. Као што упућени добро знају, фантастика је злопамтило, не треба јој се замерати.

Иако се нисам запањивао, признајем да нисам остао сасвим неузнемирен. Чак ни када се, попут мене, читавог живота бавите фантастиком, нећете бити равнодушни када видите себе. Нема такве нирване. Било је неизбежно да се бар узбудим. И за човека приправног на фантастику сусрет са самим собом није баш свакидашњи догађај. Но, узбуђење је било умерено. Нисам се више изненадио него да сам угледао неког даљег рођака којег одавно нисам срео.

Под условом, јасно, да сам га препознао, што се, како године одмичу, више не догађа сваки пут. Себе сам, међутим, одмах препознао, иако би се рекло да је то теже. Пре свега, иако је са собом свакога дана, човек себе виђа ређе него друге. Само у огледалу и на фотографијама, а и ту тек накратко, осим ако није прекомерно ташт. Покушајте да опишете свој лик, па ћете схватити колико се слабо познајете. Осим тога, ко у старости себе још памти какав је био као једанаестогодишњи дечак?

Истини за вољу, препознавање свакако не би испало тако лако да сам наишао на себе изнебуха, тим пре што сам се угледао

с подигнутом капуљачом кишне кабанице. Једва да сам под њом видео своје лице, и то још са стране. До сусрета, међутим, није дошло случајно. Не само да сам га очекивао него би се, штавише, могло рећи да сам га изазвао.

Немојте помислити да у свему овом има нечег натприродног. Нисам ја никакав видовњак или чаробњак. О таквима иначе мислим све најгоре. Само скрнавe дично име фантастике. Посреди је нешто знатно природније и једноставније, премда се о томе, наравно, мало зна. Но, за упућене у озбиљну фантастику нема тајни. Древна је истина да ако се довољно дуго бавите њоме у својству писца, на крају почне да вам се догађа оно о чему сте писали.

Добро, можда не баш све, то би ипак било превише, и у уметничкој фантастици има претеривања – али бар понешто. Ако сте у добрим односима с фантастиком, у прилици сте чак да одаберете шта ће то бити. Награђује она своје приврженике. Искористио сам наклоност фантастике и изабрао сусрет са самим собом. То би ми, закључио сам пошто сам промислио, највише пријало од свега о чему сам писао.

Знао сам на ком је јавном месту најизгледније да сретнем себе у прошлости, па сам се тамо и упутио. Нигде се тако често нисам затицао као на улазу у кућу у којој сам живео од рођења до педесет седме године. Осим оних ретких дана када сам био болестан или избивао из града, бар сам једном дневно изишао из ње, односно вратио се у њу. Ту ћу најкраће морати да чекам да се појавим.

Зграда за коју ме вежу многе успомене свакако заслужује да се подробније опише, бар споља, али опис, нажалост, мора да изостане зато што нарочите околности ограничавају обим ове приче на највише две хиљаде речи. Из истих разлога неће се помињати ни догађаји који су ме приморали да се под већ старе дане одселим одавде, премда су веома занимљиви и напети. Чак с приме-сама фантастике.

Наспрам куће не налази се иначе парк, али искористио сам повластицу коју ужива писац, поготово када је и сам у властитом делу, и сместио га ту привремено, само док прича траје, што неће бити дуго – ево, управо смо превалили трећину. Као грађанина у одмаклим годинама, уморило би ме чекање на ногама, макар и кратко. Угодније ће ми бити да седнем на клупу, па још повољно постављену баш преко пута улаза. Уз то, на клупи изгледам мање упадљиво него да стојим наред улице. Нема места бојазни да ћу овим подешавањем нарушити законе приче. Не сме се робовати веризму, поготово у причама фантастике.

Копкала ме је радозналост из ког ћу се доба своје прошлости појавити пред кућом. Фантастика ми је галантно понудила да и о

овоме сам одлучим, али како сам се дуго премишљао – што ми се ипак не може узети за зло, није то лака одлука – изгубила је стрпљење и узела ствар у своје руке. Преостало ми је само да чекам опхрван знатижељом, али бар сам седео.

Чекање није дуго потрајало – ето још једне предности кратких прича – када се према улазу у зграду упутио дечак огрнут жутом кишном кабаницом. Дан је био ведар и топао – зар би иначе било прикладно да седим у парку? – али не и онај у коме је малишан заувек остао. Добро памтим да је лило као из кабла. И уопште се свега одлично сећам из тог давног дана. Како и не бих када ми је толико значео?

И да нисам видео своју малу погнуту главу из профила, препознао бих се по тој кабаници. Одавно више нико не носи такве, могу се видети још једино у старинским филмовима. Свакако би привукла пажњу пролазника, али, срећом, унаоколо није било никог осим мене, иако је улица иначе прометна – јесте, посреди је ново подешавање, али не треба бити цепидлака; све је, уосталом, још у оквирима вероватности, растегљиви су они.

Дечак је држао погнуту главу због кише, али још више због буре у души. Избегавајући ручак, провешће главнину суморног поподнева и вечери закључан у соби, ојружен на кревету, загледан у шаваницу. Мала балерина никако му неће избијати из главе. Тек ће знајно касније разумејти зашто није успео да је одагна. Тог и појоњих дана био је, међутим, безнадежно збуњен зашто му се девојчице још нису задржавале дуго у глави. Поштово не оне мало старије.

Силазио је пецице с трећеј стариј музичке школе у коју је одлазио на часове виолине. Не би се зауставио на првом, где се учио балет, да једна старија, неочекивано, нису ситајала полуотворена. Иза њих доишала је музика која је додирнула нешто у њему. Погледао је низ обе старе ходника, није било никога. Пришнућао се старијима, привирио унутра.

Изван његовог видног поља неко је свирао на клавиру, а један старији женски глас одсечно је давао шакћ. Балерина коју је угледао могла је да има две или три године више од њега. Одевена у прилијени беж косим, са сребрним балетанкама, држала се једном руком за шипку дуж зида прекривеног огледалом. Ноге и слободна рука оцртавале су мекане, тилке лукове по ваздуху, удвојене одразом у огледалу.

Ушљео се у њу као зачаран. Ко зна колико би ју осћао, да старији глас није рашичино чаролију. Нешто није било савршено, морало се поновити. Гримаса је минула дугољаским лицем

уоквиреним дуљачком шамном косом, везаном позади. Онда је ујавила очи ка враћима и сјазила га. На шрен, остали су загле-дани једно у друго. Већ наредног дао се у шрк. Преспао је да шрчи шек када је шревалио гошово пола шута до куће.

Нашавио је да шечице силази с шреће шраша заш шшо се бојао лифша, али није се више зашављао на шрвом. На шрошив, убрзао би корак. Није ни било разлога да заспаје. Ниједном више није чуо музику иза одшкринућих враћа.

Одлично одабрано! Ни сам не бих боље. Где ћете уверљиву потврду од ове да се фантастика разуме и у послове у којима нема ничег фантастичног, а још су и љубавне природе? Добро, можда моја давна дечачка занесеност не делује као нека нарочита љубавна прича, али то је само зато што сам морао да је сасвим сажето испричам. Да сам имао прилику да се размахнем, испао би цео љубавни роман. И то какав. Иако наизглед неважан, овај догађај оставио је трајни траг у мени. Доживео сам још многе љубави, наравно, али прва је ипак јединствена.

Шта ме је спречило, питате се, да се размахнем изван ове приче и напишем тај роман? Постоји објашњење, можда чак и оправдање, али никако не би стало у неколико речи, а за више, нажалост, овде нема места.

Добро, то би било то, срео сам самог себе, фантастика ми се одужила за године које сам јој посветио. Задовољан сам њеним избором. Шта сам више могао да пожелим? Почео сам лагано да се придижем с клупе – не иде то више брзо као раније – када се још неко упутио ка згради у којој сам становао до пре осамнаест година. Учинило ми се најпре да је то неки пролазник. Већ је време да буду пуштени у причу, постаће невероватно што их нема. Не снима се овде неки филм, те је стога улица затворена.

Но, онда сам схватио да то поново ја долазим, па сам се спустио натраг на клупу. Није, дакле, готово. Фантастика има још један дар за мене. Осетио сам се поласкан. То нипошто није мала част.

Иако сам овога пута био знатно ближи својим садашњим годинама – тада ми је, како ћу убрзо разабрати, било педесет шест – опет сам се најпре препознао не по лику него по једном предмету.

Професори су иначе на рђавом гласу по кишобранима које често губе, а ја један исти велики црни и даље користим још од двадесет треће године. Да пада киша, и данас би био са мнош. Другога, уосталом, и немам. Уопште ми не смета што изазива сажаливе погледе људи који прате моду. Само да је прилике, рекао бих нешто више и о томе како сам стекао тај кишобран – веома

занимљива згода, такође с траговима фантастике – али приповедног простора све је мање, питање је да ли ћу и без тога успети да сместим причу у задати оквир.

Одмах ми је било јасно који је то дан изронио из прошлости. Ниједан дан није добар за одлазак на гробље, а ваљда је то понајмање онај кад се небо отвори и када вас ни највећи кишобран не може заштитити од плјуска.

Професор ће најпре морати да се пресвуче када се врати кући зато што је толико све на њему мокро или влажно. Онда ће, као и једном давно, лећи на кревет и загледавши се у шаваницу. Како неће бити никога да га позове на вечеру, остаће ипак све до јутра. Нејомичан, не склопивши очи. Већ ће сам бол због смрти бити сиромашан, али немилосрдно ће га јојачавати увиђање да ово није само губишак љубави него губишак последње љубави.

Није смео да се ујуси у однос са студенткињом. Све је било против ње везе. Сироти пројиси факултета, неписани друштвени обзир, околности да је био више од три деценије старији од ње. Али када се још љубав освјетлала на прејреке? Напротив, као да су је само подстицале. Отијала га је власити лакомисленост, несвојствена његовој природи и нејискала његовим годинама.

Ни несносна киша није пригушивала усјрећалости коју је осећао док је хитао на сусреш с њом. Можда, да је био мање раздражан, да је возио приборије, да је коловоз био сув... На њега, додуше, није пала кривица за оно што се збило, званично је усјановљено да је посредни био силеи несрећних околности, али зар је то могло да га искупи пред самим собом?

Видео ју је како стоји уз ивичњак, под кишобраном, чекајући га. Махнула му је, узвратио јој је севом дуљачких светлала. Послао је свештан старице која се зашлекла у близини шек у часу када ју је велики нас којеж је бац по кици нацла да изведе у шетњу нагло повукао преко коловоза. Никада неће дознаћи да ли су га то његови фарови ућлачили.

Старица се наједном створила испред аути. Могао је само рефлексно да реагује. Истовремено је приписнуо кочницу и нагло окренуо волан. Аути је проклизао у страну, излетио на тротиник. Није у први мах схватио на шта је налетео. Чуо је само тупи ударац.

Нико му ништа није пребацио на сахрани. Напротив, сви су се држали увиђавно. И девојчини родитељи, и колеге професори, и студенти. Тек пошто је служба почела крај раке, неопрећиво је осетио како се, испод ниско ступњених кишобрана, ка њему слива бујица немих прекура...

Тужно, јесте, али не треба фантастику окривити за то. Шта је друго могла? Таква је била моја последња љубав. Оне се, уосталом, окончавају само на два начина – тужно или банално. Зар би вам више пријало ово друго?

Не сме се фантастици замерити ни то што је одабрала да оживи баш моју прву и последњу љубав, а не неке веселије згоде. Лепо ми је нудила да сам одлучим с којим ћу се некадашњим собом срести. Ко ми је крив што сам неодлучан?

Добро, сад је стварно последњи час да пођем. Прича има већ више од две хиљаде речи, у преводу на енглески биће и обимнија. Осим тога, оквири вероватности нису баш бескрајно растегљиви. Коначно, и парк се мора што пре уклонити одавде да не збуњује пролазнике кад се ускоро појаве.

Док сам полако устајао с клупе, отворила су се велика врата на згради преко пута. Помислио сам да ће се неко појавити на њима, али нико није изишао. Видео се једино почетак улазног ходника, остало је било у мраку. Баш лепо, закључио сам. Поћи ћу тамо. И иначе сам био у недоумици куда да одем из приче. Унутра изгледа тамно, али бар знам шта ме чека. У фантастици сам као код куће.

Закорачио сам преко улице.

ИЛИЈА МАРКОВИЋ

САТИРИЧАР ИЗМИШЉА ОНО ШТО ВИДИ

Афоризам је слајка мала шајна на врху језика.

По јуџу се познаје власник земље.

Корени кризе су у земљи.

*Где буја коров,
афоризам је сјај у праву.*

Трнци која мисли афоризам је сламка сјаса.

*Да еколоџија није научна дисциплина,
не би сваки смрад био предмет њеног изучавања.*

*Хемијски процес је доведен до краја.
Он и она су оно.*

*Најбоље се види одоздо
где кров прокицава.*

И рука правде савија се у лакту.

Пандорина кутија је прешча телевизора.

Даљински је продужена рука власи.

*Ви о њему говорите у суперлативу.
Као да у историји није било и већих будала.*

Будале бирају будале да би будале од будала правили
будале.

Где је бајина васијина палица,
бајинаци су просветни радници.

Лоше се пише само онима који знају да читају.

Ако читаоци читају између редова,
и писци треба да пишу између редова.

Кад је мушца на носу,
памет је на нишану.

Доушник је дописни члан полицијске академије.

Буба у уху је представља коју полиција има о вама.

Школском часу је одзвонило.
Нека се припреми полицијски!

Нула је број један.

У иври један на један дозвољени минус је један.

Срби су мали народ.
Ниједном проблему нису дорасли.

Кад се муњак усполичи,
ниједан продавац не зна цену својих јаја.

Наша пошпољачка корпа исплетена је од врућа жалосне
врбе.

Коме је опуцело перо,
циљи држаље.

Гушчијим пером се не пише лабудова песма.

Злајна кока је пайка.

На позоришној сцени даске живој значе.
На политичкој – балвани.

Срби са дна каце и́резне се расколом.

Кад је рекао да је ла̀зао,
џоворио је истину.

Прави демаџоџ ци́ирира народ.

Увек се и́ређемо.
Нама је свака река Рубикон.

Учећи се на ѓреџкама Срби су научили да ѓреџе.

Би́ири толико у и́раву је неи́рисџојно.

Кукавица подмеће своје ја.

Кад ѓарниџура иѓра живим фиѓурама,
сваки би скакач да буде и́асџув.

Влада је женскоџ рода, владар – муџкоџ.
Осџало је и́лод маџиџе.

Кад је бром у свом елеменџу,
ниџиџа од једиџења.

Чим је зачеџи,
живоџи је начеџи.

Улоѓа моје и́ородиџе у свеџској еволуџији
мања је од сџермаџозоида.

Сџрела је одаџеџа.
Нека се и́риџреми циљ!

Мања форма од афоризма је –
језик за зубе.

ПОВРАТАК

У заранке другога дана стигох у завичај.

У селу ме срете тишина.

Касно је да свраћац на гробље, огласи се неко далек у мени, неко ко ме је следио; неко иза мене, изнад мене – осећао сам све време његово присуство. Неко! *Не ваља се у ово доба! Уосталом, гробље је свуда око нас!*

Застајкивао сам. Ослушнуо бих: потмуло грување властитог била пригушиваше далеки, древни и добро познати звон у дубинама потиљка. Тек иза тога чуо бих како негде иза мене застају нечији кораци. Али на виделу не беше никога.

Идеш кући сијоро... и дуца ти јеца...

Расплину се сећање на радост неког давнашњег времена: беше ли то дан првог поласка у школу. У сусрет сунцу. Самоникло цвеће, кадифа, невен, смиље – готово заклањаше стазу. Делом путељка се додириваху цветни главари правећи тунел. Још трајаше нешто од тога светлог јутра, још га препознаваху посустали кораци блуднога сина.

Све је онда брктало јаром плодности и обиља. Сумркоцрвеним гроздовима дозивао је дрен; припљускивао је ћув пелина осенчен дахом враниловке што је бокорила кроз уковражене купине и мамила тамнољубичастим цветовима. Оцвали спориш дозревао је у јари. Свечаност јарког септембарског јутра крунисало је плаветнило! Било је у томе чувству још једног древнијег времена минулих дана, и сад, као да се предео испуни облачком топлине и светлосном сумаглицом. Присетих се давнашњих силазака, далеких питомих сумрака... У сеновитим прикрајцима зајезери се тишина. У кући се згусне ћутање с дахом празнине и окречених дуvara: осећаш да се сталожило неко памћење старије од нас, од сваког времена...

Поспешиван присећањем на минуле дане узнемиреност се разгореваше дубинским пламом. Пекло је осећање кајања с нијансом дубинског стида и страхом да се више ништа не може поправити. Чинило се да ће душа сагорети на тихој ватри гризодушја овде – пред родним прагом, зборним местом минулих душа. Ипак, осећао сам поуздано присуство нечега, што је значило благим присеном утехе. Сваки камен узидан у суром лицу чеоног зида исијаваше знацима минулих дана, годишњих доба, зимских студени кроз које отекоше животи ближњих, и као да су се ти дани предака оваплотили и пресликали у овај приказ куће у сутону, а близина њиховог беспомоћног присуства сатериваше ме у отупелост кајања.

Испод Осоја допираше гргољ извора, пробијаше се кроз стишано хујање *Вода*. Чињаше се да долази из велике даљине. *Вода* – бејаше фамилијарно име за *Ријеку*. Да јој се не замеримо. Вода зна да се наљути и дуго памти. Тек с јесени кад се разгоропати и стане ваљати дрвље и камење, тек тада је постајала *Ријека*.

Друго је поток. И он је знао бити плаховит, али о ријеци се говорило с прикривеним поштовањем и урођеним опрезом. Није се играти с ријеком! Зато је њено кућно име било – *Вода*.

Чим спазиш кућу, њено стварно лице отераће из свести оне до малопре призиване слике. Наново си очи у очи с оним што је од вајкада *Наша Кућа*. Дом памћења. У њеном изгледу има нешто од непознатих страхова, брига и стрепње свих предака. Неоспорно је сачувала енергију топлог окриља и верне заштите. Препознајеш снагу постојаности и чини ти се да осећаш милост давно изговорених молитава те сад исијавају снагом првотне чистоте срца и тврде вере.

А молитве бејаху кратке, наговештене, промрмљане или једноставно ћутањем заклоњене: *Боже ђомози! Сачувај Боже! Помози, Свети Васиље!* Уображаваш да ти се кућа радује и да тај израз допире из сваког камена узиданог у листру зида засенчену патином времена и ретким мрљама лишаја. Њена неуспавана душа оглашавала се оним скоро невидљивим праичком дима изнад шљемена, и тајновитом тамом у мазгалама.

Доме, топли доме!

Онеспокојава приказ родне куће у сутону и као да призива прхутава звук крила слепог миша, лепет сове, окупља нове житеље.

Око ње се разлеже косова опознела песма; потом опомињући и преурањени глас ћука.

Радост наших минулих живота, сву снагу нашега бивствовања као да је сачувала у својој нутрини: ону снагу и радост што

је показиваше док је димила, у плавичастом влакну изнад шљеме-на и невидљивој аури што је лебдела околo.

Крушку, стару јерибосну, памтио сам као тајновито биће из прича и предања о коме никога не запиткујем и никоме не говорим. Стајаше постојано с источне стране куће и подсећаше нас ненаметљивом милошћу уз родне године. Доносила је крупне, јаркозелене плодове који су са зрењем бивали светлији и тежили ка некој зеленкастозлатастој нијанси, с дубинским пегицама као да су настале убодом игле, а та тачкица најављиваше једру, сочну кртину окрепљујуће сласти и свежине.

Калемљење је садржало понешто од верског обреда. Сваки је покрет калемара био свештенички одмерен, промишљен и садржао је у себи тајновита знања оплемењивања и питомљења. Сечење и обрезивање основе, зарезивање младице, гњечење воска и најзад стављање завоја као око руке рањеника, носило је у себи дубоку литургијску тајну.

Свака јесен је ускрсавала успомену на први гриз кртог, сочног плода.

Слутио сам да су је калемиле руке мог претка, и да је кроз овај мирис и свежину воћа стизало до мене његово памћење, његова милост и необјашњива нада у долазеће време. Можда су те руке твориле саме од себе у садејству свеопштих хтења и не слутећи да носе у сваком покрету и снагу и веру да се смрћу неће прекинути бесконачна и моћна нит живота.

Као да су се кроз ове плодове дозивали неки ранији становници овог предела и сад су само подсећали на своје негдашње и садашње присуство. Та испуцала, местимично подлубурена кора скривала је понешто од минулих ликова који су се, каткад, магновено, јављали у сутонима.

У дубоку јесен истакле би се на њој сасушене цвасти ламутине, па би окићена белим паперјем добила нешто од свечаног изгледа; сад је наша старица била седа у суром огртачу с ретким украсима рујнобраонкастог листа; изгледаше да се та благородна прилика увек окреће к нама, скрушено чекајући зиму као да нам се, ето, правда што није нешто више за нас учинила.

Огрнула би се белином током зиме па се појавила у домаћој сурој ношњи у народском сингавом ођелу испреплетаних конаца и граница, да би с пролеће озеленела заједно с одором...

Овијену мрежом ламутине, па као у велу ускукуљену и високу доживљавали смо као мноштво предака у једном: била је и нека богодавља мати, или неко од најстаријих женских предака који нас безусловно воли и штити. Током знатнијег дела године, а нарочито под снегом, добијаше човеколику форму, па и доцније

током пролећа, пре листања, све док се не би огласили изданци оцветалих грана, кад би сва забокорила и најавила обилан род. С јесени је сазревала споро и дуго од Госпођина дне па до Светог Луке, а понекад би се у њеним скровитим гранама, у врежама могло све до Мратина дне задржати сочних плодова.

Она првотна узнемиреност се ублажила и слегла, и душом овлада лагодан спокој с присеном онемоћалости и благе сете. Као негда давно кад сам силазио с планине и у ушима се задуго слегао дубински звон из прадавних времена, из младости неких давних предака.

Како се сунце још у заранке склони иза широке преграде врхова, село полагаано утања у питоме сате продуженог предвечерја. Сенка полако напредује потискујући сјај одлазећег сунца ка врховима далеких хриди и литица. На њима гасне потоња румен, полако бледи и чили у посебан одсјај залазеће светлости. Тама је неравномерна да би се нарочито згуснула у грмљу старих јасенова, у тморним увалама и коритима потока, у усецима из којих се готово никад и не повлачи, тамо где су се усред подневног сјаја јављали први хладови, где расте слатка папрат и једна врста власатих, светлозелених алги.

У сутону се на свиленој подлози неба оцртавају бритки рубови брда – косе, повијарци, цуглини и ђаве. Под брдима су се згушњавале сенке најављујући незауостављиво долажење ноћи.

Наизглед, било је све исто. Кућа, појата, гувно, ливада, трешње подзида што је одвајала горњу ледину од падине у којој је некад давно укопана кула стамених зидова.

Дивљаху јој се: *Зорне ли куле!*

Зорне ли куле! Град кула! Фортица! Тврђа! Двор. Тако су је красили похвалама док се слегао малтер и везивао с квадрама клесаног камена озиданог у врсте са надом да претраје вековима.

Нисам се могао отети утиску запустелости. Истина, долазило је лето, иако доста суздржано. Прекућом (колико је у овој речи било веселе свежине и раздрагане слободе) и окућницом беше ишчезла она топлина својствена местима у којима се живи. Аура присуства била је тако препознатљива и јасна за мајчина живота. Сад је из потаје надлазеће ноћи стизао дах влаге и дубинске студи. Проврела су врела. Као да су недра планина пуна отапајућих ледника и сметова. С вечери су ти студени таласи отискивали ону питому млаку долазећег пролећа.

Али у кући је вазда куцало срце, била је жива. Топла.

Сад беше ишчезао сваки траг њеног присуства. А некад је попут невидљивог облака обухватала кућу и сав простор около. И

незнанац који би однекуд набасао лако би закључио да ту некога има, да кућа живи и дише.

Могла је још поживети, мишљах, до неких крајњих граница старости. Али, где су те границе?

Све је наизглед било као некад, али беше јасно да ту више нема никога. Није било невидљивог треперавог облака, оног тајновитог повесма присуства што овијаше кућу и сав простор над њом и околу. Ни трага од плавкастог дима што је понекад лебдио над кућним шљеменом или сасвим високо, над пределом. Кроз мирис тога дима назирао сам топлину боравка и саму душу куће; дах буковог дрвета што је сагоревало, и, однекуд, дах сасушеног горског биља – кадуље, враниловке и још којекаквих трава које су призвале неки давнашњи тренутак среће. С њим заплусну дах дубинске тоpline што се оцедила од минулог времена – душа огњишта.

Сад је било јасно да се променило нешто, да *ово* време није више *оно* време. Да је овај приказ сусрет са лицем дуго завараване стрепње што се прикупљала током година, прикрадала се и јачала најављујући у данима спокоја и варљиве среће једно овакво вече.

Падаше сутон и из предвечерњег жагора издвајаше се кликтав глас неке птице. Бивајући све учесталији, глас ме измами напоље где се показа још јасније у раскошном непрекидном певу који се разиграно продужаваше кад мишљах да ће престати.

С мало труда спазио сам коса. Овде га нико не зове тако већ – *косавица*. Њено гараво перје има блажу нијансу од оног које имају чавке и сасвим је лишено оне студене коротне цаклине што је у одори носе злослутни гласници – гаврани. Уопште, њен изглед и појава имају питомост домаће перади. Брзо сам уочио најближу на најдоњој грани јасена, наднесеној над лесковим грмљем што се дизало из гомиле. Оглашаваше се јасним, кликтањем. Друга је била на трешњи, на горњој тераси удаљеној тридесетак корака, али сам у предаху наслућивао и трећу негде у дубини падине иза старих кленова, ка лазини којом се црнео густ шљивик.

Најпре то беше ведар и раздрагани пев. Боју неког давнашњег дана препознах у том кликтању, призвах познати лет на педаљ изнад тла. Готово трбухом додирујући осуто лишће пролетале су испод лесковог жбуња.

Давно минуло октобарско поподне издваја се у памћењу, претварајући залазеће сунце у позлату на икони што ће трајати непромењива у времену.

Час је то било глатко оглашавање фруле, час оштра изломљена пискава галама, пуна прекора и опомена. Као да су птице

изговарале смисаоне целине попут реченица, са застојима и паузама, наглашавајући једно, а прећуткујући друго, изражавајући простим усклицима чуђење, прекор, забринутост, претњу. Одмах сам ове секвенце довео у везу са изразима које је мати користила изражавајући негодовање или чуђење:

Чуууујещ-боџ-ѿи-свейѿи!... Тоџа ѿосла! Тако сам тумачио птичју грају која је с мојим приближавањем била све јаснија, све жустрија и, чињаше ми се, упућена мени!

Гласови су се ломили и преплитали с убрзавајућом жустрином.

Сунце је зашло, али је на небу био јасан сјај: бистра површина одударала је од громадних брда огрезлих у сенци сумрака, али кад сам пришао ближе, кад сам прецизно одредио место прве певачице, њен тон је попримио понешто од доброћудног прекора и опомене:

„Како да не дођеѿи ѿолико џодина?...”

Могao сам овако превести део њене песме, њену „реченицу” која је имала свој инацијски прекоревајући нагласак.

„Поџледај кућни ѿраџ како џа је насвојила ѿрава! Поџледни улеџнуѿио ѿљеме! Прозори, очи наѿе, ни једне ноћи нијесу ѿроџледали, никоџа није оџреѿила њина сјајка!...”

Тако ми се обраћала косавица. „Залуд тражиш рођаке, кумове и пријатеље. Њиховим стазама нећеш више проћи, и путеве њихове је насвојила трава!”

„Ено свинула кућа Ускоковића, ено им дошао неко!” – није се скоро чуло, а мало је наде да ће се ускоро чути.

Декламовала је жустро, неуморно, не зазирући од моје близине колико ни од сумрака. Као да је хтела да каже:

„Како не видиш оно што је очито, што би и слепац видео? Како све мину као дланом о длан!”

„Као ветар кад плеву разнесе, нестadoше сви наши дани!”

Прекоран, глас је постепено прелазио у нешто смиренији тон као да и она примећује да покорно слушам:

„Видиш ли? Имаш ли очи?! Погледај колико је ту наших заложило све своје дане, а ти напушташ!...”

Богзна шта је желела да каже.

Извесније од свега беше њена жеља да саопшти некакву поруку и та намера биваше све јача, све снажнија, неоспорна. Чинило се још да се на песму ове тике наставља ова горе, да се допуњују весело, бистро и јасно, а потом се појавила и трећа:

„Зар си чуо за орла који тугује за јајетном љуском из које се излегао? Зар си видео како тражи гнијездо из кога се испилио?”

То је можда говорила она с горње терасе...

Друга је прекоревала.

Шта ми то говоре тице у сумраку у ком се кондензовало ми-нуло време, збир свеколике породичне повести. Шта ми то пору-чиваху душе предака у овом сутону? Шта ми казиваху три коса с Косова? Шта ли ће рећи три врана гаврана?

Тамо у усецима и коритима, у осенченим увалама и јарци-ма чуле су се воде. Далеко у самом углу на крају села, у Великом прослопу, у *Жлијебу* шумела је *Ријека*. Пенило *Бијело врело*, гр-гољкала вреоца, хучали потоци.

Рубом врхова, косама и повијарцима оцртавала се јасна гра-ница спрам неба.

Прво се пружало Шљеме и видело се својим оштрим бридом спрам вечерњег неба као оштрица какве циновске секире.

У тој линији видљиве су појаве и током ноћи и овде тај поло-жај означавају речју *на-ћрозори*.

Некад су тако појаве могле бити уочене само у тој линији, само у срећном тренутку.

„Тако га је смотрио *наћрозори* и свезо ’московком’.”

Доле у селу питоми долови бректали су влагом плодности. Снажне руке и глад за родном земљом ствараху ове врте. Неколи-ко нараштаја овде је похранило радост стварања, небројене суто-не у лагодности одахнућа, пред призором уређене плодне орнице. У њима се зајезерио мир: слутио сам минувле дневи неких давна-шњих власника који су их заливали знојем пре наших предака; слутио њихову радост поседовања, радост *имања*. Осећао наду и срећу што их у њима подстицаху ови чанчићи земље.

Ој долови, ћусћи доли...

Слегла се у њима беху сва уморна предвечерја, небројени су-тони, росне ноћи, рујне зоре. Сувозидине подигнуте около беху већ умотане у сукно маховине. Обрасле су купином и трњем го-милице камења, настале вековним требљењем, током орања, и сад се около уздизаху мале хумке.

Познати призор врхова указа се у питомој блискости упркос суровом изгледу: по левој руци остајали су голи камени шиљци, хриди и чуке: вучји зуби Капе. Деловали су чисто и снажно, постојано, као да су такви од почетка времена нетакнути и не-саломљиви. Истицали јасноћом наспрам небеског просјаја и цео призор је годιο души. Као да је с тим призором ускрсавало ми-нуло време предака који баш отуда мотре на нас, радујући се на-шем погледу. Они су сад гледали мојим очима, осећао сам их у тој спрези предела и погледа. Био сам *Они*; *Они* беху Ја.

Свака деоница понављала се изнова с видљивом упорношћу да је тешко било помислити ишта друго осим да се тице обраћају

мени. Као да ме због нечега опомињаху, прекореваху. Тако су жустро певале. Стајао сам зачуђен и нем слушајући птичју галаму док се сутон неосетно згуснуо у сумрак.

Сетио сам се оног јутра кад се цело двориште и башта беху испунили птицама. Било их ја на стабаоцима дуња и младих јабука: падале су јатимице, тискале се на гранама у гроздовима.

Просипао се врео и живахан жагор. Питао сам се да ли их је икад раније бивало толико.

Убрзо по њеној сахрани поновило се чудо. Као с неба сливали су се слапови птичје песме. Хор је надлазио силовитошћу бујице, претварао се у лавину, у талас који се сручио с висина и нестајао у белини свитања. Небеско опело! У сами освит трећега јутра.

ДРАГО ТЕШЕВИЋ

ГЛЕДАШ ПРЕДСТАВУ

БАЛЕТНИ

*Замисли: Позорницу. Гледаш представу: Балеј.
Како двоје плесача узима крајак залеј.*

Час у коло се сврѣе, час, укиљено сѣлану,
Пошом ојетѣ ѿоирче, свако на своју сѣлану,

Све по́скакују, по́рчкају и до́йичу се че́лима...
Док чу́довище по́руеише изво́де ви́йким по́елима,

*Врхунац, у шрећем чину, негде при самом крају
Силеиоше руке, чујеш: њлесак, урнебес, грају.*

*Аха! Одмах ње не^иија сврбне, којне у ѓлави:
Овде се канда њраво балејно Слово њрави!*

Он у ђрикоу црном, на њој хаљина бела
Шайућу неке шајне – А – шо је ђрича цела.

ЛЕПТИР НА ЦВЕТУ

Имаш ли маџије и мало више,
Гледаш: Лейоџан, шарене коже,
Трејџав, у леџу, слова џи џише
И још се с Дуџом мерџији може.

Ближњеџа зовнеџ да ѓриђе ближе,
Од своџ му виџка очениџ мало:
„Види, Лейџирче, на цвеџак ѓало,
Прахом ѓосуџим крилџима сџриџе.”

Узимач, друџ ѓи, без мрве ѓриџње
Сџиснуо виџак – не нуди, ником –
Ниџ коџа зове, ниџ бенда ближње.
Оџѓрхну Лейџир, скуѓа са сликом.

Сџуѓана маџѓа, ѓо знаде Лаком,
Кад у ѓоџкасѓе залуѓа џлаве
Здуџно ѓоклања кайом и џаком
Коџмарне снове у виду јаве.

Шкрѓѓих маџѓара сање се сѓиде.
Прелеѓ и ѓреѓѓав ѓролеѓи Лейѓир.
Њима – за казну, ѓриказу виде:
Реѓаѓи и ѓреѓѓил ѓреѓи им Реѓѓил.

Зрнце исѓине из ѓорњих рима:
Маџѓа, ко љубав, давањем ѓраје.
Најмање има, ко само ѓрима;
Највиџе она(ј) џѓѓо увек даје.

Теџко словима лейѓирасѓѓим
Где маџѓи мало месѓа има:
У џлавурдама чеѓѓврѓасѓѓим,
У ѓоџковѓѓѓим – мозџовима.

БАШ-ЧЕЛИК

Некада давно, моћан и велик,
Иџчуѓа јасен, силни Баш-Челик.

Трџајућ ѓрање кад корен ѓреби
Див ѓрви уѓѓѓ ѓосѓавља себи:

„Не знам, ѓако ми силине дивске,
Шѓа оно хѓѓедох од овоџ дебла?
Бадава џлаву саѓѓима луѓам.

Шпешта да кројим врљике њивске;
Куд нисам вичан делању мебла?
Није шребало ни да га чујам. ”

Чесшо се случи, није шо гайика:
Голема снага, а памеи крајика.

Природа Јаком, а цџа му вреди,
Моћ шпешедро даје, с разумом шпешеди.

Ошуд ли људи, одвајкад – доцле –
(То ми се сџално врзма шо уму),
Махом најтрацке шосврце шосле:
Подлегнув слешо свакаквом буму,
Саширу њиве, шусшоце шуму;
Пошом: Ушомоћ! – чујају косе.

Сами су себи, вечно, на меши;
Како да сшрефе шуш до памеши?

Да л’ ће, икада, шосшашши зрела
Плевара иза мрачног им чела?

Нек је шак русој, Дивовој глови,
Хвала, ше ницџа њом не долуја.
Шшо није знао цџа би да шрави,
Кривац је, ишак, шуја му ћуја.
Башалив с меблом врљике скуја,
Он барем балван У слово сави.

ВИСЕЋИ МОСТ НА РЕЦИ ТАРИ

Здравку

Кањоном, с обе сшране, све до накрај видика,
Пар шрака сребрнасшних (вијуга брдски шуш)
Куд воде? Шша их сшаја? – дах нам шресеца слика:
Мосш, шромешјески расшеш, склещшеш у шкриљац љуш.

У шровалији, шод њим, смарагдом звецка Река,
Горе, над главом, шрема небесима се шење,

Сложена у грамаде – древна библиотека:
Ток живоћа на Земљи убележен у сивење.

Ко зна да чита, види: знакове ућодане
Фосили слили рељеф филигранских гравура
У делић милиметра – цело! – сиволеће сиване

Хук минулих времена, ћутићи небројних бура.
У лицу каменијом, кањону с обе стране
Књигу Повести Света чува клисура сура.

МИЛУТИН МИЋОВИЋ

ГОРИШ И ЋУТИШ

У КРУГУ КОЈИ НЕ ВИДИМО

*У круґу који не видимо
Држиш нас, нуло*

*Разбијаш нам главе
Распураш ум
Оним шћо нијеси*

*Слова ниједноґ не знаш
А ријешила си, нуло*

Из живоїа да нас испиццц

СУНЦУ СИ ОБЛИК УКРАЛА

*Нуло, зла нуло
Иако ѿе нема
Видим, краја ѿи нема*

Шћа хоћеш од нас

*Сунцу си облик украла
И загледала се у нас ѿразним оком*

Нико не зна ци^иа си нам смислила
У ци^ио си нас увукла

Кру^џ се око нас с^иеже

Не знамо о^икуд ће^и већ
Ледним зубима да уједе^и

ЖДЕРКА

Нај^иохо^инија ждерко
В^јечи^ио ^џладна, нуло

Никад ^ии ус^иа на^иуни^и

Празном ^џлавом ци^ио смисли^и
На хиљаде но^џа крене^и

Свако^џа да у^ије^ии^и

ИМАШ ЛИЈЕК ЗА СВАКОГ

Нуло, моз^џа да има^и
Или ^ирс^ии образа
Полуд^џела би од себе саме

Без удова, без ^џлаве
Ковр^џа^и се, нуло

Као нико нио^икуд
Нико ^ии^иком

Осм^јехује^и се на чов^јека
Осм^јехује^и се ^џрадовима

Ни^ии^иа су за ^ивоја ус^иа

Има^и кључ који ^ии за^иреба
Има^и лијек за свако^џ

ТВОЈА ДЈЕЦА ТИ СЕ МОЛЕ

Нуло
Не знаци кога си све обгрлила
Својим гладним рукама

Својим најиразнијим срцем

Не занима ие ко је ко
Никога нијеси ни погледала

Свако је иред побом нико

Твоја дјеца ии се моле
Памети да им исицјеш

Вице да их нема

Желуцем гладним
Варици иио си појела
Бога молици, проиаси

Све у огњу да сврии

СВАКОДНЕВНИ РИТУАЛ

Никад никога не најуцииаци

А нико никад, нуло
На главу да ии сиане

Свакога за неиио држици
О сваком неиио знац
Око свакога руке склаиаци

Играци нам се с главом
Нула је ио за иебе

Кад нам је с рамена скинеш
Усирављаци се на свом реиу

Понављаци све од почетиака

СВЕ СИ НАМ СМИСЛИЛА НУЛО

*Нуло, све си смислила
Својом празном главом
И гладна у свијет кренула*

*Брига те циља ко мисли
Никога не видици
Свако се под твојим ваљком нађе*

*Идеци хиљаду на саи
Идеци брзином свјетлости
Никуд се с мјеста не мичеци*

Загрлила си нас црна мајко

На пути смо кренули ко нико

ПАМЕТ У РЕПУ НОСИШ

*Нуло
Устима њонора
И рејом аждаје*

На све си живо кренула

*Гледаци пред собом град
Гледаци хиљаде нула
Сипрасним језиком палацаци*

*Које си прогутала
Не знају циља им се десило
Живе ко у бајци*

*Памет у реју носиш, нуло
Рађаци се из свој ођња, ало*

НУЛО, РОДИЋЕШ ПЛАМЕН

*И најдаљу мисао
Обгрлила си својим кружом*

*Скриваш нам се у мозгу
Лежиш на својим јајима*

Велики сан сањаш

*До врха си нас најунила
Заборављеним боловима*

Драгано,

Доћеш и ти на уска враша

Родићеш чистии пламен

ДОК НИЈЕСИ НАЛЕТЈЕЛА

*Све док нијеси налетјела
Нуло, нијеси знала
Гдје си шуиља*

*Ицла си затворених очију
Ицла ко без главе*

*Тек нешио знаш
Пробијена док сагореваш
На мом фишиљу*

*Гориш и ћуишиш, нуло
Драгом Богу захваљујеш*

ВУКАШИН КОСИЋ

ЗА СМИСЛОМ

ЈЕДНОРОГ

*Ова река тече кроз мене
Само она, уистину, неће
Пресахнути.
Само вода зна за жеље песка.
Мој црни вир маџију буди.
Негде у дубинама клоне у сени
Моје срце.
Тајна вира је велика
И слухња
И страх.
Пред зору утјекну туче
И гнезда се са врба сруше
И падну ледене кице
Тад рибе сањају моју бол
И маџију моју:
Тад у Дунаву једнорог
Муљем заштити
Померајућ звезде на небу.*

ПЕСМА О СИЗИФУ

*Песник сам који мисли
Да је ово време
Младих вирова*

*Време кад умиру усїомене
И пїице
Време кад из ġробова изġрева сунце.*

*Сада пєснике сахрањују
Са ġлоġовим коцем
А археолози из земље ваде
Бели облак уїице.*

*Само сам ја осїао исїи:
Осїарели Сизиф
Шїо ġура месец на небо.*

ЗА СМИСЛОМ

*Чему пєсме
Ако сад свако буġари
Па пїоредак је сївари
Да пїеїику фонема
У пусїом бескрају, у осами
Нико не разуме*

*О, како је силан најор узалудан
Сви би своју зловољу у злїне
Мреже да ухвїе.*

*Те речи-пїице
Не слећу
Само пїромичу
И у пїруње у висинама пїеїварају!*

ЗИМСКА ИДИЛА

*Зайочела зима свеїлу пїрећу пїресїи
На пїоїу се јаїо пїица доġовара
Хуј веїра разноси пїаїерје по цесїи
И у ġлозу сову заġовара
На дрвљанику пїїла пїреїознајем по кресїи
Зороклей пїодсећа на времена сїара
Над јажом ġалов ће злокобно на колац сесїи*

Сеница бира румен дрен – шићурак од жара
 Смрзле се њлевње, ситњика, сојка с бресџа
 На ѓрудима од леда орден носи норка – ѓаћара.
 Играју се сенке, измаћлицу додирује леска
 Над пределом кащљуца сумрака чаћмара
 Уз саме вериѓе цер џуцкеџа
 Мрак се ко крзно сџуцџа, ко сеџа
 Буљина чами, осмаћра са јоџ од леџа
 Сџабљике заосџале сунџокреџа
 Кроз ѓрозор зурим на сабласно задимљени храсџ
 Ко у вино вран:
 Куд бих ѓо снежној ноћи сањив и залудан?

ИЗМЕЋУ СВЕТОВА

Ја немам речи које ће ѓомоћи
 Ниџи уздаха на које ће се сажалиџи
 Тамо је заборав, џамо су ноћи
 Оџасане џамним облацима ѓа виџи
 Лабудови са ѓесницима ѓод крилима
 Леџе над вулканима и лавама
 Над свеџом неуџеџним, над снима
 Где злаџни сезами јавама
 Поручују
 Да нас неће биџи
 Да смо щифру заборавили
 И да нам се враџа неће оџвориџи.

Обала смо којој друѓа обала фали
 Обала која се јоџ само у сећању јавља
 Обала – камен на који смо сџали
 Сред џијансџва, лудила, сред славља
 Јоџ увек недоказани и мали
 Између свеџова.

ДУШЕ КАИНОВЕ

Где је џа слава боема
 Тај Троуѓао бермудски
 Једносџрани

Тај шра̑ у зору
Завејани
Јесу ли и п̑есници
Прош̑ерани
Ко мрачни весници
Па им и кафани
Гроб ко̑ају.

Ови хермафродит̑и
Ова ко̑илад шу̑е̑а насле̑а
Ови лажни Хипокрит̑и
Ова од ш̑их̑ија ме̑а

Зар су ови ан̑ихрис̑и
Наследници славних морейловаца
Са ш̑роу̑ла Бермуда
Зар ови синови и к̑ери Велико̑ бра̑а
Да знају за час с̑ирацно̑а суда
Ова с̑лачина без времена и са̑а
Зар су ово Лазарева деца.

ЛИВАДА

Кад се̑им се само
Колико је поље
Између реке и куће
На очевом имању

Док сам са децом ш̑рчао
Мислио сам да нема ве̑е̑
Ни лей̑е̑ ш̑рос̑ранс̑ива
Ш̑о мирисом о̑ија
Подневну ш̑ицину

Не знам јесам ли данас
С̑реман
Да суочим се са бескрајем
Који сам ш̑рче̑и
Између реке и куће
Некад у̑ознао.

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ

ТИ ДУМ ЛАДАМ

Недавно беше некакво важно европско првенство у једном досадном тимском спорту. Док се одвијало, једна моја познаница, Дубровчанка, обавештавала ме је о реаговањима чланова своје породице током заједничког гледања утакмица. Те је млађа сестра пре неколико година, као балавица, била „закопана” у сад још држећег вратара једне медитеранске земље; те се брату, надобудном фудбалеру, допада „дриблинг” помодног спољњег везног из једне атлантске земље – а коментари осталих о новој локници тог лепотана се врте око „кравља” и „телећа”... да не дужим.

Пошто је људски мозак изразито асоцијативан, далматински говор у Луцијиним порукама, помињање града Дубровника, као и телећих фризура, све то заједно ме је одвукло у рано младићко доба и у једно мало рибарско насеље с говеђим именом на прелепом острву Мљету.

*

„Краул” се у ватерполу махом плива с лицем ван воде и очима које све виде. Лопта се тера напред таласићима које производе складни завеслаји руку, а тек понекад се она мало усмери носом или челом. То је лепо видети, јер је лопта савршен геометријски облик, поготову кад брзо напредује, као сама од себе, пошто је ретко такнута. Призор је још лепши кад пливач води лопту не у базену него пола километра у правој линији преко неке велике воде, а посматрач је, сходно томе, далеко, на обали. Тако ме је посматрао осамнаестогодишњи рибар Лука са малог мола пред породичном кућом на мљетском сланом језеру и о мом стилу и брзини

извештавао свог стрица Ловру. То није заиста било језеро, него низ привидних језера, односно увала које су биле необично дубоко уклесане у тело острва, а са отвореним Јадраном биле повезане мореузом. У највећем језеру се налазило острвце са напуштеним самостаном. Као шеснаестогодишњака који је озбиљно тренирао ватерполо у једном великом београдском клубу, мој тренер, бивши чувени играч дубровачког „Југа”, пуштао ме је на лето само ако обећам да ћу с лоптом пливати свакодневно, дуго и далеко.

Научио сам да пливам као сасвим мало дете на дубровачкој плажици „У Шулића” где су туристи ретко залазили. Лукино пливање – споро, али издржљиво, рогобатним стилем – било је типично за младе и скромне далматинске рибаре тог времена. А Ловро, искусни Ловро, с дубоким разумевањем рибе, био је опет типичан за своју генерацију и једва је, или уопште није, знао да плива.

С Ловром и Луком сам често ишао на ноћно рибарење у омаленој, али тешкој, барци без мотора с покривеним прамцем. Користили смо плутајуће парангале. Ловро је знао све о овој врсти риболова, а и о многим другим. Један метод који очигледно није био добро савладао пре него што је још у младости заувек престао да се њиме бави био је „риболов” динамитом. Изгубио је јадни Ловро вид на оба ока, па и леву шаку.

На рибарење бисмо полазили дубоко из увала око десет увече, кад није било пуног месеца, користећи два масивна весла којима би руковали Лука и ја, сваки по једно, седећи један крај другог. Ловро је углавном пушио и смешкао се, с благо накренутим лицем, затворених очију. Носио је он, Ловро, бескрајни рајски осмех, а ретко црне наочаре. Међутим, нисам веровао том осмеху. Као тако млад, био сам убеђен да Ловро није искрен, да је слепило ужас, да слеп човек никад нема чему да се радује и смеши. Касније сам од једног врхунског слепог шахисте сазнао да му шаховска логика и фантазија доносе праву радост, много већу од побеђивања видећих.

Искрен или не, Ловрин осмех је био леп, пун, а лице радно и племенито. Тај осмех није био нимало налик оном о коме је Валентин Распутин у роману *Живи и памти* записао: „Лица немих су занимљива; осмехују се, а очи хладне, равнодушне; усне се померају а све остало је непомично.”

Задиркивао је Ловро Луку и мене о свим могућим стварима, почевши од девојака, па до тога да слабо пијемо и уопште не

пушимо. Е Ловро, Ловро, какав си ти драг и топао човек био... волео сам те, да знаш; за тебе бих ја, тврдоглави и искључиви екавац, речи „прави човјек” или „чојек” или чак „чоек” радо изустиио. Не сећам се добро како си говорио, давно је било, а после је дошао рат.

На левој руци без шаке Ловро није носио протезу, али ми је Лука рекао да је Ловро једноручно много снажнији веслач од њега. То ми је изгледало невероватно, јер су Лука и Ловро били слично грађени, невисоки, жилави, без мрве сала, а Лука је ипак био двадесетак година млађи. То ми служи као поука до данашњих дана – да све могу кад хоћу и да се не обазирем на младе кочоперце.

Извеслали бисмо Лука и ја далеко на пучину, одакле су се тамна мљетска брда видела у перспективи. „Да нисте так слабаши већ би до Ластова били стигли”, бодрио нас је Ловро. И ту негде, на отвореном мору, уколико се мали Јадран игде може сматрати отвореним, Ловро би наредио да станемо. Како је знао где бацити парангале? Знао је. И Лука је знао да слепи му стриц Ловро зна, као што је у то био уверен и Лукин отац, Ловрин старији брат Стипе – породични трговац, рачуновођа и повртар на њиховом парчету оскудне земље.

Мало сам знао о риболову, нарочито у почетку, и радио сам шта ми се каже. Међутим, имао сам и ја прохтеве, невиђене и безобразне. Тако, стигнемо ми на Ловрино тајно место на пучини, а ја изјавим да сам дуго веслао, да ми је врућина, и да ми је до купања. Кад се то први пут десило, она двојица су се погледала (тако ми се учинило) и почела да се кикоћу. На шта сам ја – млад и луд, љут, повређен, одважан, неко ко је сматрао воду за другу мајку – стргао одећу са себе и го голцат скочио у дивно црно море, које је унутар светлuczало. Чим сам изронио, почео сам да чикам Луку, „Хајде, скочи, да те удавим ако се не удавиш сам!” Док се он премишљао и псовао на учтив начин далматинских младића тог времена, ја бих окренуо пупак јадранском ноћном небу. Ничег на свету се нисам бојао и знао сам да ће ме заувек све реке, сва мора и сви океани света волети. И тако је увек потом било. „Види Влада как воли наше море”, чуо сам Ловра, „е да му је још и нека цурица да ју загњури!”

Пливати из рибарске барке усред ноћи – нечувено. Но убедио сам Ловру да ће се рибе кроз неколико минута поново скупити

тамо негде тридесет метара доле. Кад ме је обујмио десном руком, то као да је била Башчеликова, али на његове се претњице ни Лука ни ја нисмо више обазирали и од тада смо можда били једини јадрански рибари који су усред ноћи пливуцкали пре бацања парангала.

То је било нешто београдско-мљетско: веслаш, пливаш, у поноћ једеш рибарску вечеру, коју би госпа Марија, Лукина мајка, спремила. Боже, Боже! Какви добри људи. И Лука и ја, трезвењаци, гуцнули бисмо мало киселог вина из крчага с Ловром, а онда бисмо сви легли и спавали до четири кад би се будили да подигнемо парангале. Ловро ме је научио шта да радим са свакојаким створењима која би се појавила из мора. Па и са љутом мурином-јегуљом, или већ шта је, с opakим зубима. Да је лепо замолим и омогућим јој да гризе себе или дрво барке, а не мене.

Ни Стипе ни Марија, па ни Лука, нису се мешали у улов на мору. Но сви смо били окупљени и немо посматрали. Ловро, погнут и невидећи, својом је неустрашивом десном руком, уз повремену помоћ оне обогале, распоређивао морска бића са дна барке у корпе од прућа. Кад би довољно љигавих створења осетио под прстима, усправио би се, дигао главу лагано пут њему невидљивог неба, и свечано издекламовао: „Ти дум ладам!” А Лука би шапутао, као да смо у цркви, „То Ловро хвали Бога за добар улов”. Међутим, захваљујући труду веселе Драгице Латинке, моје професорке тог вечног језика у једној београдској гимназији, ја сам већ био одгонетнуо да Ловро на свој начин мрмља „Te Deum laudamus” („Тебе, Бога, хвалимо”).

А то Ловро никад не би рекао после доброг улова преурањено, још тамо на отвореном мору. Као сваки рибар, па и ја, био је сујеверан и дубоко уважавао силу мора, чак и кад би се нашли у бонаци, без дашка ветра, на пучини глаткој као столњак од свиле.

СРЂАНА ПЕТРОВИЋ

А РУКЕ МИ НИСУ БИЛЕ ЧИСТЕ

*

* *

*Нисам имала лаванду при себи
и нагризао ме је човек
душу је моју загазио
не би ли обележио своју територију*

*У моје очи није склањао своју младунчад
а руке му нису биле чисте
када бисмо се руковали*

*И одлађао је смеће у моје отворене цакле
и осмех ми је смудио испарењима својих
губоси*

*Када сам посеђла за кључем
церекао се јер ми је скинуо врати*

*

* *

*Разилазе ми се ребра
и срце ми расте
без кичме осипају кисте
и цркве без сребра*

Квр̑ав један чоко̑и̑
мирно живи у дану
кључ му је на длану
а по̑д њим сломљен локо̑и̑

Тамјана маслине кедра
и смокве се по̑нови љубе
у неке нове људе
разилазе нам се ребра

*

* *

О, са̑ни главу човече!
да анђео чувар може
крилима да по̑е закрили.

И ра̑и̑ници носе ц̑и̑и̑и̑и̑,
и они се са̑и̑њу и склањају
своја по̑ела за по̑родне за̑реке.

И они који се воле
скривају се од по̑гледа љубо̑и̑и̑и̑љивих,
да не заразе се по̑и̑а̑а̑има.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ

ПУТ ПРЕКО ДАЛЕКОГ СУНЦА

Миланковићеви циклуси и епифанија 1912. године

Дух је вајпра узети од Сунца.

Епихарм, фр. 50

Два су циклуса у које је уписана српска историја и култура. Први је круг Растка Немањића, Светог Саве, а други Марка Мрњавчевића, Краљевића Марка. Идеја овог рада је да велики градитељ и творац канона осунчавања Милутин Миланковић у себи уједињује снагу оба циклуса што га чини средишњом личношћу 1912. године схваћене као епифанија ослобођења.

Своје животно, просветно и владарско искуство Сава је сублимирао у мисли коју преносе његови биографи – „За Србе је уска стаза, а не широки пут”. Сава је тиме, као последњи велики хришћанин европске историје, затворио пут који је започет библијском *Књигом изласка*. Да би до краја био јасан он говори и речи које бележи његов биограф Теодосије: „Будите творци речи, а не само читаоци, понављајући у себи да који слуша речи и не чини шта је заповеђено њима, такав је сличан човеку који гледа своје лице у зрцалу. Јер позна се и отиде и одмах заборави какав је био. А онај ко је проникнуо у савршени закон слободе, оставши у њему, овај неће бити заборавни слушалац, него је творац дела, блажен је тај.”

Сава се овим недвосмислено изразио у прилог пута осунчавања. Они који следе сенке нестају у зрцалу, заробљени и изморени грозницама опсена и привиђења. Њихов главни циљ је што функционалније и ефикасније предавање забораву. С друге стране, Сава указује на творење, стваралачку силу, а не на пасивно

преузимање које своди сав живот само на толковање, читање са плоча и плочица. Сава очито устаје против „заборавних” који су предани привиду „заборавили какви су били”, одустали од стварања „речи”, спремни једино на одражавање. Свежина његове мисли налази, на другом крају света, потпуно савремену антрополошку потврду: „Ослобођење није једноставно дати некоме слободу, већ постати свестан темељне пасивности људских бића” (Секине 2011:3). Оно што се предало забору је истовремено оно што је одступило од „савршеног закона слободе” да би нестало у огледалу, као утварни одраз без суштине.

Неко ће приметити да је Савино наглашавање „савршеног закона слободе” сасвим несавремено, да то можда припада само средњем веку и да такво уздизање слободе није могуће у новом веку јер унеколико зауставља ход напретка који одлаже остварење слободе до довршења историјских послова. Међутим, одлучност Савиног скока у слободу није се исцрпла у успону српског средњег века. Она је дала једнако добре резултате и у новом веку. Штавише од ње нови српски век и отпочиње. Ако по Савином завештању треба да „производимо речи” а не да се губимо у преварним одразима огледала, онда је пред нама задатак дејствујуће озарености. А то није ниште друго до разбијање зрцала као почетак стратегије осунчавања и ослобађања „речи” заробљених у одразима.

Ова стратегија може да се ослони и на Хераклита који каже да је невидљива хармонија јача од видљиве. Без те мисли чини се да ни цео век после не можемо да сагледамо 1912. годину и два преломна догађаја која су је обележила. Први је априлски бродолом Титаника, а други октобарска пропаст Отоманске империје. Титаник је нестао 10. априла, а 6. октобра Србија је са балканским савезницима објавила рат Отоманској империји. Све друго је у сенци атлантске априлске катастрофе и српске октобарске револуције. Титаник као да је објавио последњу велику едвардијанску годину и почетак заласка Британске империје, мучно издизање Отоманске и слом Аустроугарске, Немачке и Руске монархије. Личило је на почетак неког дуго чеканог ослобођења, али та нада није дуго трајала.

Да бисмо схватили шта се заиста догодило 1912. године, није довољно застати на тлу историје која по правилу не осећа невидљиву хармонију ослобођених енергија. Док наука историје пажљиво испитује, мери, бира, ређа, одваја, Хераклит нас, насупрот томе, упућује да у потрази за невидљивим складом збивања обухватимо целину тренутка све до најмањих, привидно одвојених детаља. Тако можемо да приметимо да догађаји 1912.

надолазе истовремено са плимом коју подижу четири велике теорије. Реч је о теорији померања континената Алфреда Вегенера, астрономској теорији промене климе Милутина Миланковића, термодинамичкој теорији друштва Косте Стојановића и психологији колективно несвесног Карла Јунга. Два историјска и четири теоријска догађаја несумњиво продубљују перспективу тренутка, али задатак чине још тежим – како се ова разнородна збивања у 1912. уопште могу повезати? Како уосталом, следећи Хераклитову промисао, каквим мостом спојити Атлантски океан и Балкан? Брда на којима су се сламале империје и океан у коме је, бар према Платону, „у само једној олујној ноћи” нестала Атлантида? А шта може да повеже Стојановићеву теорију топлотног субјективитета и Јунгову теорију колективно несвесног са Миланковићевом астрономском теоријом и Вегенеровим сагледавањем плутања континената? Тешко је наравно наћи видљиву, историјску везу, јер иако се емпиријским набрајањем и описивањем догађаја и теорија чини да боље разумемо историју, њен се смисао и поред таквог напора губи. Чак и да бескрајно слажемо минуле детаље док се асимптотски ближимо прошлости ипак је никада више нећемо додирнути, док историја неповратно нестаје враћајући се тамо одакле је и дошла.

Утолико пре смо упућени невидљивој природи, а овакав повратак Хераклиту најснажније поткрепљује Милутин Миланковић. Он је своје научно дело започео управо уласком у светосавски циклус „твораца дела” који се неће изгубити у огледалу. Напуштајући 1909. каријеру успешног инжењера у Бечу, он је сишао са „широког пута” и кренуо „уском стазом” понављајући на тај начин светосавски културни образац. То је оно чиме његов животни пут и данас плени и што му даје ауру која превазилази пуко уважавање научних резултата.

Улазак у светосавски циклус дао му је снагу да буде велики градитељ који је 1912. подигао двадесет мостова – првих 19 пројектовао је на прузи Ниш–Књажевац да би спојили ова два града, а двадесети, или први, већ како се гледа, подигао је математички повезујући циклусе небеске механике са геолошким записима осунчавања Земље. То га, на обзору невидљиве хармоније, чини средишњом личношћу 1912. године. Ова хармонија је снажнија, ако можемо да тумачимо Хераклита, јер повезује видљиво одвојене ствари и уздиже мостове изнад неповезане потонулости у привид. Миланковић у то не сумња и не устеже се да уочи да је његов однос са Алфредом Вегенером заснован на посебном кау-

залитету.¹ „С Вегенером сам још пре Светског рата стајао у размени наших публикација. Познавао сам његову теорију померања континената, а он моје радове објављене у *Аналима физике*... Запитах се какав је срећан сусрет био овде посреди... Кепен је климатолог светског гласа, Вегенер генијални геофизичар и познавалац свега што је увези с том науком. И увидех није био неки пуки случај посреди, већ узрочност, каузалитет збивања који нас тројицу доведе на окуп.”²

Миланковићу је очит неслучајни каузалитет збивања или, како би Хераклит рекао, невидљива хармонија догађаја. Када пише ове редове Миланковић зна да су Вегенер и његов таст, знаменити климатолог Владимир Кепен, покренули велики научни преокрет. Као доктор астрономије који се бавио метеорологијом Вегенер се одважио да оспори владајућа геолошка уверења залажући се за теорију померања континената. Мада га је Кепен упозорио да ће његови погледи наићи на оштре критике посебно зато што се као метеоролог уплиће у геолошка питања, не обазирјући се на ове добронамерне савете он 6. јануара 1912. на годишњој скупштини Немачког геолошког друштва у Франкфурту држи предавање *Развој главних карактеристика Земљине коре (континената и океана) на геофизичкој основи*. Одмах после тога предавање је послао часопису *Petermanns Geographische Mitteilungen*, који га је лаконски насловио *Порекло континената*, објављујући га у три наставка.³ Предавање је пренеразило све присутне, јер је потпуно довело у питање владајуће назоре у геологији. Напуштајући до тада неприкосновену идеју потонулих мостова између континената, Вегенер тврди да је постојао један целовити континент, Пангеа, који се распао пре око 200 милиона година да би његови делови током времена дошли у садашње положаје. Он је приметио подударност облика Јужне Америке и Африке – „Зар источна обала Јужне Америке тачно не одговара западној обали Африке, као да су некада биле једно? То је идеја коју желим да

¹ Алфред Вегенер (1880–1930), немачки истраживач поларних предела, геофизичар, метеоролог, астроном. Водио је четири научне експедиције на Гренланд, да би на последњој од њих и страдао у снежној олуји. Заједно са тастом, климатологом Владимиром Кепеном, у делу *Климатски геолошке прошлости* 1924. први пут објављује Миланковићеву криву осунчавања која је променила науку о Земљи.

² Милутин Миланковић, *Успомене, доживљаји и сазнања*, Завод за уџбенике, Београд 2009, 559.

³ Alfred Wegener, *Die Entstehung der Kontinente*, Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt 63: 185–195, 253–256, 305–309, 1912.

следим”, писао је својој будућој жени 1910. године.⁴ Поред тога он је уочавао сличности геолошких структура, као и климе у далекој прошлости континента. Наводио је и примере истоветних фосила животиња које су на оба континента живеле пре више стотина милиона година.

Вегенер је био потпуно свестан да је својим делом покренуо револуцију чији одједи се нису дуго могли стишати. После тог предавања напад на њега личио је на немачки бес према Србији две године касније. Његово дело *Порекло континента* било је разнето у критичким освртима. Али Вегенер је био сувише уверен да је покренуо праву револуцију. „Ако се показало да су склад и разум дошли у историју Земље, зашто бисмо се устручавали да преокренемо стара уверења?”, пише он потпуно сабрано свом тасту. Када је књига 1924. године преведена на енглески подигла је талас оштрих критика који је спречио да буде прихваћена све до 1960. године. Мада је Вегенер брижљиво сакупио геолошке доказе, амерички и британски геолози, стојећи на барикадама старе парадигме, подсмевали су се и њему и његовој идеји. „Потпуна бесмислица”, изјавио је председник Америчког филозофског друштва, вероватно следећи мисао свог колеге да „ако поверујемо у ову хипотезу, морамо да заборавимо све што смо научили у протеклих седамдесет година и да почнемо испочетка”.⁵ Британски геолози били су још оштрији јер су устврдили да свако ко „држи до своје репутације разумног научника” неће подржати ову теорију.⁶ На скупу у Њујорку 1926. Вегенер је наишао на потпуно саркастичан пријем. Критичари су његову теорију називали „геопоезијом”. Тако је Вегенер 1930. године окончао свој живот као интелектуални изгнаник, да би данас идеја о померању континента била део општег образовања.

Већ и у овом кратком приказу Вегенерове теорије није тешко осетити велики талас побуне који се диже на почетку 1912. године. Са њим се сударила да би потонула стара слика геоцентричне, мирне, непроменљиве Земље, која се после теологије тако удобно сместила у науци. А то је био тек почетак. Само неколико месеци касније Миланковић у *Гласу Српске краљевске академије* наука објављује први рад своје теорије – *Прилог теорији математичке климе* у којој разматра дотадашње теорије астрономских утицаја који управљају механизмом топлотних појава на Земљи и

⁴ Else Wegener-Köppen, *Wladimir Köppen – Ein Gelehrtenleben*, Stuttgart 1955, 75.

⁵ Patrick Hughes, *The Meteorologist Who Started a Revolution* „Weather-wise” 47 (април–мај 1994), 29–35.

⁶ Исто.

припрема методологију и математички апарат за коренито друга-чију визију земаљских циклуса.⁷ Тако и он, вођен „неслучајном каузалношћу” невидљиве хармоније, започиње преврат једнак Вегенеровом, ако не и већи, јер је њиме Сунце почело лагано да се враћа у средиште света.

Када је Миланковић у овом раду почео да се бави астрономском теоријом климе, она је у науци била углавном напуштени реликт. Водећи научни ауторитети сматрали су је занимљивом, али некорисном, јер Адемарова, Кролова и њима сличне мање познате астрономске теорије ледених доба нису давале задовољавајуће резултате, сагласне са *in situ* налазима. Из тог рђавог гласа међу геолозима и климатолозима касније је настало и противљење Миланковићевој теорији чији је протагонист био аустријски географ и геолог Албрехт Пенк, који је заједно са Едуардом Брикнером одредио фазе лацијације у Алпима (у њихово време прихваћене, потом одбачене). Пенк беше уочио велике мањкавости ранијих астрономских теорија климе, али није само указивао на њихове грешке, већ је отишао и корак даље, у начелу одбацујући ваљаност таквих приступа. Тврдио је да значајна климатска одступања могу настати услед периодичних промена Сунчеве топлотне снаге, а не услед орбиталне динамике Земље. Овим мишљењима придружио се и један од најугледнијих европских климатолога, Јулиус Хан, који је, збуњен неслагањем резултата појединих астрономских теорија, оценио да су оне неупотребљиве и да астрономски узроци нису довољно снажни да изнесу климатске промене. Миланковићу није непознато да „сви покушаји да се тим путем објасне климатске промене остали су толико неуспешни да их је године 1908. велики бечки климатолог Хан све заједно одбацио, изјављујући да се са астрономског гледишта може закључивати пре на константност Земљине климе него на њену варијабилност”.⁸

Да би ствар била још тежа, метеорологија која се у то доба снажно развијала није сматрала сврсисходним да Сунце стави у средиште климатолошких испитивања. Парафразирајући уверења те науке Миланковић каже: „Нашто ударити путем који води преко далеког Сунца да бисмо дознали шта се на Земљи збива, када на њој имамо неколико хиљада метеоролошких станица које нас обавештавају о свима температурним појавама у слоју Земљине

⁷ Милутин Миланковић, *О математичкој теорији климе*, „Глас СКА” LXXXVII, 136–160

⁸ Милутин Миланковић, *Успомене, доживљаји и сазнања*, Завод за уџбенике, Београд 2009, 603.

атмосфере у којем живимо, тачно, тачније но што то може учинити најсавршенија теорија.”⁹

Тако је Миланковић на почетку свога рада имао равнодушну метеорологију и скоро читаву геологију против себе – вера у астрономску теорију климе беше замрла и та је идеја практично била потпуно напуштена. Али он је био сувише одан својој визији да би се много обазирао на то. Ударио је управо путем „преко далеког Сунца” који се метеоролозима чинио сувише далеким. „Тако сам на Ханово ’не’ одговорио са ’да’, доказавши да су промене Земљине климе, изазване астрономским чињеницама, толико снажне да нису могле проћи без трага, па сам, већ у том свом првом делу, показао како се оне могу израчунавати и помоћу небеске механике пратити у далеку прошлост”, казао је у једном тренутку сећајући се почетака рада на теорији.¹⁰ Била је то његова друга велика потврда животности циклуса Светог Саве јер Миланковић, по Савином упутству, опет скреће са „широког пута” на „уску стазу” желећи да буде „стваралац речи”, а не „заборавни слушаца” који нема снаге за сопствену слободу. Истовремено, по одлучности са којом креће на стазу „преко далеког Сунца”, остављајући утабана решења, може се осетити да је Миланковић као и Марко Краљевић решен и да „оре друмове” да би потврдио спремност да стане сам наспрам свих.

Миланковићу ова архетипска искуства српске културе дају довољно смелости и виспрености да увиди како астрономска теорија није запала у кризу због начелне погрешности, већ да су основни разлози њених дотадашњих неуспеха недовољно познавање небеске механике, занемаривање појединих елемената Земљиног кретања и слаба упућеност у математику. Да би спасао замисао коју је сматрао исправном, поред темељне критике постојећих радова направио је следећи корак, у правом смислу космичке величине: астрономску теорију климе замислио је другачије него сви његови претходници. Док су они настојали да реше проблем ледених доба, он се окренуо великој визији моделивања климе свих планета Сунчевог система са чврстом кором, где је Земља била само посебан случај. На том путу он је први који је прорачунао климатске услове на Марсу, Венери, Меркуру и Месецу. У том и шест радова који су уследили до 1914. године преобразио је разумевање промене климе – увео је вишу математику у климатологију, поставио је као егзактну науку и започео

⁹ Исто, 467.

¹⁰ Милутин Миланковић, *Кроз васиону и векове*, Изабрана дела, књига 4, Завод за уџбенике, Београд 2008, 191.

нумеричко моделовање климе. На тај начин је подигао велики мост повезаности промене климе и небеске механике.

Када се Миланковићев рад појавио у пролеће 1912, непосредно после Вегенеровог из фебруара исте године, свет више није могао да остане исти. Одбрана старе слике била је осуђена на неуспех, јер се догодило исто што и неколико векова раније када је Коперниковом револуцијом срушено дванаест непокретних небеса и када је Земља из свог средишњег положаја протерана у непрекидно кружење око Сунца. Сада су и континенти почели да круже, а њихово кретање покретало је сав живи свет. Миланковић је новој Вегенеровој Земљи дао космичку димензију јер је у епицентар земаљског збивања вратио и учврстио Сунце. То је прави миланковићевски обрат који је Земљу и њену слику прекретнички померио с геоцентричног и упутио ка хелиоцентричном видокругу. Својим Каноном осунчавања он је математички довео Земљу у канонско сагласје са Сунцем. Био је то несумњиви знак новог савеза који упућује Сунцу које влада топлотном равнотежом живота.

Али шта практично значи окретање хелиоцентричној култури? Посебно је ово питање важно када је због опсесија нафтом, Сунцем из прошлости, Сунце данас скоро потпуно заборављено. Може ли се уопште на присуство Сунца гледати као на кључно искуство 1912? Ако и прихватимо да је оно покретач и главна нит скривене каузалности, може ли се оно схватити и као темељ политике ослобођења? Другим речима, има ли дејство Сунца и његов непосредни квалитет, топлота, историјско значење? Са овим данас необичним питањем, на својствен начин припремајући Миланковићеву хелиоцентричну револуцију, суочио се његов претходник на катедри примењене математике Београдског универзитета, Коста Стојановић. Миланковић није из Беча дошао на ледину, већ на теоријску чистину коју је његов претходник освојио и делом *Тумачење физичких и социјалних појава*. Оно се појавило крајем 1911, само који месец раније од Миланковићевог преломног рада. Стојановић се као и Миланковић, али на свој начин, бави целовитом теоријом топлоте.¹¹ Његова књига, која потом никада није прештампана, настала је као резултат искуства које је као министар народне привреде Краљевине Србије стекао у царинском рату са Аустроугарском. Једноставно речено, Коста Стојановић има смелу визију да се термодинамиком, а посебно њеним другим законом, може управљати друштвеним токовима. „Друштво узето као физичка средина, где људи играју улогу

¹¹ К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, Београд 1911.

атома и молекула, игра као и држава улогу извесних тела неједнаких особина, где се разноликост културна идентификује са разликама агрегатних стања, представља за нас онда извесну количину енергије зависне од количине и квалитета људи у тој средини.”¹²

Пред нама је тако некакав космички Глоб, свеопште позориште, у коме људи играју улоге које су за њих аb ово већ написане. Стојановић је уверен да „у свакој појави, у процеси-ма физичким, хемијским, постанку облика органских, и институција социјалних ваља тражити манифестацију основног закона о одржању енергије”.¹³ „Ако застанемо ма код какве појаве”, каже он, „било индивидуалне или колективне, друштвене, историјске садање или прошле, код великих покрета или малих, знајте да увек посла имате са променама енергије, са прелазима њеним из једне форме у другу, са једног смисла у други.”¹⁴ Зато „друштво посматрано у разним својим манифестацијама, независно од праве каузалности између узрока и појава, показује многе аналогije са процесима механичким... Аналогije, које се могу извести из посматрања, нису само случајности већ се до њих долази због идентичности извора постанка социјалних процеса са физичким.”¹⁵ Тако Коста Стојановић не допушта историји да западне у картезијанску пукотину између субјекта и објекта, већ рекло би се програмски упозорава – „Често се истим појавама, у разним доменима нашег посматрања, дају различити називи.” Било је то велико буђење и ослобађање енергије неслућеног видокруга. Оно обухвата историју која се открива као пулс светлости, игра топлоте, судар фронтова хладног и топлог, веће и мање енергије. Средишњи циљ друштвене теорије је да управља топлотом, јер свест о извору топлоте влада историјом. Тако је Коста Стојановић друштвену теорију упутио термодинамици и њеним аналогijaма. „Целокупна Термодинамика, подесном интерпретацијом њених једначина и резултата, може, у границама тачности основних, при томе учињених хипотеза, трансформисати у једну математичку теорију економских појава.”¹⁶

Математичка аналогija термодинамике и економије почива на језгровитом пресликавању шест кључних елемената: механички рад је хомологан економском раду, температура

¹² К. Стојановић, *Основи теорије економских вредности*, Београд 1910, 25.

¹³ Исто, 255.

¹⁴ К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, 181.

¹⁵ Исто, 21.

¹⁶ Исто, 222.

тражњи, притисак понуди, запремина вредности, енергија богатству, а топлота капиталу. Међу свим овим елементима могу се успоставити и исказати математичке једначине. Топлоти одговара категорија капитала, јер у геоцентричном окружењу друштво не може да успостави непосредан однос са извором топлоте. Оно се окреће њеној рефлексивној аналогiji, капиталу, који све поставља у своју супротност усисавајући и расипајући друштвену вредност. „Оно што вреди за економски капитал”, каже Стојановић, „вреди за морални и интелектуални. Ови се разликују по квалитету, као што се топлоте разликују по калоријама и температури. Моралне, интелектуалне и социјалне средине деградирају прелазећи у економске и физичке средине, са нестанком услова за опстанак друштвени.”¹⁷ Капитал је заправо последњи степен деградације топлоте, губитак односа са Сунцем које је спуштајући се преко морала и интелекта завршило у економији.

Дела Косте Стојановића и његовог великог наследника налазе се у пуној сагласности јер их уједињује невидљива природа. Стојановићево решење указује на парадоксалну „топлотну смрт” Сунца, јер када капитали у тековинама појединих народа достигну одређени степен ентропије, постану пука економија, онда то друштво одумире, јер из капитала, „који зрачи као топлота” више не може да се добије рад који је на њега отишао; он деградира радне процесе да би на крају бесконачно велики капитал давао рад који се приближава нули. Културна енергија се многоструко преображава и прелази из једног облика у други, из једног времена у друго до коначне топлотне смрти у капиталу. Топлотна смрт је и психолошки видљива, јер „на извесном степену развитка, изгледа да сви народи полуде”.¹⁸ Како се у друштвеној једначини стално повећава вредност економског капитала, јављају се „силе социјалне које се једначе са трењем: заблуде, веровања, идеали лажни, болесна сентименталност, лажни обзири конвенционални, поклањање поверења амбицији и штреберству, које престаје да функционише одмах после кратког напорног рада, чим подмири своје личне рачуне...”¹⁹ Стога се „свет непрестано буну против насиља власти, поретка, туторства, али свако време има своју девизу за насиље над јавним протестом. Негде

¹⁷ Исто.

¹⁸ Коста Стојановић, *Рај и ѿрођрес*, „Мисао”, књ. 3, св. 3, 4, Београд 1920, 1103.

¹⁹ К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, 267.

је борба да се систем очува мотивисана разлозима супранатуралне природе, да се божји миропомазаници одрже на положајима у државним системима, негде се уместо овога узме воља народа, као разлог за тиранију и одржање актуелног стања.”²⁰

С друге стране Миланковићево решење „склада и ритма” ледених доба као да призива ослободилачке моћи Сунца, јер његова космичка слика спаја са Сунцем не само Земљу већ и све друге планете Сунчевог система. Он је рашчлањујући ледена доба плеистоцена створио обједињујућу климатологију планета Сунчевог система, дао принципе климатског моделовања и осмислио нови математички израз хелиоцентричне теорије. Канон осунчавања је отуда, после Аристархове и Коперникове, трећа велика хелиоцентрична теорија. Миланковић је тако омогућио продорни увид у сагласност лесних и океанских седимената, као и лесних седимената на различитим континентима. Оде ли се, рецимо, на далеко острво Јава или на кинеску велику лесну зараван, на коралне гребене пацифичких острва, или на дно Индијског океана, на неприступачне делове Арктика и Антарктика, у мноштво места обе Америке или Африке или на лесну зараван Сланкамена – сва ова места носе препознатљив потпис Миланковићеве хелиоцентричне цикличности. То значи да се на све четири стране света могу наћи докази да се клима на нашој планети покреће космичким ритмовима, што се данас описује само једним појмом – Миланковићеви циклуси. То је термин који се више не објашњава, већ се њиме непосредно казује да се клима неминовно мења под принудом промене орбиталне геометрије кретања наше планете у односу на Сунце. Зато су Миланковићеви циклуси заправо сатови према којима се навија космичко и геолошко време, а према којима може да се сравни и време српске културе.

Из овога није тешко схватити да различити односи спрам Сунца, односно друштвени приступи топлоти неминовно стварају потенцијалне разлике у друштву и намећу историјске теме. „Моралне силе крећу све у људском друштву. Глад, болештине, немаштина и слично никада не могу да провоцирају толико страхоте колико амбиција, мржња међу народима, разлике у идеалима... Главни поводи судара народа су нивојске разлике: расне, менталитета, културе, а главна је тема доминација.”²¹ Реч је о транспонованом другом закону термодинамике јер

²⁰ Исто, 192.

²¹ Коста Стојановић, *Слом и васкрс Србије*, Архив САНУ, рег. бр. 10.133, 6. Идеје Семјуела Хантингтона о судару цивилизација, иако површније исказане, веома подсећају на ове Стојановићеве ставове.

„ако застанемо ма код какве појаве, било индивидуалне или колективне, друштвене, историјске садање или прошле, код великих покрета или малих, знајте да увек посла имате са променама енергије, са прелазима њеним из једне форме у другу, са једног смисла у други”.²²

Термодинамички сажимајући историју Стојановић долази до увида да су свакој појави реципрочне оне појаве које су јој претходиле и оне које ће је следити. Општије речено, „данашњем стању у васиони инверзно (реципрочно) је стање оно које је било и које ће бити. Боље је рећи сваки момент у васиони инверзија је момента бившег и будућег. Три трена чине једну целину, или два тела дају једну једначину, у којој је показана зависност између прошлог и садањег, да би се из решене те једначине могла одредити будућност.”²³ Или још јасније: „Промене у фазама не удаљују се у извесном датом моменту много од ранијих равнотежних својих положаја. Процеси садашњости личе на процесе прошлости и личиће на процесе у будућности.”²⁴

После овако дубоких увида и далекосежног обрата, могло би се рећи побуне хелиоцентричне културе, свет више није био исти. Стојановић је у својој аисторијској теорији друштва учинио исто што и Миланковић и Вегенер започињући, свако на свој начин, рад на напуштању статичне геоцентричности. Иако последња двојица 1912. још не знају један за другог, они су природни савезници јер их логика догађаја и визије Земље неминовно приближавају и воде тренутку препознавања. И научни опоненти су им исти: Албрехт Пенк, Јулиус Хан, најугледнија имена тадашњих наука о Земљи, као и листом свеукупна америчка и британска геологија – сви они који стоје иза геоцентричне слике света. Ни један ни други 1912. нису слутили да ће за десетак година непосредно сарађивати да би довршили оно што су појединачно започели, али је неслучајна каузалност очито већ била на делу.

Те 1912. у свету идеја је буктао рат за слику света и било је само питање времена када ће се спустити на историјско тло. По природни ствари геоцентрична култура није могла мирно пристати на хелиоцентрични обрт. И Кепен и Вегенер, а потом и Миланковић, свесни су да је сукоб отпочео и да се налазе у његовом вртлогу. Миланковићева порука да кључ за загонетку Земље лежи на Сунцу била је већ отворени рат, јер се најзначајнији научници чврсто држе неастрономских теорија промена климе. Насупрот

²² К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, 181.

²³ Исто, 219.

²⁴ К. Стојановић, *Основи теорије економских вредности*, 16.

њима Миланковић узроке налази на небу и уздиже канонску визију велике повезаности Неба и Земље на којој је увек почивала култура. Већ је и из тога јасна разлика две културе и дубина њиховог разлаза. Миланковић се не устеже да каже своје мишљење о аустријском географу Пенку и његовој научној култури. „Пенк је био само географ, истина великог формата, али његова знања о грађи васионе била су непотпуна. Одличан посматрач, био је чист емпиричар, а не теоретичар. Његов свет, ограничен на површину Земље, био је дводимензионалан. У васиону није, својим духовним погледом, могао дубоко завирити.”²⁵

Разилазећи се тако са онима који владају науком у то време, Миланковић се природно приближава Владимиру Кепену и Алфреду Вегенеру. Њихов сан из 1912. почиње да се згушњава, јер већ после девет година 1921. они који су се познавали само у сну срећу се и на јави. Размењују писма, почињу заједно да раде, а онда се 1925. окупљају у Грацу где договарају шта још треба да се учини да би свет видео себе у новој слици. На крају разговора „Кепен се насмеши, погледа нас двојицу и рече: И ми се дивно поиграсмо лоптом Земљином”.²⁶

Велика игра која сврховито устројава догађаје и води до обрта и препознавања је почела. Била је то истовремено игра са Земљом и неслучајном каузалношћу невидљиве хармоније. Изгледа стога сасвим природно да дух тог времена ствара не само слику нове Земље већ и нови појам каузалности. За Канта појам каузалности није одлика света самог, већ пре категорија коју свест задаје свету током стварања знања о њему. Исто исказује и Јунгова теорија колективно несвесног која се такође појављује 1912. Иако Миланковић није познавао Јунга, он очито мисли у категоријама његове теорије, јер је Јунгов рад у целини посвећен разумевању скривене каузалности. Миланковићев унутарњи доживљај света као да се уопште не разликује од Јунгове психологије несвесних архетипова. Јунг сматра да је оскудно рационално поимање каузалности немоћно пред случајним обртима који воде нужности препознавања. Када разборитост аутономног субјекта не може да повеже два „случајна” догађаја, када их неувиђавно пушта да буду развејани, Јунг уочава да то није због тога што повезаност не постоји, већ зато што покушај њеног схватања не пробија до архетипске равни у којима се догађаји ближе заједничком симболичном именитељу. „...Начело повезивања мора лежати у

²⁵ Милутин Миланковић, *Успомене, доживљаји и сазнања*, Завод за уџбенике, Београд 2009, 704.

²⁶ Исто, 619.

истом смислу упоредних догађаја; другим речима, њихов *tertium comparationis* је смисао. Толико смо навикли да сматрамо смисао психичким процесом или садржајем да би он такође могао постојати изван психе.”²⁷

Смисао приморава свет да се сагласи са свешћу, а та сагласност не познаје поделу на субјект и објект, рационално и емпиријско, будно и уснуло. Ствари се увек прво догоде у сну, а онда се тек покажу у свету. У 1912. све се већ догодило у теорији, а онда је потонуо Титаник. Када је додирнуо дно океана с њим као да је отишла и стара геоцентрична слика земаљске моћи. Како се осећао Вегенер када је само неколико месеци после његовог предавања, у коме је срушио теорију потонулих мостова међу континентима, у новинама прочитао да је потонуо Титаник? Шта је помислио никада нећемо знати. Али знамо да Јунг упоређује судар Титаника са леденим брегом, са сударом рационалног ега и света подвести. Као да је реч о оном истом судару који се готово истовремено збива са првим Миланковићевим радом о астрономској принуди ледених доба иза кога стоји дубоко потиснута идеја хелиоцентричне каузалности. И Титаник се сударио са одблеском леденог доба, иза које је лежала скривена каузалност Сунца која ствара и разара леднике.

Година 1912. била је плима ослобођења, покушај да се Земља, народи и наука ослободе старе слике која је притискала не дајући да се крене на „пут преко далеког Сунца”. На тај пут Србија је, насупрот колонијалном курсу Титаника, исте године кренула градећи пругу Ниш—Књажевац. Један од пројектаната је Милутин Миланковић. Рад је засновао на идеји на којој је радио са својим другом из школских дана, грађевинским инжењером Путником, да ће ако мноштво буде превладано јединством и уместо различитих буде грађен исти мост, знатно лакше изградити пругу. То се и обистинило.

Зато ова пруга има једну скривену каузалност која се може осетити када се дође на њу. Она као да исцртава Криву осунчавања јер ритам проласка кроз тунеле којих на овој краткој деоници има 19 подсећа на смењивање периода затамњења и осунчавања, смену ледених и топлих доба – воз као да пролази кроз целокупну историју плесистоценског геолошког периода који има сличан број замаха ледених раздобља. Миланковићева пруга на симболичној равни колективно несвесног говори о космичкој историји Земље, а возња тако постаје „пут преко далеког Сунца”, нека врста иницијације, ритма светлог и тамног, топлог и хладног,

²⁷ К. Г. Јунг, *Тумачење њприроде и њсихе*, Београд 1975, 70.

добра и зла. Није ли Миланковић тиме хтео и да остави поруку? Он каже: да би онеспособио пругу, непријатељ ће увек да сруши један мост, али сви остали ће остати да стоје. Треба ли нешто разборитије рећи о скривеној каузалности српске историје?

Миланковић на градилиште одлази када је завршио свој први рад на астрономској теорији климе. Можда и зато ова пруга изгледа као подсвесни наставак његове теоријске мисли, јако увеличана и конкретизована замисао, као неки сан који се указао у неочекиваној форми вијугавог јединства криве и пруге. Гледајући *sub specie harmoniae invisibilis* она се указује као пруга осунчавања, излазак из тунела леденог доба и поновно враћање непобедивог Сунца. Уз све привиде и превиде показује се да сви различити мостови које је Миланковић градио дају јединствени поглед на пут ослобођења. Воз на овој прузи не судара се са леденим брегом, већ симболично пролази кроз њега, изнова призива Сунце као пут изласка из таме тунела у којој се периодично заглављује историја. Док у судару са леденим брегом Титаник неопозиво тоне, Миланковићев воз пролази и увек као нека понорница излази из тунела на осунчани мост. Цела историја Сунца је у томе, а није тешко видети ни историју Србије која је из мноштва тунела излазила на светло да би увек у језику потврдила идентитет света и светла. На тај начин Миланковићева пруга води право ка ствари ослобођења. И једноставно казује – ослобођење је осунчавање.

Ствар европског ослобођења одмах је после слома Титаника и победе леденог брега, Јунг би рекао колективне подвести, узела маха кроз ратни напор Србије да коначно ослободи Европу од отманског присуства. Србија је 1912. успела оно што је цела Средња Европа покушавала од средине 17. века, да протера Турке из Европе, да постави јасне границе Европе и Азије, да оцрта обресе културног идентитета. Ствар ослобођења била је добро припремљена астрономском теоријом ледених доба, теоријом померања континената и симболичком психоанализом колективно несвесног. Велики рат у коме су подједнако учествовале и идеје и војске почео је 1912.

Миланковић је средишња личност тог рата јер учествује у све три његова вида – идејном, практичном и војном. Када је по повратку са обиласка пруге 17. септембра кренуо на Универзитет срео је историчара Станоја Станојевића, који му саопштава да ће за неколико сати бити објављена општа мобилизација јер је почео рат с Отоманском империјом. Први балкански рат почео је 8. октобра 1912. Он је био напад на Отоманску, али посредно једнако и на Аустроугарску империју. На једној страни је деспотски колонијализам, а на дугој интерес слободе. Свестан тога Миланковић

се потпуно мирно спремио, набавио неопходну опрему и направио свој трећи велики корак те 1912. године – кренуо је у рат.

То је био његов канон 1912. године – прво математичка теорија осунчавања, потом пројектовање и грађење мостова осунчавања, а на крају одлазак у рат који је требало да све то потврди и разреши разгонећи таму која је дуго прекривала Србију, Балкан и Европу. „Дошло је време да се петовековна нада оствари”, каже Миланковић и већ 26. септембра с Дунавском дивизијом првог позива одлази возом на бојиште. Он уочава да је у основи успеха српских операција војвода Радомир Путник – „његов неоспорни ауторитет био је чврст темељ убеђења целокупне наше војске да је води сигурна рука којој се ваља слепо покоравати да би се дошло до победе”.²⁸

Али поред Путникове војску води друга, још моћнија рука. То није рука поводљивог, лаковерног, лакомисленог краља Александра који не верује у снове. Њу Миланковић открива 24. октобра у јеку борби на Присату и код Алпинаца. „Стегла је зима, а наши војници морадоше, под снажном непријатељском ватром, у својим опанцима глатких ђонова, јуришати по залепљеним стрмим падинама брега, док се не успеше на његов вис да га, борбом прса у прса, заузму бајонетом. – Ко вас је предводио?, запитасмо једног рањеника. – Краљевић Марко! Та зар смо могли и смели да, пред рушевинама Маркова Града, умакнемо као кукавице!... Онај слепи гуслар који га је опевао... створио је својим генијем од историјског Марка величанствену херојску фигуру и њоме, ево, после векова, повео нашу војску преко стрмих литица до врхунца епопеје коју проживљавамо.”²⁹

Овај одговор незнаног војника је најзначајнија реченица Балканског рата. У леденој олујној ноћи Миланковић је поново срео Краљевића Марка с којим и започиње и завршава се његов свесни живот. Један од првих и по непосредности најснажнијих Миланковићевих утисака повезан је са оцем који је из те кућне библиотеке донео књигу српских народних песама. Док му чита песму о Краљевићу Марку, дечак је потресен и крајње емотивно проживљава двобој Марка са Мусом, као да и сам учествује у њему: „Гутао сам сваку реч те песме и уживио се свом душом у њу и у догађаје што их она тако живо предочава. Када дође ред на оно место где се прича како изведоше Марка пред цара, како га је убила мемла од камена и како је поцрнео као камен сињи, бризнух у плач и једва се стишах... И отац поче да изнова чита песму.

²⁸ Милутин Миланковић, *Успомене, доживљаји и сазнања*, 444.

²⁹ Исто, 463.

Ја је проживех још једанпут са још већим учешћем. Кад отац стиже на оно критично место, ја стиснух зубе, али бујица суза појури ми низ образе. Отац ме погледа прекорно, али му ја, више рукама но јецавим гласом, дадох знак да чита само даље... Сутрадан ми отац на моју молбу прочита исту песму још два пута, уз моје прописно јецање. Дан иза тога саопштих му да целу песму знам наизуст: преслишао сам се синоћ у кревету... За кратко време знао сам наизуст још и ове народне песме: *Урош и Мрњавчевићи*, *Смрт Краљевића Марка* и *Цар Лазар и царица Милица*. То су, са оном првом, четири најлепше песме наше народне поезије, дела правог песничког генија.”³⁰ Са Краљевићем Марком се и завршава његов свесни живот, јер последњи спис који пише непосредно пред смрт није никаква научна расправа већ оглед *О ђесми Смрти Марка Краљевића*.³¹

Миланковић се од почетка до краја налази у циклусу Краљевића Марка. И храброст његовог „не” Јулиусу Хану и Албрехту Пенку јесте Марково дело. Марко не води Миланковићеву теорију ледених доба мање него војнике на залеђеним висовима планина Првог балканског рата. Његова самосвест обједињава циклусе Светог Саве и Краљевића Марка да би тако успоставила средишње место српске нововековне културе. То су својеврсни „Миланковићеви циклуси”, различити од оних за које зна светска наука, али једнако делотворни јер из њиховог укрштаја извири моћ неслучајне каузалности и прави образац српске културе.

Била је то 1912, пун замах ослобођења када су идеје ходале по Земљи, како то Паја Јовановић одлично осећа на слици *Ослобођење Косова и Метохије*. Миланковићу није тешко да схвати да је прави вођа српске војске био Краљевић Марко, личност из колективно несвесног, митски архетип који је изнутра покретао војнике. Војска следи невидљиву хармонију, скривену каузалност или колективно несвесно сублимирано у „савршеном закону слободе”. Војници под ватром прелазе реку певајући *Ој Мораво*, а затим у опанцима са глатким ђоном освајају залеђени врх. Миланковић у тренутку успона српске војске на ледени врх гледа себе и свој ход, своју теорију и лично сазревање на симболичној равни српског идентитета оличеног у Краљевићу Марку. Човек и народ могу да се роде само из симбола. У леденој ноћи октобра 1912. српски народ се родио из симбола Краљевића Марка, правог

³⁰ *Успомене*, 87.

³¹ Рукопис је први пут објављен у осмој књизи Изабраних дела Милутина Миланковића – *Астрономска теорија климатских промена и друге расправе*, Завод за уџбенике, Београд 2008, 431.

punctum saliens српског народног живота. Из те вере израстао је у средишњу скулптуру, високу пет метара, која влада унутрашњошћу Видовданског храма чији нацрт Иван Мештровић у заносу блиског осећања слободе 1911. излаже у Италији. Његова појава била је поуздан знак да је српска култура призвала стваралачке енергије кадре да обнове привидно нестали храм. Српска идеја је храмом дужине 250 метра сложеним од стотине скулптура, телемона, каријатида, сфинги, јунака и удовица, као стихија запљуснула европску културу, сувише јасно показала да може да подигне оно што је давно срушено и то снагом таласа који се уздиже изнад свега што му се у том тренутку налази на путу. Бруно Барили са попришта Првог балканског рата усхићено пише да „машта крши свако правило и крећући се према немогућем уздиже мостове брујећих лукова да јаше морима и освоји небо и да на врхове лукова постави доминантне кипове великог пророка Ивана Мештровића надвладајуће попут хипнотичких снова непомично шћућурене апсурдности последњих и насмешених, бруталног и успављујућег задаха и душе варварске и ноћне атмосфере, божанствене и прозрачне која надвладава зрачећи нашим небом...”³²

Био је то Антититаник, победа светосавског и Марковог циклуса, документ способности да се обнови живот на чему почива свака цивилизација. Марко је у тој борби учествовао више него да је био жив. Миланковић увиђа колико се Маркова историјска и симболична димензија разликују – привидно незнатна историјска личност, онако како је виде историчари, он испод те историјске површине носи нестишљиву масу невидљивог брега о који се разбија и тоне отомански Титаник. У само неколико олујних ноћи у октобру 1912. потопљена је Отоманска империја која је више од три века владала Балканом. „Све се то може разумети и схватити једноставно када се помисли на то да су играли утакмицу на живот и смрт против великог исламског царства. И сада када су славно победили... у пурпурним облацима назире се лице будућности попут сфинге...”³³

Миланковић је својим ратним искуством још на један симболичан начин потврдио теорију ледених доба. Он као да је спајањем небеске механике, теорије расподеле топлоте на Земљи, градњом мостова и спајањем Светог Саве и Краљевића Марка нашао невидљиву хармонију српске културе. Нема сумње да је тај камен мудрости Сунце и да се његово дејство испољава у теорији која треба да га схвати, у 19 мостова који треба да прикажу

³² Бруно Барили, *Српски рајнови*, Нови Сад 1966, 100.

³³ Исто, 101.

његов ход, где на кратком растојању 19 пута залази и 19 пута излази, и симболима који треба да прикажу његову непобедивост. Био нам је потребан цео век да бисмо схватили да је 1912. у Србији изашло Сунце. И да је то неслучајна каузалност о којој говори Миланковић.

Енергија неслучајне каузалности збивања, „савршеног закона слободе”, јединства невидљиве хармоније јесте енергија Сунца, које својим зрачењем успева да повеже сав живот у целину. Миланковић довољно јасно каже да „осим неколико изузетака, све енергије које се јављају на површини Земље и унутрашњости њене атмосфере, подразумевајући и живот, нису ништа друго до преображај енергије Сунца”.³⁴ Није ли отуда, пажљиво читајући Миланковића, ако треба и између редова, могуће закључити да је култура утолико успешнија уколико изгради бољи однос са Сунцем. И обратно, окрене ли се геоцентричном привидима јавиће се све већи низ проблема који ће се све теже решавати, јер су геоцентричне културе по својој природи саморазорне и нестају у сопственом лавиринту, како већ лепо показује минојска култура.

Коста Стојановић је свестан ових критичних проблема и стога може већ 1917. године, говорећи о Првом светском рату, да испише једначину европске будућности. У том рату „тражене су паролe за оправдање напада и одбране; набачене су узајамно клевете и увреде; говорило се о светим принципима и идеалима с обе ратујуће стране, а резултат је свега био велики одлив тековина културе, употреба методске науке, вештине, вере и традиције за истребљење људи и данашњег поколења – створен је велики дефицит материјални и морални у прогресу људском. Нису страхоте овог рата могле уредити заблуде, дефекте и недостатке психе људске – све ће по старом ићи и после ове светске конфлегације. Из овог страшног судара увећаће се дефекти људске душе, порасте амбиције народа побеђених, као и победилаца. И страшни јазови међу народима Европе неће се покушати да се уравнију, већ ће их време прокопати и доведиће их пред стварне, нерешене и не-свршене проблеме овог рата, са усавршенијим средствима науке за будући конфликт и истребљење људства. Народи ће се опет сударити... Дужност, страх, непросвећеност, неорганизованост, илузије, сугестије повешће гомиле на кланице за старе идеале под новим називом и тако ће ток историјског про-

³⁴ Milutin Milankovich, *Théorie mathématique des phénomènes thermiques produits par la radiation solaire*, Paris 1920.

цеса продужити новим фазама, да обележи појаве сличне или интензивније од страшних догађаја садашњости.”³⁵

У том погледу Стојановић види да је исход Првог светског рата потпуна негација тековина Балканског рата. Он је сасвим свестан слабости европског послератног парламентаризма који је на историјску позорницу под притиском ентропије капитала избацио медиокритете који „дрском амбицијом, ненаслоњеном на икакву способност” опште интересе систематски потчињавају појединачним. Зато се залаже за афирмисање нове аристократије, појединаца који се квалитетом и особинама уздижу изнад просека, независно од тога каквог су порекла. Већ почетком двадесетог века он указује да „демократска аристократија биће резултат напора и гробова двадесетог века. Они ће нићи из редова оних људи који ће препородити људско друштво, спречавајући последице посве штетне експлоатације материјалне и моралне.”³⁶ Такав поредак почивао би на религији, ослоњеној на морал и науку и потиснуо би идеологију капитала снажније наглашавајући, насупрот антропоцентричности, вредности алтруизма и склада, јер „ако прогрес треба да буде по цену гажења свих светиња, боље је и да нема никаквог прогреса”.³⁷ Напредак он види као најбољу сразмеру економских и моралних снага једног народа, капитала и топлоте, а највећу опасност види не у недовољном развоју, већ у нескладу ове две снаге, јер „непропорционалност у квалитетима и јачинама оних елемената, који чине праву моћ једног народа, доводи до крахова. Треба гледати и упућивати свој народ на стварност. Говорити истину свом народу задатак је правог патриоте и државника. Ласкање, преувеличавање и потцењивање крећу се страховитом брзином и лепе се за јавно мњење необично лако. Истина тешко осваја, али кад једанпут победи, она представља стечени капитал снаге једног народа. Химере воде у пропаст.”³⁸ То показује на примеру Немачке чији развој „има два аспекта: прогресивно развиће материјално и регресивно спиритуално и морално... Немачка је владала пијацама у Европи. Почела је освајати својом хиперпродукцијом у науци, вештинама, као и у производњи. Тежња да стварно завлада у провинцијама у којима је слободно уносила своје продукте денатурисала је кроз 50 го-

³⁵ Коста Стојановић, *Слом и васкрс Србије*, 4.

³⁶ Коста Стојановић, *Рај и пројрес*, „Мисао”, књ. 3, св. 3, 4, Београд 1920, 1009.

³⁷ Исто, 1105.

³⁸ Исто, 1107.

дина душу, нарав и особине немачког народа. Тежња за доминацијом направила га је несносним мегаломаном.”³⁹

Стојановићева теорија потврђује се и другим тачним предвиђањима. Он већ у првој деценији двадесетог века говори о нужности интеграције европских држава у федеративне целине; јасно види будући царински и општепривредни савез европских држава, „који у будућности предстоји, као мера противу увоза из Америке”.⁴⁰ Истовремено увиђајући историјска искушења пред којима ће се због тога наћи балканске државе, тражи од њих да повећају своје интелектуалне, моралне и друге капитале. Он види „поцепане, невезане солидарношћу балканске државе, којима прети за сада најезда са Запада, најезда системска, културна и разорна, гора и убитачнија од готских и монголских напада из времена сеобе народа. Ако државице балканске мисле да сачувају не само индивидуалност своју политичку, етичку и културну, већ да моћне, доцније снажне економски, интелектуално развијене и морално препорођене, уђу у састав федерације европске, оне морају... у првом реду обратити пажњу на оружану моћ своју, на физичку снагу. Само тако спремне за будућност могу створити јаке бедеме, о које ће се разбити таласи европске културне најезде, која може уништити засноване самосталне, слободне културне јединице на Балкану.”⁴¹ Говорећи о будућим облицима европске економске интеграције, Коста Стојановић указује да „кад те околности буду наступиле, онда земље, које се не буду припремиле за тај моменат, могу бити страховито експлоатисане. Ми налазимо да се тај моменат треба спремити.”⁴² Уколико те спремности не буде било и друштвена енергија не буде на потребном степену, „може наступити случај, какав је са Балканом у неколико махова био, да нас таласи европског развића затекну у процесу извесне консолидације, те да се спречи формирање јачих система, као што је већ случај био, и да Балкан уђе у састав каквог већег федеративног система европског пре потребног времена, пре момента када ће улаз Балкана у такав систем бити користан по његово индивидуално напредовање”.⁴³ „Балкански народи”, вели он, „о свему имају израђене појмове, правилне или наказне, само им

³⁹ Коста Стојановић, *Слом и васкрс Србије*, 6.

⁴⁰ К. Стојановић, *Говори и расправе политичко-економске*, књига 1, Београд 1910, 144.

⁴¹ К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, 246.

⁴² К. Стојановић, *Говори и расправе политичко економске*, књига 1, 144.

⁴³ К. Стојановић, *Тумачење физичких и социјалних појава*, 208.

најпростија истина није јасна, а то је да они, док су подвојени, не представљају никакву силу. Свака народност на Балкану може се уљуљкивати у заблудама да васиона постоји због нас, али ако будемо улазили у светске вртлоге овако подвојени као што смо ушли у европски рат, резултат те наше мегаломаније довешће нас само до разочарења.”⁴⁴

Стојановић насупрот томе указује на пут равнотеже који неће забасати у хаотичне минојске лавиринте. „Прва је дужност створити у земљи најелементарније установе за наше продуктивности, и пазити да зато не уносимо новине за које наша земља нема потребе. Ваља рационално развијати више културне потребе нашег народа, развијати код маса свест о правима и дужностима... и оспособљавати земљу и народ за велике утакмице у светској борби за просперитет материјалне и моралне културе човечанства. Због овога је потребно упознати свет да у маси теорија, проблема и метода не иде олако за илузијама и одајући се тренутним осећањима не улети у хаотичне лавиринте космополитских идеја и начела.”⁴⁵

Да се не залута у минојском лавиринту космополиса, пресудна је нит скривене хармоније. Она је по последњи пут нађена 1912. док се осећало како се подиже плима дуго потискиваних енергија – Миланковић и Вегенер вођени неслучајном повезаношћу развејали су геоцентричне химере, Јунг химере егоистичне рационалности, Мештровић химере срушеног храма, Стојановић химере ледених санти капитала, Србија са балканским савезницима утварну Отоманску империју. Био је то велики излазак Сунца, толико велики да се види тек са ове удаљености, али који је блеснуо у епифанији само за тренутак, пре него што је од тада до данас све прекривено мраком светских ратова чији једини циљ је био, како Коста Стојановић то пророчки види, да се потамни Сунце. Светски рат почео је 1914, трајао је читав 20. век и није се завршио све до 1999, када се и сам век свршио. Био је припремљен проналасцима који су поткопавали људско присуство, удаљавали човека од човека. Већ тада су постојали и телефон који су Арапи називали „гласови невиђеног” и грамофон, His Master’s Voice, и аутомобил, и сијалица. То је био проналазак света коме није било потребно виђење, није било потребно светло, већ само утварно шапутање и тумарање у мраку. Човек је постао утвара са друге стране жице, светло Сунца је постало непотребно јер је сијалица бацила радника у индустрију ноћи, музика више није тражила присуство већ само потрошњу... Са таквом одсутношћу и било је

⁴⁴ К. Стојановић, *Рај и пројрес*, 1107.

⁴⁵ Исто, 1805.

неминовно да наступи рат који се никад не завршава јер то је једини могући пут бездушних облика капитала без Сунца. Ми живимо у том свету и стога је сећање на осунчану 1912, када је Србија довољно очигледно призвала невидљиву хармонију, нешто попут изласка из леденог доба. Тај рат се никада неће ни завршити уколико се не пронађе пре једног века искидана нит скривене каузалности која нас упућује да изградимо мост ка Сунцу, јер иза свега стоји топлота и њен главни извор. Упркос химерама телефона, грамофона и ратних теле и техно „визија” ипак се препознаје пут који из геоцентричног света сенки води ка Сунцу. Ако се са „широког пута” крене уз „уску стазу” „преко далеког Сунца” тада ће се и Трнова Ружица, која је после 1912. утонула у столетни сан, поново пробудити. Њен основни задатак и тада ће бити хераклитовски – да покаже да је невидљива хармонија јача од видљиве и светосавски, да поново призове савршени закон слободе; као и марковски, да има храбрости за то. Тек тако ће моћи да савлада свог главног непријатеља – пасивно одражавање и привид без слободе.

ДЕЈАН МИЛУТИНОВИЋ

МЕТАДЕТЕКТИВИКА

Уместо увода

Детективика¹ (енг. *detective story/novel*, *mystery story/novel*, нем. *Detektivgeschichte*, *Detektivroman* или *Kriminalroman*, фран. *roman policier*, *polar*) заједно са кримијем и хорором, припада мистериозној наративној жанровској области. У односу на наведене жанрове разликује се по томе што је остварена наративним стратегијама помоћу којих се приказује потрага и разоткривање мистериозног преступа у плаузибилном окружењу ради остваривања ефекта знати-жеље.² У њеном фокусу налази се детектив, или лик са функцијама детектива, тј. онај који предузима детекцију. Преступ је најчешће приказан као убиство, мада подразумева сваки облик огрешења о норме приватног, породичног и друштвеног живота. Његова мистериозност повезана је са начином представљања, с обзиром на то да је злочин наизглед чудан, тајанствен и готово немогућ. Али, како је све смештено у оквире могућег и вероватног, то се мистериозност преступа базира на његовој неконвенционалности и погрешном приступу у интерпретацији, а не на самој његовој природи. Узрочници таквих интерпретација јесу трагови. Они подразумевају алузије на злочин и могу бити (мета)физички или текстуални. Пошто је детектив приказан као неконвенционалан и екс-центричан, у портретном,

¹ Термин детективика преузет је из чешке науке о књижевности која њиме обележава детективске текстове без обзира на медиј (књижевност, филм, видео игре) или „форму” (прича, драма, роман и сл.) у којима се појављују. Видети: Карел Чапек, *Марсија или на маргинама лијературе*, Култура, Београд 1967, XXV.

² У питању је двовалентни ефекат, који подразумева и знање и жељу, што је и самом одредницом (полусложеницом: знати-жеља) назначено.

психо-идеолошком и/или етичком смислу, једино је он у стању да трагове растумачи тако да га доведу до решења злочина. Међутим, за детективски жанр приказивање решења није одлучујуће, јер он инсистира на преношењу пута којим се до њега долази, а не самог решења. Ипак, уколико се оно појави, увек се реализује у облику разјашњавајућег краја, односно дискурзивног коментара којим детектив (неки од ликова, приповедач или аутор) објашњава догађаје и затвара текст.

Повезивање наведених наративних сегмената врши се на тај начин да они својим склопом одају утисак мистериозности, која на крају бива разбијена или ублажена, а као целина остварују ефекат знатижеље. То значи да су детективски текстови реализовани тако да своје смислове усмеравају ка недостатку и потреби за сазнавањем. У првом реду, реч је о жељи за сазнавањем починиоца и околности под којима је преступ извршен. Током истраге и у сусрету са траговима, ова иницијална потреба се проширује и почиње да обухвата херменеутичке, гносеолошке, епистемолошке и моралне смислове. Али серијалност детективских текстова говори о томе да ове потребе не бивају задовољене до краја, тј. да је смисао детективике у жељи за сазнавањем. Отуда је проблематика којом се детективика бави у највишој инстанци повезана са егзистенцијалним и метафизичким проблемима, односно апоријом смрти. Знати-жеља је доминантна семантичка компонента детективског жанра, али се осим ње могу појавити и други ефекти, као што су хумор, неизвесност и сл.

Детективске наративне стратегије формирале су се на основу модела присутног у загонеткама и причама о лову. Детективика је из загонетки преузела загонетање и одгонетање, тако што их је наратизовала посредством сижеа прича о лову, односно укључила их је у наративе који приказују потрагу (потеру) за решењем (починиоцем). До оваквог споја дошло се посредством лика мудрог јунака који је решавао проблеме превасходно везане за религиозне преступе и преваре. Развојем градова, преступи губе религиозну заснованост и постају конкретне појаве опасне по живот које траже санкционисање. Такав нови однос према злочину преносили су зборници (календари) истинитих прича о процесуирању познатих и компликованих случајева који су почели да се појављују од XVII века. Сем њих, од посебне важности јесте и појављивање готика у XVIII веку, нарочито његове објашњене варијанте, као и формирање полицијских снага у XIX веку.³

³ Видети: Дејан Милутиновић, „Трагови детективског жанра у литерарним традицијама до XIX века,” *Philologia Mediana*, бр. 2, Ниш, 2010, 126–154.

Детективски жанр обухвата три школе, односно поджанра: класичну школу, *hard-boiled* и метадетективику.⁴

Класична школа (*whodunit, locked room mystery, body in library, English country school, cosy, British school, Mayhem Parva school, inverted detective story, soft boiled*) захвата раздобље од 1890. до 1940. године, као и текстове касније настале по угледу на ову школу. Како је реч о релативно дугом периоду, неретко се говори о две етапе. Рана фаза везана је за време 1890–1918, док се златни век тиче међуратног доба, нарочито двадесетих и тридесетих година прошлог века. Класична школа подразумева текстове који почињају на загонетно почињеном злочину и приказу потрагу за њиховим решењем. Ипак, пажња се не усмерава на злочин, већ на необичне околности које га окружују. Климакс приповести је решавање загонетке, те је већи део наратива заснован на приказу логичког процеса преко кога детектив прати и повезује серије трагова до разрешења. Напознатији представници су Конан Дојл, Гилберт Кејт Честертон, Елери Квин (Ellery Queen), Џон Диксон Кар (John Dickson Carr), Агата Кристи и др.

Hard-boiled или жестока школа⁵ обухвата период од тридесетих до шездесетих година XX века, односно остварења настала касније по угледу на њих. Она почива на причи о детективу који разоткрива злочин, с тим да је, за разлику од класичног, „жесток“ детектив, дик, (од. енг. жаргонски *dick*, пенис) знатно ослоњенији на своју снагу, шаке и пиштољ, него ли на интелигенцију. Злочин који истражује није везан за затворени круг познаника и породице, већ је у питању простор организованог криминала и корупције. У том смислу, пажња читаоца усмерава се не толико на преступ почињен под нејасним околностима, колико на сам друштвени контекст којим се детектив креће и са којим се сукобљава. Најпознатији представници су Семјуел Дешијел Хемет (Samuel Dashiell Hammett), Рејмонд Чендлер (Raymond Chandler), Мики Спилејн (Mickey Spillane) и др.

У овоме раду приказаћемо препознатљиве карактеристике треће школе детективног жанра, такозване метадетективике.

⁴ Неки аутори издвајају и полицијске процедуре као посебан поджанр детективике, али ми смо на становишту да о њима треба говорити у оквирима класичне, односно *hard-boiled* школе.

⁵ У нашој критици овај термин се преводи или као груба или жестока школа. Најближи превод био би тврдокорна школа. Међутим, највише је оних који задржавају, односно транскрибују оригинални назив.

Једна од главних полемика везана за детективски жанр, као и друге жанрове који су почели да се актуелизују од друге половине XVIII века (крими, хорор, фантазија, SF и сл.) вођена је око уметничког статуса ових остварења. Већина је заговарала тезу да је реч о ефемерним, односно тривијалним жанровима који, услед своје схематизованости, не успевају да остваре артистичке квалитете. У најбољем случају њима је признаван забавни карактер.

Међутим, у другој половини XX века детективика (и наведени жанрови) улазе у главне токове књижевности и културе и постају доминантни жанрови чији примат ни данас није доведен у питање. Истичући у први план епистемолошке, онтолошке и херменеутичке проблеме генерације аутора на челу са Борхесом, Набоковым, Роб-Гријеом у детективском жанру су пронашле „идеални” модел за артикулацију својих преокупација.

Померање ка културном центру довело је до модификације жанровске матрице у више погледа. У складу са (по)етичким поставкама (пост)модернизма детективика почиње да наглашава оне сегменте који су у класичној и *hard-boiled* школи били скрајнути на маргину. Препознатљива синтаксичка организација која је почивала на детективу, мистериозном злочину, истрази и разјашњавајућем крају задржава се у контурама, при чему се сваки од наведених елемената преиспитује и то тако што се њихове устаљене жанровске појаве модификују повезивањем са „предетективским” традицијама и уклапањем у актуелне дискурсне праксе.

Основне тенденције (пост)модерне везане су за поступке деструктурирања и асимболизације⁶ тако да је детективика као изразито формализован и симболичан жанр била посебно погодна за остваривање тих поступака. Мајкл Холквист наводи да су (пост)модернистички експерименти (попут Џојсовог, на пример) своју инспирацију проналазили у миту и детективици због њихове изразите схематизованости и репетитивности.⁷ Слично мисли и Портер, који сматра да је тенденција аутора детективских текстова ка бесконачном понављању речника, тропа и топоса не само претходника у жанру, већ и културе као целине, потврда општег

⁶ Stefano Tani: *The Doomed Detective. The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, Illinois 1984, XII–XIII

⁷ Michael Holquist, „Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”, *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, eds. Glenn W. Most and William W. Stowe, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego–New York–London, 1983, 165.

принципа да је писање само форма рециклирања претходно написаног.⁸ Овај принцип потцртава основне преокупације савремених текстуалних теорија и критике и истиче примарно својство (пост) модернистичке праксе помоћу кога је и *Одисеј* постао *Уликс*.

У погледу детективике нова школа, с једне стране, полази од поставки класичне, пре свега у погледу њених интелектуалних преокупација, али начин и смисао са којима се употребљавају елементи њене матрице је знатно измењена. Детектив и детекција нису више основна средства расветљавања мистериозног злочина, већ постају елементи остваривања мисаоних сабласни и преношења онтолошких апорија.

С друге стране, *hard-boiled* је у генерацијама након Хемета и Чендлера (Чејни, Спилејн, нпр.) сву пажњу посветио авантури и акцији, редукујући готово у потпуности мистерију. Тако се разјашњавајући крај аутоматизовао за основни принцип *hard-boiled* формуле. Метадетективика уводи опозитни конструктивни принцип и потенцира одлагање или потпуни изостанак решења. Сем тога, напушта се и Чендлеров концепт витешког кода у чијој је основи етос усамљеног, белог мачо мушкарца, што условљава појављивање црних (Салис и Мозли/Mosley), хомосексуалних (романи Јосефа Хансена о Дејву Брендстетеру) или пак читавих група детектива мешовитих раса и полова.⁹ Другим речима, детективи своју карактерну ексцентричност превode у друштвену ексцентричност и постају представници маргинализованих социјалних група.

Јачањем феминистичког покрета седамдесетих година прошлог века дошло је до феминизирања детективске приче. Детективке су постале једнаке мушким детективима и најчешће је, у почетку, употребљаван *hard-boiled* модел. Оне су биле мање насилне и више саосећајне него *hard-boiled* детективи. Савремене женске детективске приче баве се испитивањем сексуалности својих јунакиња.¹⁰ Иако ће ауторке користити готски модел жене

⁸ Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven and London, 1981, 189.

⁹ Више о одликама савремене детективске и крими литературе видети у: *American Crime Writing, 1970–2000, An Introduction to Contemporary American Crime Fiction*, <http://www.crimeculture.com/Contents/70s%20American%20Fiction.html>

¹⁰ Седамдесетих година XX века дошло је до појављивања лезбејске детективике, која је детективске наративе користила ради преиспитивања феминистичких и сексуалних проблема. Најзначајније представнице су Mary Wings, Katherine V. Forrest и Stella Duffy. Лезбејска детективика подразумева и преношење у медиј стрипа (Ruth Dudley Edwards, Janet Evanovich, Liz Smith) где долази до поигравања и пародирања прихваћених конвенција. „Matricide at St Martha’s” Edwards-ове слови за једну од најсмешнијих детективских прича

над којом се надвила опасност, многе померају ову перспективу жене-жртве на проблеме односа полова. Детективке у својим истрагама покушавају да превазиђу рестриктивне родне неједнакости које су карактерисале готске хероине: решење мистерије је у том смислу чин ослобађања од наведених скрупула. Везе детективки са полицијом или другим мушкарцима условљене су њиховом слабијом физичком снагом и гнушањем над насиљем.¹¹

Преласку детективног жанра из области маргиналног књижевног (уметничког) жанра у главне токове допринео је и промењен однос критике. Детективика се више не посматра као један од облика јефтине забаве, већ попут наратива у коме се испољавају елементарне одлике приповедних текстова те нове књижевнотеоријске концепције почињу да користе детективске текстове као полигон за илустрацију својих начела.

Прејечче и представници метадетективике

Осим општих сличности са класичном и hard-boiled школом, као најзначајнији претходници метадетективике издвајају се По и Честертон. Поово *Украдено писмо* најављује све одлике савремене детективике постављајући као централни проблем писмо чија се садржина не зна, скривање на најочљивијем месту, рат цитата и слично. У *Мистерији Мари Роже* постмодернистички контекст је посебно истакнут јер се све одвија преко цитата (новинских извештаја), тј. потрага постаје крстарење текстом.

Још једна прича издваја се као носилац одлика савремене детективике, иако она није играла посебну улогу у конципирању класичне школе. То је прича *Човек из гомиле* која приказује потеру лавиринтима града, у којој нема злочинца ни злочина због чега прогоњени може да се схвати као жртва, а прогонитељ као зликовац. У овој причи решење не постоји и она сличи постмодернистичким детективским потерама (или тзв. „metaphysical gumshoe story”/„Gumshoe Gothic”).

Честертон је својим „теолошким” детективским причама поставио прототипове које ће секуларизовати аутори као што су Борхес, Филипе Алфо (Filipe Alfau), Владимир Набоков, Флен О’Брајен (Flann O’Brien). Осим тога, Алан Роб Грије и аутори новог романа такође ће користити наведене modele.

икада написаних.

¹¹ Видети: Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe’s Children, Connections Between Tales Of Terror And Detection*, Peter Lang Publishing, New York, 1999, 69.

Појављивање Борхесових текстова на енглеском језику шездесетих година XX века инспирисаће многе да крену његовим путем, нпр., Доналда Бартелмија, Роберта Кувера, Томаса Пинчона, у Америци, као и латиноамериканце, Кортасара и Маркеса.

Обележавање (пост)модернистичке детективике

Рециклирање и најразноврсније комбиновање елемената детективских традиција и оних које су довеле до појаве овог жанра условило је да критика користи различите називе за одређивање (пост)модернистичке детективске артикулације. Тако, на пример, Александар Мазин¹² издавају различите типове детективских текстова у зависности од контекста (хронотопа) у којима се детективи појављују. Он говори о мистичним детективима код којих је мистерија изједначена са мистиком. Посебан облик ових детектива су, по аутору, историјски мистични детективи чији се типични представници јављају у текстовима Умберта Ека. Код хорор детектива (Стивен Кинг) детектив је стављен у хорор окружење, док су фантастични везани за SF.

Ипак као назив за (пост)модернистичку артикулацију детективног жанра у критици преовладава одредница *метафизичка детективска прича/роман*. Овај назив први је употребио Хауард Хејкрафт (Howard Huxcraft) како би описао теолошка својства Честертонових прича. Патриша Меривејл (Patricia Marivale)¹³ користи 1967. исту одредницу да би истакла разлике Набоковљевог и Борхесовог детективног модела према традиционалном (класичној и hard-boiled школи).

Вилијам В. Спанос је 1972. године понудио назив *антидетективска прича/роман* како би њиме обележио наративе који евоцирају поступке детекције и/или психоанализе, али само да би их „насилно” нарушили избегавајући да реше злочин (или пронађу узрок неуроза).¹⁴

¹² Александар Мазин, „Блеск и ницетта” детективног жанра. Предмет за дискусију, <http://www.magister.msk.ru/library/sf/mazin209.htm>

¹³ Patricia Marivale, „The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges”, *Nabokov: The Man and His Work*, University of Wisconsin Press, Madison, 1967, 290–324.

¹⁴ „Антидетективски роман је парадигматичан архетип постмодерне литерарне имажинације... формула чија је сврха да евоцира импулс за 'детекцијом' и/или за психоанализирањем, организована тако да исти изневери одбијањем решавања злочина (или проналажења узрока неурозе). William V. Spanos, „The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, *Boundary 2*, 1, Fall 1972, 154.

Клод Ришар (Claude Richard) 1981. говори о *мeтaдeтeктив-ској љичи* у вези са Поом. По њему По је у *Убиствима* изумео и исцрпео детективски жанр, да би у *Писму* написао метадетективску причу о крађи писма која је омогућила писање детективске приче.¹⁵ Исте године Денис Потер је актуелизовао Спаносов термин, а Стефано Тани у једној од најбољих поетика овог поджанра користи назив анти-детективске приче. Џоел Блек (Joel Black) је проширио одредницу анти-детективска наводећи да је у питању херменеутички облик који разоткрива антидетективске или чак постхерменеутичке поступке.¹⁶

Петрик Брантлингер (Patric Brantlinger) као *деконструисане мистерије* (deconstructive mysteries) 1987. описује оне текстове који деконструирају крими и детективски жанр на пародичан начин. Кевин Детмар (Kevin Dettmar) је употребио сличну одредницу говорећи о *постмодерним мистеријама* (postmodern mystery) наводећи да је детективика која изневерава конвенције класичне и hard-boiled школе изразито постмодерни жанр. Мишел Сервен (Michel Sirvent) предложио је термин *post-nouveau detective novel* којим се обухвата још ужи круг текстова, како оних махом француских, тако и оних насталих у периоду од двадесетак година прошлог века.

Џон Т. Ирвин (John T. Irwin) уводи 1994. назив *аналићка дeтeктивска фикција* (analytic detective fiction) да би раздвојио текстове Поа и Борхеса од оних који приказују махом детективске авантуре. Елана Гомел 1995. говори о *онтолошким дeтeктивским љичама* које комбинују метафикционалне концепте са научном фантастиком.¹⁷

Патриша Меривејл и Сузан Елизабет Свини (Susan Elizabeth Sweeney) су се у најпознатијој поетици (пост)модерне детективике одлучиле за назив *мeтaфизичка дeтeкција* (metaphysical detection) јер, по њима, он означава начин на који су касни модернисти и постмодернисти модификовали детективску причу. Оне сматрају да наведена одредница евоцира седамнаестовековне тзв. метафизичке енглеске песнике, као и италијанске надреалисте с почетка XX века, чије је радове карактерисало мноштво

¹⁵ Claude Richard, „Destin, Desing, Dasein: Lacan, Derida and 'The Purloined Letter'”, *Iowa Review* 12, 1981, 2.

¹⁶ Joel Black, „(De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco”, *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, ed. Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1998, 79.

¹⁷ Elana Gomel „Mystery, Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story”, *Science Fiction Studies*, Volume 22, 1995, 344.

симбола, изразита иронија, неочекиване јукстопозиције и само-рефлексивни пастиши који су имали за циљ да покажу како је стварност суштински несазнатљива, односно неописива речима. По ауторкама, метафизичка детективика, заснована на поступцима пародије, парадокса, епистемолошких алегорија и нерешивим (апоричним) мистеријама, на исти начин попут наведених појава поставља питања о природи стварности. Патриша Меривејл и Сузан Елизабет Свини однос између традиционалне (класичне и *hard-boiled*) и (пост)модернистичке детективике свеле су на разлику између епистемолошке утопије и епистемолошке дистопије.

Стефанија Ћоћа (Stefania Ciocia)¹⁸ сумирала је одлике анти или метафизичке детективике. Овим називима она обележава најновије реинкарнације детективског жанра, које се хронолошки појављују након класичне и *hard-boiled* школе. Префикси анти-као и метафизичка (или метафикционална) наглашавају начин на који аутори (пост)модерне настоје да прикажу губитак завршености и недостатак онтолошких извесности преко литерарне формуле која традиционално тежи досезању разјашњавајућег решења и почива на рационалној интерпретацији стварности. Анти и метафизичка у називу наглашавају дисторзију/модификацију детективског наратива и преношење нагласка са епистемолошких преокупација („ко је починилац”) на онтолошке: каква је природа света и субјекта, односно какви су њихови односи.

Метадетективика: ѿермин

Од свих понуђених назива ми смо се одлучили за *метадетективику*. Више је разлога због којих смо одреднице антидетективика и метафизичка детективика оставили по страни. С једне стране, префикс анти- наглашава супротност, негацију. Али, како је реч о континуитету, односно другачијој модификацији у односу на текстове класичне и *hard-boiled* школе, термин антидетективика нам се не чини прихватљивим. Детективика (пост)модерне је попут сваке школе усаглашавање конвенционалних модела са одговарајућим дискурсним праксама, те је неопходно и у њеном термину избећи одреднице које би истицале дисконтинуитет и супротстављање. Текстови метадетективике доводе у питање конвенције (ограничења) класичне и *hard-boiled* школе, али не и сам жанр. То и Патриша Меривејл и Сузан Елизабет

¹⁸ Stefania Ciocia, *Write to Kill: The Death of the Author in Contemporary Anti-Detective Fiction*, http://www.lancs.ac.uk/depts/english/21st-century/s_ciocia.htm

Свини признају наводећи да ови текстови примењују детективске поступке ради преиспитивања претпоставки жанра о детекцији, а не ради његове негације, тј. наглашавају како је реч о „проширивању традиције детективске приче”. Чак и сам Тани то истиче: „Анти-детективска књижевност је више литература могућности него негације.”¹⁹

Против одреднице метафизичка постоји још више разлога за неприхватање. Под метафизиком се подразумевају филозофска учења чији је објекат истраживања одређивање значења, структура и принципа бића и света, односно потрага за појмовима света независно од њихових појава. Основна област метафизике је онтологија која се бави проблемима постојања, су/објективитета, времена, простора, каузалности итд.

Метафизички смислови се одвајкада приписују као један од основних одредница семантике детективног жанра. Тако Чарлс Џ. Роло (Charles J. Rolo) наводи да је сваки детективски роман (и класични и *hard-boiled*), симболички представљајући проблем зла, метафизичка прича о успеху, односно савладавању зла.²⁰

Сем тога, битна разлика модерне и постмодерне везана је за њихов другачији третман метафизике. Наспрам модерне која метафизику афирмише, постмодерна је одбацује као основног узрочника и носиоца егоцентричног хуманизма против кога устаје. Зато би назив метафизичка детекција везана за постмодерну био *contradictio in adjecto*. Овог проблема био је свестан и Тани, те је у оквиру „антидетективике” разликовао три модуса: иновативни, деконструисани и метафикционални. Он одредницу анти стриктно везује за модернизам, а појам *deconstructive* за постмодерну.²¹

Одредница метафизичка је преуска и у погледу истицања примарног обележја метадетективске школе – метафикције, јер нити је свака метафизика нужно метафикционална, нити пак свака метафикција има метафизички смисао. Метафикција представља модификацију жанра „изнутра”, са израженом и обележеном саморефлексивношћу и самосвешћу: преиспитивање жанра помоћу самог жанра, самосвесно спајање норми више школа и усаглашавање са актуелним дискурсним праксама.

На крају, код назива *метафизичка детективска прича/роман* полази се од идејно-идеолошке основе приче, што је превише

¹⁹ „Антидетективска књижевност је пре књижевност могућности неголи негације”, Stefano Tani, *Ibid*, 148.

²⁰ Чарлс Џ. Роло, „Метафизика злочина за милионе”, *Могућности*, број 3–4, Сплит 1970, 334.

²¹ Stefano Tani, *Ibid*, стр. 163, напомена 8.

уско одређење. Патриша Меривејл и Сузан Елизабет Свини признају да постоје приче које немају везе са метафизиком, а које би могле да се подведу под овај поджанр. Пошто се ни термини периодизације (или генологије) не изводе из идејно-идеолошких одредница – те романтизам није идеализам, а реализам позитивизам – то сматрамо да је овај назив пожељно заменити термином метадетективика.

Поетичке одлике метадетективике у складу су са модерничким и постмодерничким тежњама ка ревердовању традиционалних књижевних облика, односно жанрова. Она користи детективску основу како би преиспитала устаљене представе о наративу, интерпретацији, су/објективности, природи стварности и текста, лимитима знања и сл. Отуда би и назив мета требало да сугерише таква преношења и померања која су захватила детективски жанр последњих деценија XX века. Префикс мета- не указује на то да су текстови ове школе изнад детективике по неким својим естетским квалитетима, већ да се овај жанр користи ради приказивања оних садржаја и проблема који су или били скрајнути, или одсутни из класичне и *hard-boiled* школе. Сем тога, мета задржава и свој смисао карактеристичан за све (пост)структуралистичке термине изведене овим префиксом означавајући самосвесност и саморефлексивност појава које су њима обележене (нпр., метафикција, метатекстуалност, метанаука и сл.).

Примењивање детективских наратива на нетипичне и необичајене садржаје, као и експлицитно назначена свест о поигравању конвенцијама, односно референција детективских текстова на сопствене норме по којима се остварују, условљава да пародија буде једна од основних одредница метадетективске школе. Пародија је уобичајена појава код сваког жанра. То је поступак који сведочи о жанровској изграђености и канонизованости, или аутоматизму и самосвести о сопственој продукцији и рецепцији. Међутим, оно што издваја пародију метадетективике од оне која се јављала у класичној или *hard-boiled* школи јесте њена усмереност или семантика. Наспрам класичних и *hard-boiled* пародија које су норме користиле ради стварања комичних ефеката, пародија метадетективике остаје у границама семантике жанра. То значи да циљ пародирања конвенција у овој школи није комика, већ преиспитивање жанровских могућности и ограничења у оквиру препознатљивог ефекта, тј. знати-жеље. Метадетективика, насупрот традиционалних детективских пародија, од споља (прагматично), а не само изнутра (синтаксички или семантички), преиспитује жанровске конвенције. И у том смислу префикс мета чини се прихватљив.

„Прагматично” пародирање подразумева неколико поступака. Детективски наратив користи се у свом препознатљивом синтаксичком и семантичком облику – као онај заснован на актеру детективу који предузима потрагу ради разоткривања одређене мистерије, најчешће везане за злочин, и то тако што се реализовање ове матрице усмерава ка изазивању ефекта знати-жеље. Али, како пародија подразумева и довођење у питање устаљених поступака, то се препознатљиве детективске особине трансформишу и то или изостављањем неког од карактеристичних сегмената, или посредством спољашњих, ауторских коментара који разбијају границе између текста и референтне стварности и експлицитно наглашавају пародирање. Ауторско коментарисање истиче да је у питању прагматичка пародија. Зато се метадетективска пародија помера са синтаксе и семантике на прагматику, уводећи ову област у оквире текста. Бављење прагматичном страном јесте основно својство метадетективске самореференције, самосвести и метафикционалности.

Отуда се пародија код метадетективике не користи једино ради преиспитивања жанровских ограничења, већ се та ограничења посматрају у оквирима односа и преиспитивања идејно-идеолошких (филозофских) и културолошких граница датог жанра, тачније његових претходних, норматизованих облика (конкретно класичне и *hard-boiled* школе).

Брајан Мекхејл (Brian McHale) је, у формалистичком маниру, модификацију метадетективике повезао са променом доминанти овог жанра. Тако су питања шта и како се може сазнати свет, ко поседује знање и које су његове границе, која су у основи класичне и *hard-boiled* школе замењена питањима шта и какав је свет, које врсте светова постоје, како су они конструисани, шта се догађа када се границе међу световима наруше. Овом променом наглашен је прелазак са епистемолошких на онтолошке проблеме. Занимљиво је да аутор (пост)модерну детективску повезује са SF-ом и фантазијом сматрајући да су ови жанрови у основи онтолошки, те да се (пост)модерна детективска својим окретањем онтологији приближава њима, насупрот класичној и *hard-boiled* детективици која им се оштро супротстављала инсистирајући на епистемологији. Отуда он као посебан облик спајања SF и фантазијских наратива са детективским издваја *whatdunit* – алијенске детективске приче које настоје да открију не ко, већ шта је починилац.

По Мекхејлу, онтолошки проблеми у метадетективици појављују се јер су границе светова нарушене, и то нарушавање се остварује преко неколико поступака: појављивањем стварних

људи и места у фикцији; упливом аутора у текст; миграцијом актера из текста у текст; алтернативним историјама; текстовима окренутим себи, интертекстуалношћу, непостојањем центра, вишеструким или кружним крајевима, световима на принципу кинеских кутија, *mise en abyme* и сл.

Последњи проблем који треба решити тиче се чињенице да се под одредницом метадетективика подразумевају и модернистички и постмодернистички аутори. Као што смо напоменули, основна разлика између ова два правца тиче се њиховог другачијег односа према метафизици. Док модернисти потенцирају метафизику, постмодернисти настоје да је деконструишу. Проблем је, дакле, критеријум помоћу кога смо изједначили ове две артикулације детективике.

Метафизичка семантика, тј. њена афирмација или негација последице су коришћења сличних поступака, пре свега пародије. И модернисти и постмодернисти нормама детективног жанра прилазе из перспективе културолошких рестрикција жанра. Саме рестрикције повлаче за собом онтолошке проблеме пошто се детективска матрица користи ради преиспитивања питања везаних за природу света, спознаје, су/објективности, речју, културе. Модернисти верују да је мит као примордијални метафизички наратив одговор на постављена питања, док постмодернисти инсистирају на деконструкцији метафизике како би се рестрикције наметнуте егоцентричним хуманизмом превазишле.

Другим речима, и једни и други примењују исти поступак – пародију, али са различитим исходиштем. Управо на основу тог заједничког проседа одлучили смо се да о обема појавама говоримо као о јединственим, а не супротстављеним. Примери Борхеса, Роб-Гријеа, Набокова и др. то потврђују пошто се ови аутори наводе не само као представници модерне, већ и постмодерне.

Метадетектив

У метадетективици полазиште пародирања норми класичне и *hard-boiled* школе везано је за позицију детектива и другачији однос према разјашњавајућем крају. Модификације које се врше полазе од вере класичних и *hard-boiled* наратива у поуздан истражитељев епистемолошки приступ стварности. У класичној школи детекција је била одређена као елитистичка интелектуална игра, морално и друштвено конзервативна. Детектив је, вођен својим рационалистичким и контемплативним приступом злочину, увек остајао строго дистанциран од њега. У *hard-boiled*-у почиње да се преиспитује детективов епистемолошки ослонац. Лакоћа са којом

он рукује оружјем и женама део је његовог цинизма и недостатка поверења у конзервативне и конформистичке системе вредности. Приватни детектив води истрагу у морално кризном окружењу, преиспитујући природу света и појединца у њему.

Стефанија Ћоћа²² направила је занимљиву компарацију детектива са читаоцем. Детектив у класичној школи посматра свет споља: он је у позицији идеалног читаоца, најкомпетентнијег интерпретатора одређеног позитивистичком визијом детекције као херменеутичког процеса. У *hard-boiled*-у он добија место имплицитног читаоца који чини декодирање текста тежим и идеолошки непотпуним, дискутабилним, незавршеним. У таквом окружењу он је приморан да преиспита сопствене вредности и смисао личног идентитета.

Метадетектив још више занемарује значај и ефикасност детективске херменеутике посредством провокативног изостављања (суспензије, пародије) решења. По Ћоћи, метадетективика примењује *hard-boiled* епистемолошки и морални скептицизам на сам семиолошки медијум, тј. текст. Идентификација између детектива и читаоца (који се нашао у позицији да је текст у потпуности неразумљив због његових бескрајних пролиферација могућих смислова/решења) проширује се на сличност између приватног детектива (*private eye*) и приватног сопства (*private I*).²³

Решење у метадетективици одговара ономе што је Џон Барт формулисао у „Дунијади”: „кључ за благо је само благо”. Зато се до решења мистерије не долази правилним распоредом трагова, већ наративном имагинативном реконструкцијом²⁴ онога што Калвино назива менталним моделима кроз које се проживљавају догађаји, односно преко којих се додељује смисао догађајима на основу којих их је и могуће проживети.²⁵

Отуда чин детекције мора да постане чин инвенције, како у етимолошком смислу проналажења, тако и модерном смислу стварања *ex novo*: задатак детектива/аутора није у реконструкцији

²² Stefania Ciocia, *Ibid*.

²³ По Стефанији Ћоћи, Пол Остер је најуспешније искористио ову идентификацију приватног детектива као сурогата аутора (у *Њујоршкој триологији* и *Левијатану*). Његова симбиоза детективских и ауторских функција, односно дисторзија, мешање, замагљивање позиција аутора, јунака и читаоца постала је „узор” метадетективике и добила статус канона, слично Пинчоновој *Објави на броју 49*.

²⁴ Видети: Линда Хачион, *Поешика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996.

²⁵ Итало Калвино, *Ако једне зимске ноћи неки ђуџиник...*, превод Ана Србиновић, Плато, Београд, 2001, 141.

инхерентног поретка, већ, напротив, у комбинацији креативних „наративних филтера”²⁶ који живот чине смисленим, односно живљивим.

Изостанак разјашњавајућег краја

Разјашњавајући крај је у класичној и hard-boiled школи представљао сврху наратива до које се долазило или логичким (абдуктивним) повезивањем трагова или посредством акције. Метадетективика задржава оба поступка, али одбија да понуди коначно решење. Изостанак решења изневерава жанровска очекивања тако да су, како Тани то наглашава, поступци абдукције и акције искоришћени у парадоксалној функцији, не ради потврђивања, већ хотимичне дезинтеграције жанровског идентитета.

Ипак, као што се у морфологији, на пример, за облике који се реализују без наставка употребљава ознака $\emptyset$ (нулти наставак) да би се указало на то да су они присутни као неприсуство, тј. да белина није празна, већ обележава присуство, смисао, постојање, то се и за изостављање решења може рећи исто: то је минус поступак чије неприсуство указује не на одсуство, већ присуство изостављеног. Синтаксичко небележење компензује се на семантичком плану, те и синтакса тако постаје обележена – нема посебног поступка, само белина, али и сама белина јесте ознака. Тиме се потврђује основно семиолошко правило да се знакови дефинишу негативним дефиницијама и то преко релација са другим знаковима у систему; чак и када се ради о само једном знаку, он је такав јер се одређује на основу своје релације према непостојећим.

Третирање изостављеног разјашњавајућег краја као нултог наставка могуће је само у изузетно изграђеним парадигмама, тј. у облицима код којих постоји изражена самосвест о сопственим конвенцијама. Зато су за метадетективуку метафикција и аутореференција веома битне јер се њима управо поставља та самосвест која представља контекст кроз и у који треба текст ситуирати и интерпретирати. Јер, крај увек постоји самим тим што се медиј преко кога је текст приказан завршава – књига, папир итд. Изостављање у том смислу не означава прекидање, бесконачност

²⁶ „Постоји много начина да се исприча прича, али сам наратив може се сматрати техничком апаратуром која омогућава складиштење, распоред и повратак јединица информација, тј. догађаја. Тачније, наративи су попут временских филтера чија је функција да трансформишу емотивни набој повезан са догађајима у секвенце јединица информација способних да доведу до појављивања нечега попут значења.” Jean-François Lyotard, *The Inhuman*, Stanford University Press, Palo Alto, 1988, 63, превео Д. М.

и сл., већ само то да недостаје уобичајени елемент (наставак), али и да то није негирање, већ једна од могућности у парадигми жанра. Тако метадетективика указује на битну одлику детективске приче да непостојање решења јесте део жанровске парадигме, тј. да је у питању само једна од њених „деклинационих” облика.

У зависности од начина на који метадетективски текстови „третирају” (изостављање) решења, Стефано Тани издваја три дистинктивне особине ове школе: иновацију, деконструкцију и метафикцију.

Иновација подразумева за жанр нетипичан расплет. Решење до кога се долази је присутно, али је или разочаравајуће, или збуњујуће, или случајно, односно неконвенционално је. Жанровска матрица се, као у *hard-boiled*-у, користи ради преношења друштвеног миљеа, а не за остваривање загонетке и одгонетке.

Детектив није непогрешива мислећа машина и његова људска природа га или спасава или условљава пропаст. „Иновативна решења” наговештавају основни проблем (пост)модерне фикције – смисао комуникације детектива и његовог окружења. Зато рационалност (решење) и хуманизам (правда) више не коинцидирају. Детектив није у стању да направи искорак од рационализма ка хуманизму, тј. да решење приближи правди, иако и даље спроводи детекцију. Норме жанра у том смислу нису толико нарушене колико су приказане из другачије перспективе, преиспитане у другачијем контексту. Детектив је често жртва знакова амбивитетне стварности коју покушава да интерпретира.²⁷

Неизвесност (саспенс) карактеристичан за класичну причу је ту, али сам крај је распршује, не разрешава је, или се испоставља да је неизвесност продукт лошег осећања и схватања детектива. Пошто се неизвесност заснива на очекивању читалаца да се нешто догоди, она бива изневерена тиме да се ништа не догађа – налази се само на траг неизвесности. Овакви текстови изразито су егзистенцијалистички јер покрећу питања идентитета и сврхе, али и по свом погледу на друштво, свет и универзум и положају индивидуе у њима, као и по њеној ограничености њима. Сем тога, потрага за тим да се открије и ухвати онај ко је починио злочин замењује се потрагом за личношћу, идентитетом самог злочинца. „Иновативни расплети” ослабљују конвенције жанра приказујући решење које није везано са успостављањем правде. Ове одлике Тани проналази пре свега у романима Леонарда Шаши *A ciascuno il suo*, Џона Гарднера *The Sunlight dialogues*, Умберта Ека *Име ружје*.

²⁷ Stefano Tani, *Ibid*, 52–53.

Код деконструисаних расплета као опозитни конструктивни принцип појављује се суспензија решења. Прича (роман) завршава се неколико страна пре разјашњавајућег краја, након потраге засноване на неконсеквентним траговима. Изостављање краја зато условљава или остајање у потпуном мраку, или се препушта читаоцу да сам закључи о чему се ради, или се поставља решење које је рационално неприхватљиво.

Детектив не успева да дође до смисла јер не може да се ослопи у односу на околности у којима се налази. Стварност у којој је он смештен препуна је трагова и тотално фрагментаризована, те детектив ризикује свој разум не би ли пронашао решење. На крају он одустаје од повезивања трагова и признаје мистерију. Иако не успева да пронађе објективно решење, детектив открива да га је потрага довела до сазнања битних чињеница везаних за његов идентитет. Тако се конфронтација на релацији детектив–починилац преноси на однос детектива и стварности, тј. његовог разума и свести о идентитету.

Неуспех доводи до тога да се детектив подвоји на детективски и злочиначки сегмент, нешто слично Дипеновој подвојености на математичара и песника, тј. рационалну и имагинативну страну. Зато детектив више ствара него ли решава мистерију. Чак и ако успе да је реши, он решење задржава за себе јер се испоставља да је он починилац злочина, односно да је злочин уско повезан са његовом креативношћу (као, нпр. у Борхесовој причи *Божји запис*).

Свет којим се детектив креће у оваквим текстовима близак је средњовековним представама пошто је стварност неразумљива, отуђена и зла. Али ове особине стварности блиске су и детективовом карактеру и неретко се испоставља да су у питању пројекције његових личних халуцинација, односно он је само играчка у рукама наведених сила а да тога није, све до краја, ни свестан. Тек на крају он успева да открије своју подвојену, тј. злу страну. Зато детекција представља потрагу за идентитетом и она може бити решена, док мистерија ван детективове личности, односно свет, никада не добијају решење.

Тако се мистерија из екстровертног сели у интровертно и то представља једину дистинктивну особину која метадетективуку раздваја од хорора или фантазије. Док је у њима спољашњост, тачније хронотоп фантастичан *per se*, у детективици је „фантастика” унутрашња, психолошка, везана за детективову личност. Плаузибилно се задржава као принцип функционисања детективског света, а фантастика се појављује у оквиру детективове (халуцинантне) рецепције стварности.

Пошто решење не постоји, проблем правде више се и не поставља. Све конвенције класичне и hard-boiled детективске школе распадају се у деконструисаном расплету: појављује се огроман број трагова који не воде никуда, неизвесност се изневерује суспензијом решења које условљава и негацију правде, односно сваке логичке интерпретације.

Недостатак расплета, тј. остављање могућности читаоцу да сам фабрикује једно или више могућих објашњења, оставља текст отвореним, живим, неконзумираним, тј. крајње реверзибилним јер сваки могући крај захтева додатно ишчитавање, односно само решење условљава начин читања текста. Тиме се конвенционалне жанровске норме са плана „друштвеног уговора” преносе на когнитивни ниво – конзумент прихвата текст у складу са својим схватањима жанра, а не онако како то продуценти прописују.

У класичној и hard-boiled школи правда је увек била имплементирана у решењу. Изостављање решења у деконструисаном расплету води његовом брисању, те силе хаоса и корупције бивају у потпуности огољене, односно њихово приказивање постаје централна тема и сврха текста. У таквом контексту мистерија постаје доминантна и, пошто је свет детектива крајње зао (неправедан), она је повезана са различитим центрима друштвене моћи: од политике до религије. У позадини завере против детектива увек се налази зло, те потрага није само кушање његових физичких могућности, већ пре свега разума. Овакав вид расплета сусреће се у романима Леонарда Шаша *Тодо модо*, Томаса Пинчона *Објава броја 49*, Вилијама Хјортсберга *Анђеоско срце*.

Метафикционални аспект метадетективике подразумева најразличитије облике укрштања текстова. То се посебно односи на физичко (драматизовано) појављивање читаоца у тексту. Детективски жанр, посебно класична школа, инсистирала је на „самосвести” о своме читаоцу. Она је била артикулисана преко начела фер-плеја за која су се аутори британске школе залагали. Али и сама позиција аутора који прикрива свој текст (преко лажних трагова) и читаоца који настоји да га разоткрије (личном потрагом за решењем) наглашавала је ту самосвест детективских текстова. Метафикција метадетективике у самом тексту експлицира такву читаочеvu позицију уводећи га као једног од јунака, односно инсистирајући на интертекстуалној детекцији.

За разлику од иновације и деконструкције које наглашавају друштвену свест, прва у виду критике и решења без правде, друга преко одсуства решења потенцирањем амбивитетне перцепције стварности засноване на детективној (крајње субјективној и ирационалној) тачки гледишта, као и осећају завере и

зла, метафикција је мање преокупирана стварношћу (правдом, друштвеном критиком) и објективношћу (решењем), а више окренута проблемима текста. Зато су традиционални чиниоци жанра – детектив, жртва и починилац једва присутни, односно они постају функције које се приписују спољашњим чиниоцима текста: детектив је функција пренесена на читаоца, као што је злочинац повезан са аутором пошто је он тај који „убија” (фрагментаризује и дисторзира) текст и отуда захтева од читаоца да буде детектив. Детективски наратив постаје изговор за литерарну детекцију, те уколико и постоји убица, он је „литерарни”, убица текста, а не особе, и стога представља поступке које и сам аутор користи обликујући текст.

Померањем детективског сижеа ван граница текста и пројектовањем на тријаду аутор–текст–читалац, текст постаје жртва, убијени, тело. Читалац га може оживети решењем мистерије, тј. повезивањем и осмишљавањем његових незавршених фрагмената, те је детекција изједначена са конзумацијом.

Метадетекција

Класична и hard-boiled детекција заснивала су се на реконструкцији прошлих догађаја. Завршетак реконструкције представљао је и крај текста. Он је подразумевао постојање једне фиксиране тачке у времену са којом је све почињало. У супротном би регресија била бесконачна. Зато је повратак у прошлост био исто што и разоткривање злочинца. У наведеним школама није било слободног времена: садашњост је коришћена ради објашњавања прошлости, прошлост се десила пре него што је прича почела, а будућност је ретко када узимана у обзир.

То значи да је репетитивност основна одлика времена класичне и hard-boiled школе. Детективи су увек исти, неосетљиви на пролазак времена. Сваким случајем они понављају оно што су већ урадили – тј. решавају га. Зато њихова решења никада нису неочекивана, напротив. Непрестано понављање мистерија обележава да детектив не може победити у рату са њима, јер се оне увек појављују, већ само добија поједине битке. Попут Сизифа детективи су осуђени на увек исте поступке које понављају без краја и финалне победе.

Метадетективика жели томе да стане на пут. Зато је серијалност преиспитана, односно изоставља се крај да не би дошло до новог понављања (серијализације) или се приказује детективов последњи случај који остаје нерешен. Метадетективи су свесни да је сваки избор ограничење, и зато бирају, попут Кјеркегорових

ирониста, да не бирају. Избор да се не бира представља највећи облик слободе јер не само да мистерија остаје нерешена, већ се дозвољавају сва могућа решења, односно овакав избор имплицира сва могућа решења не одлучујући се ни за једно.

Наведена настојања метадетективике најочљивија су у маниристичкој употреби мотива/симбола/појмова огледала, лавиринта и мапе. Текст постаје мапа на којој се уцртавају најразличитије дестинације. Детектив је онај који ту мапу ствара, тачније помоћу знакова обележава различите сегменте стварности, времена и сл. Он не може тоталну стварност да представи (јер и не постоји), те стога узима само њене поједине елементе.

Али, није само детектикова улога симболично повезана са мапом. Она постаје и делом саме детективске приче преносећи читаоцу експлицитно легенду помоћу које приказано треба прочитати. Слично се јављало и у класичној школи, али је тада мапа била ограничена текстом. Овде, нарушавањем граница, мапа има и текстуалне и вантекстуалне референце, те функционише и као троп и као метатроп.²⁸ Таква њена природа представља отелотворење огледала: мапа одражава текст, али је и текст одражен у њој, а принцип на коме је мапа-огледало-текст остварен јесте лавиринт – укрштају се различите стазе, димензије и текстови.

Роберт Раудон Вилсон (Robert Rawdon Wilson) истакао је да је метадетективика организована кроз форму текстуалног лавиринта, јер се бави проблемима загонетних, украдених, недостајућих и опасних, расцепљених текстова. У њој писма, слова и документи немају поуздану денотацију објекта који би требало да представљају. Уместо тога они постају у потпуности затворени и у њих се не може продрети. Свет који се преко њих остварује вапи за интерпретацијом која се у исто време приказује као немогућа, неостварљива.²⁹

Модификована функција детектива у тексту навела је многе да, слично Барту, проговоре о његовој смрти. По Сајмону

²⁸ О метатропима видети: Кожелничкова, Наталија Алексеевна: „Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка”, *Очерки истории языка русской поэзии XX века*, Наука, Москва, 1995, 178–213.

²⁹ Robbe-Grillet: „Свет наликује детективној причи у којој је неопходно непрестано враћање уназад да би се дошло до прикупљених доказа: тачног распореда намештаја, броја и облика отисака, речи записаних у поруци. Тако настаје импресија да ништа друго није *истина*. Без обзира на то да ли докази затварају или отварају мистерију, ови елементи који се супротстављају сваком систему имају само један прави и очигледан квалитет – да се налазе *иш*.” Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney, „The Game’s Afoot – On the Trail of the Metaphysical Detective Story”, *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story From Poe To Postmodernism*, 10.

Силвестеру (Simon Sylvester),³⁰ савремена детективика је поново измишљена под утицајем комплексности актуелне културе. Полифонија језика и стилова чини немогућом сваку ефикасну интерпретацију, а детектив није ништа ако није интерпретатор. Пошто не може да мистерије трансформише у чињеницу, означено у ознаку, осумњиченог у кривца, детектив сам постаје жртва хетероглосије. Више не постоји могућност да детектив разоткрије стабилан код у корену сваке мистерије,³¹ јер стабилни кодови више не постоје. (Пост)модерна је довела у питање сваку завршеност, објективност и ауторитативност изједначајући свет и текст, тј. свдећи све под текстуалну вишесмисленост.

Савремени детективи наликују својим прототиповима, мудрим јунацима. Њихова ексцентричност бива приказана као ексцентричност. Детектив није више јунак из жанровског центра, већ се помера на маргину у односу на слику коју је градио у класичној и *hard-boiled* школи. Детективи постају припадници мањина, било у расном, родном, сексуалном, физичком или интелектуалном смислу. Појављују се црни детективи, хомосексуалци, научници и сл. Једино што је препознатљиво детективско код њих јесте потрага коју предузимају. Али и она се редифинише у односу на модел из класичне и *hard-boiled* школе, јер није нити само интелектуална активност, нити физичко разрачунавање. Интелектуалност је схваћена не као способност логичног закључивања, већ деконструкција устаљених предрасуда, у научном, етичком, моралном, речју, културолошком смислу. Као и код Борхеса, детективски наративи се користи за истицање апорија дискурских пракси које су биле руковођене поставкама егоцентричног хуманизма.

Злочин у том смислу постаје мисаона саблазан – историјски фалсификат, научна подвала, и свака друга апорија која није уско везана са убиством, крађом или неким другим видом физичког насиља. Другим речима, долази до потпуне „идеологизације” жанра пошто злочини, ма колико се манифестовали преко насилних чина, увек потенцирају идеолошке проблеме доводећи у питање официјелне интерпретације владајућих дискурских пракси.

Зато истрага није једино интерпретација трагова и потрага за злочинцем, већ покушај разоткривања мистерија везаних за проблеме сопства, су/објективности, времена и сл. Трагови

³⁰ Simon Sylvester, *The Case of the Two Italian Semioticians*, <http://www.crimeculture.com/Contents/New-SimonSylvest.htm>

³¹ Franco Moretti, *Signs taken for wonders: On the Sociology of Literary Forms*, London: NLB, 1983, 145.

престају бити физички остаци након злочина и постају трагови у Деридином смислу – изразито вишесмислени, расцепи који апо-ризују или негирају контексте у којима се налазе. Као такви они су се појављивали и у класичној и у *hard-boiled* школи пошто су их различити интерпретатори схватили другачије – детектив је у њима видео једно, његов пријатељ друго, полицијски инспектор треће, а починилац четврто. Такав смисао се овде још више продубљује и иронизује јер се испоставља да детективова интерпретација постаје релативна, односно сви смислови се показују као тачни. Траг напушта свој идентитет симптома и постаје знаковна категорија.

Отуда метадетективи своје истраге обављају у тексту. С једне стране, они се појављују као елементи текста, тј. жанра, који тумаче различите текстове како би дошли до свог. Свест о томе да су „текстуални конструкти” непрестано их прогања и то је узрок њиховог (пост)модернистичког стања. Метадетективи покушавају, али не успевају да пробију границе текста, па завршавају као текст – у вишесмислености. Зато нема разјашњавајућег, већ полемичног краја, при чему се полемичност тиче како онога што је приказано у тексту, тако и у односу на екстратекст. Злочин се не објашњава, не затвара, остављају се могућности различитих интерпретација, али детектив непосредно полемиче и са чиниоцима који су ван текста – аутором, публиком, самим текстом у коме се налази. Све то чини да самореференцијалност и текстуална самосвест буду доминантна обележја дискурса и текста. Сви чиниоци текста свесни су свог текстуалног устројства, почевши од ликова, догађаја, хронотопа, преко приповедача до аутора, и сви се у тексту појављују са том наглашеном самосвешћу.

Отуда се детективи пре неголи да разрешавају злочин, налазе у сукобу са нерешивим мистеријама сопствене интерпретације и идентитета. Патриша Меривејл је зато метадетективску причу одредила као ону у којој детектив постаје злочинац за којим трага, односно ону у којој не успева да реши злочин, или то чини случајно. Метадетективска прича захтева од читаоца да чита, попут детектива, причу која избегава детективско читање.

Својство у метадетективци

Најзанимљивија одлика метадетективске приче везана је за њену инхерентну неразрешиву природу у погледу сопствене самосвести. Она без краја разматра мистерије у вези са природом наратива и интерпретације, као и оне везане за свој сопствени наратив и сопствену интерпретацију. Аналитичка својства

метадетективске приче фокусирана су на предхерменеутички задатак детекције и декодирања докумената,³² а не на проблему интерпретације и разумевања текста.

Зато Џоел Блек сматра да основна активност детектива у метадетективској причи није више детекција – тј. потрага за тим ко је починилац, већ издавање и идентификација текста. То доводи у питање могућност да се ови протагонисти одређују као детективи. Они више нису ни професионални ни аматерски детективи, већ су истражитељи само у метафоричном смислу.³³ Чак и кад се у оваквим причама јаве професионални детективи, они су миљама удаљени од класичних и тешко се њихова улога истражитеља убиства може схватити озбиљно.

Недостатак решења постаје изразито негативно херменеутички јер се њиме указује на недостатак одговора на сваки проблем везан за суштину, знање или значење. Отуда се питања везана за природу и идентитет света или сопства представљају не само као она без одговора, већ и она која се не могу формулисати. Наративи који приказују детектива који прати трагове (у Деридином смислу) не би ли решио мистерију представљају идеално (пост)модернистичко средство остваривања наведене алегорije (да не само да нема одговора, већ ни да питања не могу бити формулисана).

Метадетективска прича инсистира на наглашавању кошмарности централне мистерије која се код Честертона, као непосредног најављивача, настоји елиминисати.³⁴ Епифаније (решења) постају „анти-епифаније”: детективи откривају да њихове потраге за одговорима бивају епистемолошке, а њихови извештаји о случају интертекстуални, метафикције које условљавају инхерентан „војеризам детектива који се попут бумеранга враћа самоинспекцији”. Зато Патриша Меривејл наводи Бекетовог Молоа као веома битног за (пост)модернизам. Иако је реч о тексту високог модернизма, он приказује детектива Морана који је сенка Молоа

³² У том смислу проблем текста полази од Поовог *Украденог писма*, иде преко Честертоновог *Пољезног облика* и Агаминог *АБЦ убиства* и формулише се у потпуности у Борхесовој *Смрти и бусоли*, односно Ековом *Имену руже* и Фукоовом *клатину*. Ту текст није само медиј, већ и објект којим се делује, и узрок и сврха, оригинал и апокриф, цитат и сл. Смисао текста, његова онтолошка природа, најмање је битна, важније је све сем тога – на каквом је папиру, одакле је преузет, како делује (не шта значи), коме је намењен и сл.: важна је његова прагматика, а не синтаксична или семантичка страна.

³³ Joel Black, *Ibid*, 91.

³⁴ Нпр., Дејвид Леман наводи да је најсубверзивнија ствар која се дешава у метадетективици уочавање да је хаос норма због које је детекција немогућа, услед чега је детектив осуђен на неуспех или смрт. David Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection*, University of Michigan Press, New York, 1989, xiii.

све док се његов идентитет не изгуби, док не постане есенцијално нераздвојив од човека за којим је преузео потрагу.³⁵

Разоткривањем сопства метадетективика испољава савремене проблеме везане за идентитет: с једне стране, страх од ограничености сопства и, с друге стране, од живота без сопства. Зато је злочин који је у основи заплета и детекције метадетективске приче више окренут ка само-убиству (убиству сопства) неголи убиству других. Таква промена испољава се на два плана: на дијегетичком плану она означава да смрт јунака сачињава злочин, док на нивоу екстрадијегезе протагонист трага за метафикционалном бесмртношћу унутар текста. Отуда су проблеми у основи метадетективске приче везани за случајеве субјекта („subject-case”) и случајеве књига („book-case”), тј. проблеме ауторства.

Детектив не успева да раздвоји императивно од индикативног, фигуративно од непосредног, хипотетично од стварног, односно причу о злочину од самог злочина. Протагонисити покушавају да изађу из свог случаја нагађајући други. Они то чине у стварности, а не у имагинацији и тако смештају себе у оба хронотопа – стварни и имагинативни, услед чега не могу да напусте ниједан.

У метадетективској причи холмсовске боемистичке тенденције удружене су са хаотичном паранојом *hard-boiled* ликова, и доведене до екстрема: детектив више није у стању да поврати равнотежу или пронађе решење. Недостатак „објективне” истине и значења надилази надљудске способности детектива и онемогућава откривање истине. Карактеристичне особине (пост)модерног стања испољавају се у метадетективици као раслојавање сопства детектива, изневеравање његове улоге у разјашњавајућем решењу на крају и брисање граница међу (текстуалним) световима и њиховим стварностима и истинама. Ове (пост)модернистичке нестабилности прате линију посткогнитивних питања о онтологији света и сопства која је детектив приморан да постави и која преокупирају (пост)модернистичку фикцију.

Како је детективска позиција у жанру била везивана и за читаоца, а не само за детектива, то се сличне несигурности преносе и на њега, те читалац више није у стању да „решити” текст, већ је приморан да поништи сопствене претпоставке и опсервације и наново ишчита текстуални свет који је конструисан и деконструисан у тексту. Доводећи у питање улогу детектива као тачку стабилности хаотичног и криминалног света, (пост)модерна ослабљује и саму позицију читаоца. На тај начин се „мртав”

³⁵ Patricia Merivale, *Ibid*, 103.

аутор, уништавајући детективову способност да реши мистерију, свети и читаоцу, који је волео да се игра детектива, јер му онемогућава да сазна шта је истина и шта се стварно договорило.³⁶

Метадетективика дели исти однос према хронотопу као и (пост)модерна – простор је мање конструисан, а више деконструисан текстом, или пре је конструисан и деконструисан у исто време. Пошто је идентитет у (пост)модерној крајње субјективан и самоконструисан, то је и исприповедани текстуални свет такође субјективан и флукуално конструисан, подједнако „лажан” као и детективов идентитет. У складу са мишљењима Питера Бергера (Peter Berger) и Томаса Лакмана (Thomas Luckmann), који сматрају да је друштвена стварност фикционални конструкт, и Мекхејл наводи да је у питању мозаик мноштва смислова који се боре да постану доминантан поглед на свет. Таква субјективна гледишта, осим што представљају друштвену фикцију, истовремено преносе и приватна или маргинална искуства стварности као што су снови, игра, машта и сл.³⁷ Перманентни процеси деконструкције наративних светова и претпоставки, непрестано брисање и реконструкција „истине” део је (пост)модерне тенденције одбијања коначног избора за једну перспективу која би се наметнула читаоцу. Детективска прича омогућује идеалну прилику за овакву субверзију и одбијање, пошто је она у свом конвенционалном облику затворен текст. (Пост)модерно поигравање детективском фигуром изражено као напуштање његове моћи да поврати нарушени поредак и инсистирање на његовој субјективности пројектује се и на читаоца и онемогућава га да „ реши ” текст. Преко константних деконструкција детективног наратива и „теорија” које је публика изградила у погледу whodunit-a, (пост)модерна наглашава моћ онога што Еко назива „емпиријским читаоцем”.

Еко је у својим семиотичким радовима, посебно имајући у виду детективуку, истакао сличности између детектива и читаоца, наглашавајући да као што детектив наново исписује причу коју је остварио криминалац, и читалац, опремљен свим неопходним траговима, може решити мистерију и написати причу коју чита. Еко тврди да детективика ствара за читаоца бесциљни задатак тражећи од њега да нагађа решење мистерије, иако он зна да ће му на крају решење бити приказано. Отуда је читалац у комфорној позицији која му омогућава да верује у сопствену контролу над текстом, односно која му омогућава да погађа решење.

³⁶ Daniel Jones, *Playing on the Detective Figure in Postmodern Crime Fiction*, <http://www.crimeculture.com/Contents/DanJones.html>

³⁷ Brian McHale, *Ibid*, 37.

Покушај погађања базира се на скривању чињенице да су правила постављена и прихватању ситуације да се до решења може доћи и без размишљања, по аутоматизму, тј. по имплицитним правилима. Зато, Еко, у Борхесовом духу, закључује да детектива креира свог читаоца.³⁸

(Пост)модерна није први покушај да се блефира читаочев покушај решавања текста. У суштини, пре је у питању конвенција него изузетак, али овај блеф је више уочљив у текстуалном свету (пост)модерне. Још је Барт у *Смрти аутора* нагласио небитну позицију аутора у односу на читаоца и његове улоге у „актуелизацији или реализацији текста”. (Пост)модерна не одбацује улогу читаоца већ инсистира на његовом већем напору у разумевању текста.

Детективи који игноришу аутора и претпостављају да имају моћ над контролом текста, настојећи да докажу истину, објективност или дефинитивност, условљавају да детекција истиче јалови универзализам који не може да иде даље од хипотезе како сазнајне структуре рефлектују субјективне елементе стварности и људског ума.

Семантика метадетективности

Брисање границе између текста и контекста, тј. њихово изједначавање – текстом се интерпретира контекст, а не само обрнуто, долази до тога да се семантика изједначава са прагматиком. Знати-жеља постаје категорија која се повезује са непрестаном потрагом за недостајућим смислом, односно текстом. Постојање текста одговара концепту знања јер је он медиј којим се знање каналише, али његова доминантна онтолошка вишесмисленост епистемологију своди на жељу – спознаја није могућа, то је само потреба за нечим што се не може задовољити нити досегнути.

У метадетективици семантика се модификује у складу са метафактивном и интертекстуалном природом света. Знати-жеља и неизвесност произилазе из детективове и читаочеве немогућности препознавања вредности текста, или прецењивањем награде (текста) у корист почетног (кључног) текста-трага, или пак детектив бива заваран његовим дискурсом који га води лажној награди и смрти.

³⁸ Umberto Eco, *Limits of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, 68. Umberto Eco, *The Author and his Interpreters*, http://www.themodernword.com/eco/eco_author.html

Да би дошли до текста-награде (решења) детектив и читалац морају имати информације које су предочене преко кључног текста-трага, који сам по себи постаје објект жеље. Али, на крају та жеља остаје неостварива – мало се открива о самом тексту-награди, јер је он нерастумачив, вишесмислен, недостижан.

Семантика изједначена са прагматиком подразумева да се смисао и употреба текста поистовете. Текст је и медиј, али и објект којим се утиче, у физичком, егзистенцијалном и онтолошком смислу. Зато су у питању крајње отворени, полемични и незавршени текстови, код којих елементи прагматике, читаоци пре свега, постају делови синтаксе – аутор говори како је текст настао и сусреће се са својим јунацима, читаоци преузимају улоге аутора, оставља им се да сами заврше текст, и то не само у интерпретативном (семантичком) смислу, већ прагматично, да сами (буквално) допишу крај. Више текст не осликава стварност, већ стварност постаје текст.

То доводи до фрагментације,³⁹ али она није само дијегетичка, не тиче се једино мозаичког повезивања приповедних сегмената, већ подразумева укрштање текста текста и текста стварности. У том смислу преиспитује се и природа плаузибилности. Вероватност престаје бити мерило настало на основу текстуалне блискости са стварношћу и њеним принципима могућег, већ је то текстуална вероватност – приказано мора да задовољи не логику стварности, већ логику текста – да буде граматично (остварено преко препознатљивог структурног модела) и комуникативно (да преноси информацију).

Граматичност и комуникативност не треба схватити у ригидном смислу. Пошто је текст и низ знакова и знак, граматичност подразумева различите облике коришћења знака и текстова – тј. интертекстуалност: аутори истичу тај процес граматизације експлицитно, навођењем њихових принципа и тако сами дефинишу овај процес. Комуникативност се огледа у томе да је текст текст, тј. да преноси, иако вишесмислену, ипак неку информацију, тачније, неке информације.

У том смислу и текстови метадетективике, без обзира на сву дисеминацију смислова, остају у границама жанра, јер реч је о категорији која омогућава разумевање, осећање, спремност и жељу за стварањем/прихватањем/повезивањем текстова.

³⁹ „Метафизичка детективика пуна је фрагмената који се не уклапају у основну линију заплета као и неконсеквентности, парадокса, чак и апсурдности. Она не настоји да пружи логичан крај у коме се налазе одговори на сва постављена питања, већ напротив, задржава упитаност.” Michael Holquist, *Ibid*, 170.

ЦРНА ГОРА И ЦРНОГОРЦИ

КОСТА ЧАВОШКИ

СТАТУС СРБА У ЦРНОЈ ГОРИ

Оно што припадници самосвесног народа најпре морају имати на уму јесте очување и учвршћење властитог идентитета. У том погледу ни српски народ у Црној Гори не би смео бити никакав изузетак. Ово утолико пре што су не само Устав Црне Горе и пратећи закони непримерени том циљу, него што је и постојећа пракса примене тих аката у застрашујућем раскораку са оним што је тим актима зајемчено.

Већ у преамбули Устава Црне Горе Срби нису означени као народ већ као национална мањина, на шта указује следећа алинеја: „Полазећи од:

...

Одлучношћу да смо као слободни и равноправни грађани, припадници народа и националних мањина који живе у Црној Гори: Црногорци, Срби, Бошњаци, Албанци, Муслимани, Хрвати и други, привржени демократској и грађанској Црној Гори...”

Иако је реч „народа” генитив и једнине („народ”) и множине („народи”), како није стављен акценат који означава множину, пре би се могло рећи да је то генитив једнине, што значи да су само Црногорци народ, док су сви остали, укључујући и Србе, национална мањина.

Уколико, пак, ова алинеја и оставља неке недоумице, њих отклања члан 13 који гласи:

„Службени језик у Црној Гори је црногорски језик.

Ћирилично и латинично писмо су равноправни.

У службеној употреби су и српски, босански, албански и хрватски језик.”

Како су језици битна ознака националног идентитета, то само значи да су једино Црногорци народ, пошто је црногорски

језик службени језик у Црној Гори, иако је српски језик и на последњем попису становништва био већински језик Црне Горе, док су сви остали народи националне мањине. Остало је, међутим, нејасно да ли је и писмо обележје националног идентитета, будући да се ставом 2 овог члана утврђује да су ћирилично и латинично писмо равноправни. То је уједно био и изговор да се у Црној Гори Устав и закони више не објављују ћирилицом, као да су и у српском језику оба писма равноправна. Тако је 2007. године „Службени лист” Црне Горе објавио важећи Устав латиницом, а тиме само на црногорском језику. Потом је и Министарство за људска и мањинска права Владе Црне Горе објавило овај Устав само латиницом, што значи на црногорском језику, као и на енглеском, албанском и ромском језику. Једино је изостављено објављивање ћирилицом, што потврђује да се у Црној Гори службено ништа више не објављује ћирилицом, чиме је српски језик избачен као језик на којем се објављују Устав и закони.

Још једну потврду таквог става према српском језику представља издање Министарства за људска и мањинска права Владе Црне Горе у којем су објављени Закон о мањинским правима и слободама, Закон о забрани дискриминације и Закон о заштитнику/ци људских права и слобода Црне Горе. Сви ови закони објављени су на више језика, најпре у изворном облику латиницом, што значи на црногорском језику, а потом и у преводу на енглески, албански и ромски језик. Нису, међутим, објављени српским писмом ћирилицом, а тиме ни на српском језику. Тако испада да за црногорско Министарство за људска и мањинска права српски језик у Црној Гори не постоји.

Овакво дискриминисање српског језика као непостојећег језика у Црној Гори само је почетак, пошто се он смишљено и систематски избегава и прећуткује противно изричитим уставним и законским одредбама. Тако је чланом 79 тачком 3 Устава зајемчено право „на употребу свог језика и писма у приватној, јавној и службеној употреби”, а ставом 7 истог члана право грађана „да сопствено име и презиме уписују и користе на свом језику и писму у службеним исправама”. Члан 11 став 3 Закона о мањинским правима и слободама још је подробнији, па обезбеђује „коришћење језика у управном и судском поступку и у вођењу управног и судског поступка, код издавања јавних исправа и вођења службених евиденција, на гласачком листићу и другом изборном материјалу и у раду представничких тијела”. Како се, рецимо, албанска имена и презимена не исписују онако како се изговарају, сходно фонетском начелу српског језика, него латиницом и ортографијом изворног албанског језика, тако би се и

сва српска имена и презимена морала уписивати у матичне књиге и јавне исправе, службене евиденције, на гласачком листићу и у другом изборном материјалу ћирилицом као српским писмом. Стога би, рецимо, име Предрага Булатовића, ако се заиста на последњем попису изјаснио као Србин, морало на гласачком листићу бити исписано ћирилицом, као што би му и лична карта морала бити исписана српским писмом. Пошто је ставом 4 члана 11 овог Закона такође прописано да се називи органа који врше јавна овлашћења, јединица локалне самоуправе, насељених места, тргова и улица, установа, пословних и других фирми и топонима исписују и на језику и писму мањинских народа, то значи да би упоредо са латиничним сви називи морали бити и ћирилични, будући да у Црној Гори скоро нема ниједног насељеног места у којем поред новокомпонованих Црногораца, не живе и Срби староседеоци.

Грдна невоља је, међутим, у томе што једно пише у Уставу и законима, а нешто сасвим друго се појављује у пракси. Уверљив пример који то потврђује јесте спор пред Уставним судом Црне Горе који је покренут иницијативом Српског националног савјета за оцену уставности члана 62 става 3 Закона о измјенама и допунама Закона о избору одборника и посланика и члана 94 става 3 Закона о избору одборника и посланика. Ова иницијатива била је исписана ћирилицом, док је решење Уставног суда којим се она одбацује, било исписано латиницом, иако је Уставни суд добро знао да је овај поступак морао водити на српском језику и да су сва писмена морала бити исписана ћирилицом. Па кад Уставни суд, као највиша правосудна установа у Црној Гори, тако безочно гази Устав и законе које би морао бранити од насртаја других, како се може очекивати да други судови и органи управе поступају на уставан и законит начин?

Највећу забринутост изазива одсуство школовања српске деце и омладине на српском језику, што је у супротности са изричитим одредбама Устава и закона Црне Горе. Тако је чланом 79 тачком 4 овог Устава свим припадницима мањинских народа зајемчено „школовање на свом језику и писму у државним установама” по програмима који обухватају историју и културу властитог народа. Још је подробнији члан 13 Закона о мањинским правима и слободама који гласи:

„Мањински народи и друге мањинске националне заједнице и њихови припадници имају права на школовање на свом језику и одговарајућу заступљеност свог језика у општем стручном образовању, у зависности од броја ученика и финансијских могућности Црне Горе.

Права из става 1 овог члана остварују се у свим степенима васпитања и образовања.

Права из става 1 овог члана остварују се кроз посебне школе и посебна одељења у редовним школама.

Настава се изводи у цјелости на језику мањинских народа и других мањинских националних заједница.”

Да бисмо се уверили да ли су ове законске одредбе бачене под ноге црногорских главара, ваља се упитати да ли игде у Црној Гори постоје српске основне и средње школе или српска одељења у тим школама у којима српска деца уче на српском језику из српских ћириличних уџбеника и у којима наставу држе српски учитељи и наставници, како је то прописано чланом 18 ставом 1 овог Закона. И да ли је директор те школске установе са наставом на српском језику и писму Србин који испуњава предвиђене услове, што иначе налаже став 2 члана 18 овог Закона? Нажалост, таквих српских школа и српских одељења у државним школама нигде нема у Црној Гори, нити предметни програми у државним школама садрже теме из области српске историје, уметности, књижевности, традиције и културе, како то захтева члан 15 став 1 овог Закона.

Посебно пажњу заслужује упадљива несразмера између удела Срба у структури пописаног становништва Црне Горе и сразмерног броја њихових представника у Скупштини Црне Горе и скупштинама јединица локалне самоуправе. Тај број је знатно мањи од удела Срба у структури црногорског становништва, добрим делом због постојања више наводних српских странака које полажу право на српске гласове, па тиме једна другој и српском народу, кога наводно представљају, смањују сразмерну заступљеност у представничким органима власти. А такав несклад између сразмерног удела српског народа у структури становништва и броја његових изабраних посланика и одборника у очигледној је супротности са чланом 79 тачком 9 Устава Црне Горе која мањинском народу зајемчује право „на аутентичну заступљеност у Скупштини Црне Горе и скупштинама јединица локалне самоуправе у којима чине значајан дио становништва, сходно принципу афирмативне акције”. То такође значи да би сходно овом „принципу афирмативне акције”, који је Уставни суд Црне Горе (решењем U-I бр. 29/11 и 4/12 од 20. јула 2012. године) ускратио српском народу, Срби морали имати нешто већи број посланика и одборника од 28,73% колики је био њихов удео на последњем попису становништва.

Још већу забринутост изазива заступљеност Срба на радним местима у јавним службама и органима државне власти и локалне

самоуправе. Иако члан 79 тачка 9 Устава Црне Горе зајемчује право на сразмерну заступљеност припадника појединих мањинских народа на свим радним местима у јавним предузећима и републичким и општинским органима власти, број запослених Срба је далеко мањи од 28,73% колики је удео Срба у укупној структури становништва Црне Горе. Процењује се да се број Срба у државним и општинским органима и јавним установама и предузећима креће од нуле до седам одсто, док број Црногораца прелази осамдесет одсто.

Мање је, међутим, приметно, ма колико је то на дуги рок опасно, запостављање, па и затирање и кривотворење српске културно-историјске баштине, чију заштиту зајемчује члан 8 став 3 Устава Црне Горе. Поред породичног одгоја и незаменљиве улоге Српске православне цркве, која је изложена непрестаној шикани, злостављању, па и прогону њених клирика и мирјана, кључну улогу у очувању српске културно-историјске баштине, а тиме и националног идентитета, треба да одиграју културне, васпитне и образовне установе, почев од забавишта, преко основних и средњих школа, до факултета и уметничких академија. За то су наравно потребни и одговарајући стручњаци – васпитачи, учитељи, наставници и професори. Црногорски законодавац је привидно и то имао на уму, па је чланом 16 ставом 1 Закона о мањинским правима и слободама утврдио да се „у оквиру високог образовања могу ... обезбедити катедре, факултети или институти ради образовања васпитача, учитеља и наставника на језику ... мањинских народа”. Колико је то нама познато, у Црној Гори нема ниједне високошколске установе у којој се на српском језику и писму образују такви стручњаци, тако да је у погледу српског народа ова законска одредба пука обмана.

Коначно, док је чланом 80 ставом 1 Устава изричито забрањена само *насилна* асимилација припадника мањинских народа, чланом 39 ставом 1 Закона о мањинским правима и слободама забрањена је *свака* асимилација која се изводи предузимањем мера и активности којима се мења национална структура становништва Црне Горе. Нажалост, ове забране важе за све мањинске народе у Црној Гори изузев за Србе, пошто се према њима некажњено могу примењивати све мере и насилне и прикривене асимилације, почев од избацивања српског језика и писма из службене употребе, преко укидања наставе на српском језику и писма у основним и средњим школама и у високошколским установама, тако да нема српских школа и српских одељења у државним школама, до изостављања тема из области српске историје, уметности, књижевности, традиције и културе у програмима

државних школа, нешколовања васпитања, учитеља, наставника и професора који би предавали на српском језику, па до упорне и постојане дискриминације Срба приликом запошљавања у органима државне власти и локалне самоуправе и у јавним предузећима и установама, тако да је број запослених Срба далеко мањи од њиховог удела у целокупној структури становништва. Није стога нимало чудно што је удео Срба у структури становништва са 31,99% пао на 28,73% од 2001. до 2011. године, са тенденцијом, не дај Боже, даљег опадања. Јер, ако су декларисани Срби лишени и елементарних права које црногорски Устав и закони свима другима зајемчују, онда се може очекивати да ће понеки угрожени Срби пре или после бити принуђени да се пишу као Црногорци.

Све нас то наводи да до краја разоткријемо замисао стварања нове црногорске нације. Та замисао је врло једноставна. Православне Србе у Црној Гори свим расположивим средствима треба преобраћати у новокомпоноване Црногорце. И то једино Србе пошто се од Муслимана и Хрвата католика не могу стварати Црногорци; о Албанцима и да не говоримо.

Да би се одлучно стало на пут таквој политици, треба претходно одбацити погрешну, а по својој далекосежности и погубну представу о православном становништву Црне Горе. Недавно је Томислав Николић непромишљено изјавио да он не види никакву разлику између Црногораца и Срба у Црној Гори. Тако је несумњиво било у доба Светог Петра Цетињског и Петра Петровића Његоша и за владе краља Николе, када су сви православни становници Црне Горе били Срби, а потом и између два светска рата све до 1945. године када је декретом створена нова црногорска нација, која је млађа од писца овог огледа. Отуда када се данас каже да у Црној Гори нема разлике између Срба и Црногораца, црногорски главари то радо прихватају уз напомену да су сви православни становници Црне Горе заправо Црногорци.

Ништа мање није погубан исказ да у Црној Гори, изузев Арбанаса, сви говоре истим језиком. Историјски, то је несумњиво тачно, пошто је то увек био и остао српски језик, као што су и Хрвати, уместо кајкавског и чакавског, прихватили штокавско наречје ијекавског изговора, којим су говорили и поунијађени Срби у западној Херцеговини, што је од Вука Стефановића Караџића српски књижевни језик. Но, пошто се данас поред хрватског појавио и некакав босански или бошњачки језик а у Црној Гори и опскурни црногорски језик, Срби у Црној Гори морају упорно настојати да се њихов језик, као битно обележје њиховог идентитета, назива српским језиком, а да њихово писмо буде искључиво ћирилица. Како, међутим, црногорске власти воде систематску и

упорну, а нажалост и делотворну антисрпску политику, што се огледа у смањењу броја Срба на последњем попису становништва, поставља се питање какав однос према њима и Црној Гори, као држави Црногораца а не Срба, треба да буде став странака које се представљају као српске и полажу право на гласове Срба.

У већ наведеној алинеји преамбуле Устава Црне Горе вели се да су „Црногорци, Срби, Бошњаци, Албанци, Муслимани, Хрвати и други, привржени демократској и *џраћанској* Црној Гори”. То наравно није тачно, пошто је Црна Гора превасходно *национална* држава новокомпонованих Црногораца, која на све могуће начине, укључујући и принуду, преобраћа православне Србе у Црногорце. Стога се поставља питање зашто би Срби били привржени таквој држави, када су 21. маја 2006. године гласали против одвајања Црне Горе од Србије. Лош пример којег се треба клонити јесте знатан број Срба у Хрватској који је на последњим изборима, уместо за Самосталну демократску српску странку, гласао за хрватску Социјалдемократску партију, а да је после доласка ове странке на власт изгубио и оно што је раније тешком муком изборио.

Српским предводницима у Црној Гори, ако то они уистину јесу, треба да буду узор данашњи челници Републике Српске, којима не пада на памет да на било који начин унапређују и јачају средишњу власт у Сарајеву, а камоли да хомогенизују и унитаризују Босну и Херцеговину, што једино желе Бошњаци. Напротив, они се непрестано труде да покажу и докажу неодрживост Босне и Херцеговине као заједничке државе, да би изборили право српског народа на самоопредељење до отцепљења и властиту државност, односно присаједињење Србији. Стога подржавају Хрвате да у оквиру муслиманско-хрватске Федерације издејствују свој посебан идентитет, како би и Бошњаци били принуђени да се задовоље својим посебним, трећим ентитетом, уместо да полажу право на целу Босну и Херцеговину.

Баш такву политику према Црној Гори као држави и њеним средишњим и локалним властима треба да воде и српске политичке странке, ако то уистину јесу. Стога не треба да улазе ни у какве предизборне коалиције које предводи неко ко није Србин, јер би то значило да би уместо једних Црногораца – Мила Ђукановића и његове клике, на власт дошли неки други Црногорци – Миодраг Лекић или Небојша Медојевић, који би водили мање-више исту антисрпску политику, подржану српским гласовима, политику учвршћења црногорског идентитета и црногорске државе у којој се затире све што је српско. Притом никога не треба да заваара наводно *џраћанска* оријентација црногорске опозиције, пошто је и њен циљ да учврсти и унапреди Црну Гору, а не да

побољша независан положај српског народа у Црној Гори. Стога српске политичке странке превасходно треба да се изборе за битно побољшање неподношљивог положаја властитог народа, а да притом не унапређују ни црногорску, ни грађанску ни европску Црну Гору. Уколико, пак, било која црногорска или грађанска странка понуди било какву сарадњу српским политичким странкама, оне на то смеју пристати само под условом да за узврат изборе неко од оних права српског народа која му, по Уставу и законима Црне Горе, иначе припадају, као што су, рецимо, означавање матерњег језика у школама називом „српски језик” и издавање посебних школа или одељења у државним школама у којима би наставу изводили српски учитељи и наставници, искључиво на српском језику, по ћириличним уџбеницима који садрже одговарајуће теме српске историје, уметности, књижевности, традиције и културе.

Уколико учешће у заједничким подухватима са несрпским странкама не доводи одмах до непосредног побољшања положаја српског народа, у њима треба учествовати ако они на дужу стазу том побољшању воде. Дobar пример представља разоткривање корупције, у чему треба учествовати ако се тиме родоначелници данашњег црногорства и независне Црне Горе – Мило Ђукановић и његови доглавници – износе на рђав глас и пред јавношћу показује да су свој црногорски национализам здружили с великом личном коришћу. Још је боље ако се може показати да држава која на најгрубљи начин дискриминише Србе пати и од озбиљног колумбијског синдрома, а да су њени челници прави Колумбијци, зрели и презрели за црногорски или италијански затвор.

Ово је само неколико савета каква политика српских странака, односно странака које полажу право на гласове Срба у Црној Гори, треба да буде. Српско својство тих странака не сме се огледати само у придобијању српских гласова, него пре свега у стварном и постојаном побољшању већ неподношљивог положаја српског народа у Црној Гори. Уколико, пак, такве странке са српским предзнаком само убирају српске гласове, а после избора у свему попуштају да би издејствовале неку личну корист за своје челнике, онда је то недопустива политика која се граничи са националном издајом. Наравно да у томе има удела и анационална (да не употребимо неки тежи израз) политика београдских управљача и политичара, али о томе не треба говорити у Подгорици него у Београду.

И на самом крају још једном о великој заблуди да су православни Срби и Црногорци у црногорској држави један и недељив народ, те да међу њима нема никакве, ни најмање разлике. Напротив, те разлике су не само све веће него се преобраћају у србомржњу која постаје битно обележје новог црногорског националног

идентитета. Како се, иначе, може објаснити да су 13. јуна 2012. године, током утакмице у спортској дворани „Ловћен” на Цетињу између женских кошаркашких репрезентација Србије и Црне Горе, са трибина узвикиване пароле „Србе на врбе” и „Убиј, закољи, да Србин не постоји”, које подсећају на стравично доба Анте Павелића.

Објашњење ове непојмљиве мржње захтева озбиљније промишљање. Баш као што је у прошлости промена вере – прелазак Срба у ислам или католичанство – доводила до оваквих појава, тако и данас промена српског националног идентитета из страха или користољубља доводи до потискивања свог ранијег духовног бића у ниже, мрачније слојеве свести. А из тога проистичу не само нетрпељивост него и омраза и мржња према својим ранијим сународницима, које навиру из подсвести у коју је потиснуто раније духовно биће новокомпонованих Црногораца. Нама једино преостаје да се разговетно и одлучно супротставимо овим мрачним црногорским силама, да не бисмо били саучесници у нашем злом националном удесу.

Невоља је наравно у томе што су због ратних пораза и привременог губитка Косова и Метохије умногоме ослабљени самопоуздање и самопоштовање српског народа, па су неки наши сународници посрнули, а наши непријатељи то одмах злоупотребили. Ваља се ипак надати да ће преостали Срби у Црној Гори бити чврсти и постојани у уверењу да је национални идентитет оно чиме се један народ поноси, а да је истрајавање у њему питање достојанства и части.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

ИСТРАГА ПРЕДАКА: СОЦИОПАТОГЕНИ ЧИНИОЦИ У ПРОЦЕСУ ФОРМИРАЊА ЦРНОГОРСКЕ НАЦИЈЕ

1. Идеја црногорске нације и наслеђе италијанизма

На самом почетку се морамо запитати: због чега бисмо у покушају формирања црногорске нације могли препознати

деловање социопатогених чинилаца? Који су то чиниоци и како се они конкретно испољавају како у друштвеној заједници тако и у психичком животу појединца? И због чега у процесу формирања црногорске нације, тј. црногорчења Црногораца (како бисмо, трагом објашњења Матије Бећковића и аналогije са некадашњим турчењем, могли да именујемо овај процес темељног расрбљивања и покушаја заснивања некакве нове, антисрпски дефинисане нације), због чега о свему томе не само да можемо него и неизоставно морамо да размишљамо у категоријама социјалне патологије посебног типа?

Основни проблем који се испољава у процесу црногорчења настаје из неукости, нехаја, па и злоћудности са којом се иницијатори овог процеса односе према црногорском човеку и његовој историји: они, наиме, сматрају да свеколико наслеђе које Црногорци у себи носе може бити преобликовано у складу са неким потпуно арбитарно, необавезно, слободно изабраним циљевима, те да не постоји никаква природа саме супстанце која би том преобликовању могла да пружи отпор. Основна антрополошка хипотеза од које полазе ови неуки сејачи зла јесте представа о човеку као потпуно празној, белој хартији (*tabula rasa*) по којој можете да исписујете шта год хоћете. Та идеја, чије корене налазимо у филозофији емпиризма и сензуализма, тешко може издржати озбиљнију, продубљенију критику са становишта иоле свесног сложености човека и тајновитости путева његове душе. Та идеја, коначно, нема никаквога упоришта нити у хришћанству нити у било којој религијској слици света, а нема је ни у традиционалном предању и у веровањима која су обликовала некаква сазнања о свету српског човека. Сви Срби, па и Црногорци, веровали су да је човек простор по којем бој бију неке много старије, непознатљивије и дубље укорењене силе него што се то чулима и одговарајућем људском искуству може указати.

До идеје о томе да је човек *tabula rasa* није се у српској култури долазило читањем филозофских списа Џона Лока или Етјена Боноа Кондијака, као што се најтемељнија сазнања о ограничености, па и неисправности оваквог начина мишљења неће утврдити читањем Лајбницових, Кантових или Хегелових дела. Истина, филозофски увиди могу нам помоћи да сагледамо аргументе за или против поменутих увида, али смо паклене размере заблуда и погрешних идеја могли да осетимо пре свега на сопственој кожи. Идеја о томе да је човек *tabula rasa* дошла је у најзлоћуднијем облику у српску културу унутар комунистичке идеологије и њене револуционарне праксе. Тачније, дошла је мање у склопу саме идеологије, а знатно више у склопу одговарајуће револуционарне

праксе. Јер, комунистички идеолози нису инсистирали на томе да теоријски објашњавају како је човек празан, неисписан лист хартије, али су бескрупулозношћу свога односа према историјском и традицијском, те колективно-психолошком и архетипском темељу нашег човека јавно демонстрирали колико им је помену-та идеја усмеравала све социјалне и идеолошке акције које су предузимали.

Идеја о томе да Црногорци могу и морају да буду засебна нација јесте, немојмо то заборавити, део наслеђа хрватских фашиста и југословенских комуниста. Та идеја је, дакле, продукт тоталитаристичког начина мишљења, односно двеју идеологија које немају никакав заједнички садржалац осим двају чинилаца: тоталитаризма и антисрпства. А да је идеја о Црногорцима као засебној нацији, сама по себи, крајње проблематична и неутемељена, доказ је начин на који се исказивала свест о националној припадности код свих оних који су на тој идеји, у неком периоду свога живота, инсистирали. Једнако код Секуле Дрљевића или Савића Марковића Штедимлије, који су радили под паском усташког покрета и хрватских комуниста, тако и код оних који су касније, у социјалистичком и постсоцијалистичком периоду, тобоже самостално, покушавали и још покушавају да осмисле идеју црногорчења. У томе процесу они, с разлогом, препознају један од кључних чинилаца жељеног разбијања целовитости српског народа и његовог претварања у слабаши етнографски спецификум који се може национално обликовати како се то у неким центрима светских моћи пожели.

Сама реализација идеје о црногорчењу је, наравно, продукт деловања југословенских комуниста, а њихови данашњи наследници и настављачи јесу они који су на темељу криминалне активности обављали првобитну акумулацију капитала у постсоцијалистичком, транзиционом друштву. Они, пак, људи који су чиста срца поверовали у некакав емоционални капитал ове идеје, само су грубо злоупотребљени: јер Црна Гора се може волети, а да се притом не мора цео њен национални идентитет градити на потпуно первертираном облику љубави који би порицао целокупни дух историјске, његошевске Црне Горе. Многи су већ упозоравали на злоћудност оваквих процеса, од Добрице Ћосића, Дејана Медаковића, Матије Бећковића, Батрића Јовановића, Драгољуба Петровића, Растислава Петровића, Драга Ћупића, Мира Вуксановића, Косте Чавошког, Мила Ломпара и многих других.

Без обзира на све облике насиља са којима се идеја црногорчења спроводила, без обзира на све фалисификате и лажи који се систематски пласирају, евидентно је да свако удубљивање у

прошлост и садашњост Црногораца води ка сагледавању очигледне неутемељености тога процеса. За то нам је веома убедљив, емпиријски доказ управо она трагична личност која је у почетку здушно радила на реализацији национализације Црногораца, а касније, када се та личност ослободила идеолошког слепила, прва је сопствену идеју напустила и вратила се традиционалном, чврсто утемељеном ставу о Црногорцима као делу српског народа. Реч је, наравно, о личности Милована Ђиласа. Управо је Ђилас у млађим данима свог крвавог револуционарног деловања, добро упамћеног у ратној Црној Гори и Херцеговини (под еуфемистичким називом „лева скретања”), и у периоду своје трагичне лакотислености са којом се одмах после рата односио према свему што је део српског наслеђа (од идеје припадности српском народу до чина исцртавања републичких граница), управо је он најгласније засејавао поменуто семе зла у Црној Гори. То семе зла могло је да се прими само на оном тлу које је темељно припремљено револуционарном, комунистичком идеологијом као првим радикалним покушајем да се Србија и Црна Гора потпуно очисте од прошлости, а да се Срби, укључујући и Црногорце, претворе у чисти лист хартије по којем ће револуционарни елан исписивати своје поруке о некаквој блиставој будућности, лишеној духовно-историјског и националног наслеђа.

Од тада, од доласка на власт комунистичког покрета у Југославији, можемо пратити како се слажу варка на варку и заблуда на заблуду о томе да су Црногорци суштински другачији у односу на остале Србе, те да морају постати засебна нација. Кулминација је избила оног момента када се, осокољена силама које желе што већи хаос да начине на Балкану с краја XX и почетком XXI века, однарођени црногорски режим сачињен од нове класе отуђених политичара и бизнисмена осмелио да удари на саме темеље црногорског памћења: на српско име, језик и цркву. Систематским избегавањем, па и порицањем српског имена, увођењем лингвистички неутемељног и неодрживог назива црногорског језика и формирањем неканонске, расколничке црногорске цркве, тај однарођени режим је показао не само фаталне размере свога незнања него и отворени презир према сопственом народу и његовом елементарном памћењу. Однарођени црногорски режим је, метафорички речено, објавио отворени рат црногорском здравом разуму.

Систематским насиљем које држава спроводи над сопственим становништвом тај режим настоји да постигне стање потпуне сазнајне празнине, те да дође до жељеног стања *tabula rasa*, на којем би могао да се нада каквом-таквом успеху своје однарођене,

химеричне политике. Ипак, делује потпуно невероватно да се све то збива Црногорцима који, као што је добро познато, имају најмоћнију традицију предања и богату усмену историју какву је тешко наћи било где у свету. Зато је овај експеримент са Црногорцима веома занимљив за све оне који умеју да препознају технологију етничких мелтинг-потова: ако то са Црногорцима успе, не постоји више ни једна једина начелна препрека да то не успе и на било којем другом месту на земаљској кугли.

2. Насиље као систем и демократски алиби

Идеја о национализацији Црногораца није ни црногорска ни српска идеја. Та идеја је обликована у центрима моћи изван српских простора, а срачуната је са намером да се целина српског народа руинира управо тамо где је у прошлости била најчвршћа. Зато смо данас дошли до парадоксалне ситуације да управо Црна Гора, као у прошлости најтврђе упориште српства, данас мирно може да донесе све одлуке које потпуно противрече основном духу Црне Горе и Црногораца. Таква је, на пример, одлука да држава Црна Гора призна као независну државу Косово. Тиме је почињен грех не само према осталим Србима који се, како знају и умеју (а то, нажалост, не значи баш много), боре да очувају оно што за све Србе, па и за Црногорце, има суштинскога значаја, него је још и више почињен грех у односу на целокупно историјско памћење Црногораца. Како ће ови нови, однарођени бизнис-Црногорци, који сматрају да је целокупна историја ствар претворива у робу за продају и препродају, како ће они изаћи пред Светог Петра Цетињског, пред Његоша, пред књаза Николу и толике друге, то је дилема до које они, сасвим сигурно, нису ни допрли. Иначе би им се одговор на питање шта су то они починили сам наметнуо са страхотном неумитношћу, а тај одговор је, наравно: издаја. Издани су не само тамо неки Срби којих се бизнис-Црногорци одричу, него је издан и основни дух Црне Горе и сви њени великани. Ти великани су, сада, на небесима постиђени због бестидности својих потомака.

У овим тачкама нашег опажања долазимо и до првих одговора на питање због чега у свим овим процесима треба сагледати дејство социопатогених чинилаца. Црногорчење је замишљено и спроведено као облик пелцовања, тј. уношења у народно биће опасне и разорне клице која развојним процесом сигурно доводи до колективне шизофреније. Ови процеси разорних противуречности и нерешивих аутодеструктивних порива воде ка потпуном губљењу онога духа који је Црногорце чувао кроз историју и

водио их кроз најтежа искушења кроз која су пролазили. Отуда то може да се сагледа као, пре свега, облик аутодеструкције и симболичког, културолошког самоубиства.

Читав процес се реализује деловањем пирамидалне организационе схеме у чијем темељу се налази однарођена црногорска држава, као основни иницијатор и гарант ауторитативности самог чина, али и чинилац сталне претње онима који би се, евентуално, том чину супротставили. Однарођени режим, дакле, рачуна са правом државе на све елементе ауторитативности које не могу несметано бити доведене у питање, а уколико то неко покуша да учини, држава има право да спроведе легалне облике насиља. Сам чин симболичког, културолошког самоубиства или прогона и истраге сопствених предака припао је у надлежност државног апарата Црне Горе. То значи да читав правни, политички, образовни, медијски и други систем данас у Црној Гори јесте упрегнут у реализацију идеје црногорчења и расрбљивања Црногораца. Традиционална српска народна свест Црногораца постала је апсолутно несистемска појава која се жели у потпуности елиминисати из јавног живота Црне Горе. Таква свест жели се не само маргинализовати унутар друштвеног система него се жели и коначно истражити, тј. уништити до последњег трага и семена. У односу на ту, несистемску појаву дозвољени су сви облици насиља осим оних који су експлицитно правно санкционисани. Штавише, и ти облици насиља који подлежу правном санкционисању могу бити спровођени све дотле док не постану јавна, сувише очигледна чињеница која може угрозити међународни кредибилитет земље.

Читав процес црногорчења, тј. формирања црногорске нације која би темељно, суштински била не само одвојена од своје српске народне основе него и тој основи оштро, антитетички супротстављена, можемо сагледати кроз неколико темељних поставки. Те поставке представљају саму суштину политике црногорског режима, али тај режим већ исувише дуго траје и оставља своје погубне последице, па је у великој мери већ срастао са самом црногорском државом. Та ће се држава веома тешко ослободити овог негативног наслеђа, а у тој борби потребно је толико мудрости, снаге и лепоте да такву концентрацију вредности веома тешко можемо да замислимо у практичном политичком животу било које друштвене заједнице, па и наше, српске, а понајмање црногорске.

Но, свест о тежини неког задатка не значи и спремност на одустајање од њега, па би зато било неопходно да се, пре свега, као целина сагледају сви елементи који чине систем идеја и практичних поступака однарођеног црногорског режима.

Теза бр. 1: *Однарођени режим селективно спроводи насиље иазећи да не угрози свој међународни легитимитет.*

Кључни критеријум селективности заснива се на чињеници да у Црној Гори још увек постоји, за режим неподношљиво много људи који не само што имају високо развијену српску народну свест него и, упркос свим непријатностима којима су изложени, спремно исказују националну припадност (према попису из 2011. своју српску националност је исказало 28,73% становника). Према тим становницима се спроводе селективни облици насиља о којима сведоче многи извештаји са терена, као и подаци које дају политичке и културне организације Срба у Црној Гори: све то говори да је неподношљиво низак број запослених Срба у државном апарату и у свим системима, поготово у управним слојевима, који су у надлежности државе. Тако се политиком запошљавања пожељан начин мишљења и одговарајућег националног опредељења одваја од оног непожељног.

Шта је могући лек за овакво болесно стање? То је спремност и агилност политичких представника Срба да отклоне насиље над сопственим народом и да обезбеде њихову равноправност у друштву. Исто тако, и српска држава би морала да се потруди да, у оквиру међународне, добросуседске сарадње Србије и Црне Горе, издејствује да Срби не буду дискриминисани у Црној Гори, бар онако како Црногорци нису дискриминисани у Србији.

Теза бр. 2: *Однарођени режим обавља симболичку истрагу предака и прогон свих оних који се држе предачких завети.*

Црногорска државна политика у овом тренутку насиље спроводи не само над актуелним становницима Црне Горе него и над свим онима који су својом мишљу, емоцијом и делом градили прошлост Црне Горе и Црногораца. Највећи противници данашњег режима налазе се међу прецима, међу оним див-јунацима који су утемељили историјску Црну Гору. Данашњи нови црногорски идеолози би, чак веома лако убедили не само Црногорце него и све остале Србе да су нови антисрпски идеолози сасвим у праву, али то не могу да изведу све дотле док ми, потомци, имамо снаге да се обраћамо својим прецима и да тумачимо шта су то мислили, говорили и чинили Свети Петар Цетињски, Његош, књаз/краљ Никола, Марко Миљанов, Стефан Митров Љубиша и толики други.

Ако је династија Петровића некада морала да се бори против духа потурчењаштва како би сачувала српски слободарски дух Црне Горе, ако је морала да се суочи са изазовом истраге потурица, данашњи црногорски главари морају да изведу нешто сасвим супротно: морају да обаве темељну истрагу својих предака како

би реafirмисали дух потурчењаштва и исказали своју спремност да буду оно што неко изван Црне Горе од Црногораца тражи да буду. Велики преци су добро знали, али данашњи однарођени црногорски главари не знају: ако нећеш да будеш брат своме брату, бићеш слуга злом господару! Зато је династија Петровића чувала Косовски завет чак и онда када се огроман део српскога народа претворио у покорну и ћутљиву рају, али је и та раја певала песме које су сведочиле о некадашњем царству и о могућем васкрсу државе српске. Данас, под црногорским режимом, опет треба певати песме које ће чувати сећање на светле дане, будити веру у боље сутра и неговати наду да су ти снови оствариви.

Теза бр. 3: *Однарођени режим насилно изазива пошћуно расирјосиво у породицама, браирсирвима и племенима.*

Сви облици природних, сродничких заједница, од породице, преко братства до племена, какве су у Црној Гори постојале интензивније него у другим деловима српског народа, све те друштвене групе изложене су снажним притисцима, па и цепањима по шавовима начињеним насилним притисцима државе да се, у потпуности, не само анулира традиционална народна свест Црногораца него и да се развије сасвим антагонистички постављен облик културно-историјске свести. Отуда није нимало ретка појава да се два рођена брата у националном смислу не само изјашњавају другачије (један Србин, други Црногорац) него и да из тог изјашњавања доследно произађу сасвим супротна виђења целокупне културе и духовно-историјског бића Црногораца: једно је традиционално српство Црногораца, а друго је дукљанство које Црногорцима пориче српство.

Сасвим је, отуда, разумљиво да и унутар братстава и племена сличне линије разликовања, али и супротстављања јављају се веома често. Понекад се те разлике и антагонизми могу испољити у крајње хуморном и гротескном виду. По усменом сведочењу др Момчила Вуксановића тако се, пре десетак година, на Медуну окупила скупштина Куча да ода пошту свом великом претку, књижевнику и јунаку Марку Миљанову Поповићу. Кад су већ обавили своје обреде, на том истом месту појавила се група дукљанских Црногораца, желећи да и они одају почаст Марку Миљанову, али притом ове придошлице нису нимало страховале да би њихов поступак могао и морао бити схваћен искључиво као чисто лицемерни гест: дух Миљановљева дела, његово разумевање чојства и јунаштва, такву хипокризију, једноставно, не допушта. Како та значењска нијанса дукљанским Црногорцима тешко улази у главу, скупштина Куча је морала прибећи драстичнијим поступцима него што је смирено тумачење: прибегли

су некој врсти фолклорног перформанса. Чим су Дукљани кренули са својим беседама, окупљени Кучи су залелекали, као у највећој тузи и жалости, па се, уз тужбалице и лелек, удаљише са тог места. Тако су дукљанским Црногорцима, међу којима је био и понеки Куч, показали да за своје намере и за насиље које спроводе немају народ уза се. Суочени са суровом чињеницом да немају коме да се обрате, до ли самоме себи, Дукљани су се повукли необављена посла. Свето место рођења и вечног почивалишта Марка Миљанова остало је тако, за сада, неупрљано.

Теза бр. 4: *Опредељујући се за сирово изолационистичку језичку политику, однарођени црногорски режим сироводи насилну стандардизацију језика која треба у пошуности да одбаци српско име, ће да изгради максималну дистанцу у односу на српски грамањички и правовисни стандард.*

Идеја црногорског језика израз је чистог насиља над језичким чињеницама и над традиционалним начином мишљења самих Црногораца. Српско име се не може одбацити из једноставног разлога што су језик и његово српско име много старији од саме идеје црногорске нације, те што је српски језик тако, и само тако, традиционално именован у Црној Гори. Такво именовање збивало се вековима и трајало је све то време када Црногорци никаквих дилема нису имали око тога јесу ли или нису Срби: знајући да су Срби, они су тако називали и свој језик. Дакле, једино познато традиционално, народно име језика у Црној Гори јесте назив српски језик.

На простору Црне Горе постоји мноштво говора појединих места, са великим бројем разлика међу тим говорима. Сви ти говори припадају двама дијалектима – источно-херцеговачком (данас се чешће користи назив: херцеговачко-крајишки) и зетско-сјеничком. Оба ова дијалекта Црногорци деле са великим бројем осталих Срба: херцеговачко-крајишки дијалекат распростире се од Боке Которске, Бањана, Никшићке жупе, Пиве, Мораче, Колашина, па све до Ибра, а одатле све до Бјеловара, близу Сиска, Карловца, захватајући Банију, Кордун и Лику; зетско-сјенички дијалекат покрива простор од Боке Которске ка истоку до Ибра, на потезу од Косовске Митровице до Студенице. О томе заинтересовани читалац може пронаћи довољно информација у књизи Павла Ивића *Дијалектологија српскохрватског језика: Увод и црногорско наречје* (1956) и на дијалектолошкој мапи може проверити каква је територијална распрострањеност дијалеката. Јасан је закључак да не постоји дијалекат који би ексклузивно био црногорски, односно који би обухватао само говоре заступљене у Црној Гори.

Исто тако, не постоје језичке карактеристике чију распрострањеност можемо наћи само у Црној Гори, а да се притом оне не јављају и у другим регијама српскога језика. У покушају да пронађу диференцијалне карактеристике на темељу којих би могли да обаве стандардизацију тзв. црногорског језика тако да се она приметно разликује од стандардизације српскога језика, дукљански лингвисти су посегнули за јотовањем сугласника 'с' и 'з': то јесте особина која се налази у оба дијалекта у Црној Гори, али се налази и на веома широком простору од Чачка до западне Босне и Лике (у речима: *секира*, *сутра*, *посек*, *изести* и сл.). Очигледно је да језичке карактеристике не дозвољавају изоловање Црне Горе у односу на остатак простора српскога језика, а ако би то неко и учинио, то би био израз чистог насиља над језичком стварношћу. Такво насиље, иницирано политичким одлукама, спроводе сада у дело кодификатори тзв. црногорског језика.

У домену језика и писма дукљански лингвисти, а за њима и Устав Црне Горе, дефинисали су службеност тзв. црногорског језика и равноправност ћириличног и латиничног писма. У пракси је, дакако, остварена изразита доминација латинице, што сведочи да нова црногорска државна политика рачуна са потпуним одустајањем од традиционалног писма у Црној Гори – од ћирилице. И у том погледу се спроводи одустајање од предачких завета, јер је ћирилица била забрањивана само са доласком окупационих снага (рецимо, током I и II светског рата).

Теза бр. 5: *Однарођени режим насилно покушава да изазове ново расколнничтво у Српској православној цркви.*

Такви покушаји тешко могу уродити икаквим плодом, али могу створити дуготрајни патолошки процес и рак-рану која ће стално стварати напетости и болне ситуације. Тзв. Црногорска православна црква, пре свега, није никаква црква него, у правно-формалном смислу, просто удружење грађана. У идејном смислу, пак, то удружење је пре свега парapolитичка организација. Зато њу нису оснивали стварни верници него атеисти или чак рашчињени припадници цркве, они који верска осећања неких људи злоупотребљавају како би остварили извесне политичке циљеве. Такве заједнице не могу никако имати будућности, што верници, који јасно разликују чинове који потичу од Бога и чинове који потичу од ђавола, јасно могу да сагледају, док неверници то никако не могу да схвате.

Отуда је, тактички посматрано, једина шанса однарођеног режима да сукоб из сфере духовности и канонског права преведе у нижу сферу елементарног удара на својину Српске православне цркве. С обзиром на то да водећи људи те ванканонске

Црногорске цркве представљају по свему проблематичне појединце, то такве заједнице, свеједно што је називају верском, не могу деловати довољно узорно да би икога могле трајније да привуку. Та организација представља отуда искључиво носиоца симболичког значења важног за процес однарођавања Црногораца и њиховог црногорчења. Стратешка идеја нових бизнис-Црногораца је, по свему судећи, заснована на прихватању уније као прелазног решења, те преласка у католичанство као коначног решења. Само такво проверавање могло би да им пружи колико-толико сигурности и заштите од неминовне осуде коју ће, кад тад, изрећи црногорски народ.

Теза бр. 6: *Однарођени режим насилно покушава да све изграђене норме (од моралних, преко научних и језичких, па до естетских, књижевних и уметничких) ипак релативизује како би све постојало не само могуће и вероватно него и подједнако пожељно и вредно.*

Свеопшта релативизација научних и уметничких вредности у Црној Гори на посебан начин је дошла до изражаја у целокупној, режираној игри око стварања двеју академија: ЦАНУ (Црногорска академија наука и умјетности), као регуларне, са релативно дугом традицијом и са утврђеним правилима функционисања; и ДАНУ (Дукљанска академија наука и умјетности), као нове, парapolитичке организације са задатком нарушавања критериристике изграђене у црногорској научној и уметничкој заједници. Системско насиље, а поготово упорност са којом црногорски режим настоји да пошто-пото обједини две, потпуно различите и неусклађене научно-уметничке установе, све то сведочи да је за црногорску државну политику данас веома важно да се изгуби свака представа о разлици која одваја вредне и мање вредне облике стваралаштва.

Зашто је то толико важно новим црногорским главарима? Зато што се оваквим акцијама нагло остварују научне и уметничке каријере око којих се успоставља однос јаке зависности између државе и самих ствараоца: с једне стране, научници и уметници добијају унапређења која, захваљујући нимало безазленим финансијским додацима, представљају за њих веома исплатив посао; с друге стране, оваквим аранжманом држава мобилише мноштво јавних личности спремних да се лично ангажују у промоцији политичких идеја због којих и јесте настала поменута паранаучна/парapolитичка установа.

Теза бр. 7: *Однарођени режим насилно сироводи разноврсне политичке мере како би поцијетили све кохезионе чиниоце друштва, те цело друштво учинио просијим скупиом усамљених,*

нeсигурних и несрећних појединаца заштрачених пред моћи државних структура и повлашћених појединаца, те ошесивно упућених на систем економских вредности и на снове о контролисању профита.

Улазак у капитализам и транзициони процес црногорског друштва није, наравно, нужно укључивао поништавање културно-историјских темеља и процес промене идентитета Црногораца. За све то се определила однарођена политичка елита зато да би, обавивши бескомпромисну акумулацију постсоцијалистичког капитала, успела тај капитал да уведе у легалне токове и да га током дужег периода своје владавине потпуно стабилизује. Томе су настојали да додају још и онемогућавање свих облика социјалног удруживања који би могли представљати ограничавање државног монопола на спровођење насиља. У том погледу су морали бити жртвовани сви изрази породично-племенске, класно-социјалне и идејно-хуманистичке солидарности, а истовремено су поништени како традиционални тако и модерни облици свести о смислу и сврхама човекове егзистенције.

Процесом однарођавања Црногораца цело црногорско друштво губи реалну основу на којој би, очувањем традиционалне организационе схеме, било могуће очувати хумани лик заједнице. Али црногорским главарима није ни стало до хумане заједнице, њима је стало до такве диктатуре економског и политичког ума која ће елиминисати све остале релације унутар друштва. Најразличитија кохезиона начела друштвених односа систематски су обезвређивана и уклањана из хијерархије друштвених вредности, а наместо њих је истурена искључиво воља за економском и политичком моћи као централним критеријумом ваљаног живота. Химера о контролисању протока капитала треба да постане једини легитимни вредносни параметар по којем се уређује свет људских егзистенција.

Теза бр. 8: Однарођени режим све ове насилне процесе спроводи унутар транзиционих и модернизационих процеса, те са брижљиво прибављеном легитимацијом државе која поштује демократске процедуре.

Транзициони процеси се у постсоцијалистичким друштвима најчешће спровode са модернизационим ентузијазмом или са револуционарним еланом, али је то увек пропраћено демократским алибијем. Ниједно такво друштво не подстиче, притом, суочавање са ограничењима и мањкавостима либерално-демократског поретка него се такав поредак, као најмање лош у историји политичких система, доследно изводи изван простора критичке расправе и непрестано митотворује, отворено или прикривено. У

таквим друштвима могући су разноврсни облици одступања од хуманистичких идеала и елементарних антрополошких норми, али се све то прихвата без критичког претресања само уз један-једини услов: да се том процесу прибави какав-такав демократски алиби. Чак и најмонструозније замисли су допуштене уколико се тим процесима обезбеди процедурална легалност и елементарни легитимитет.

Историја транзиционих постсоцијалистичких друштава већ нам довољно јасно казује како нема тих социјалних процеса, како оних крајње малигних и неподношљивих тако и оних бенигних и лако подношљивих, који у тим друштвима не би могли да буду изведени. Неопходно је, међутим, да се задовоље два крупна, важна предуслова: прво, да се обезбеди сагласност западних сила за такве процесе; и друго, да се обезбеди демократски легитимитет и легалност. Уколико су оба критеријума задовољена, онда успешно могу бити обављени чак и најзлоћуднији, криминогени процеси који подлежу озбиљним правним санкцијама. Само тако може се разумети како етничко чишћење спроведено над Србима у Босни и Херцеговини 1992–1995, у Хрватској 1991–1995. или на Косову и Метохији 1999. године у основи није кажњиво, али јесте кажњиво, и то драконски, етничко чишћење које су Срби спроводили над муслиманима у Босни и Херцеговини 1992–1995, у Хрватској 1991–1995. или на Косову и Метохији 1999. године. Само прихватањем такве идеолошке догме о монопољу на насиље које припада Западним силама, монопољу који не обавезује на правно утемељење таквих акција, само тако могуће је разумети како то НАТО снаге имају пуни легитимитет да интервенишу у СР Југославији 1999, у Ираку 2003. или Либији 2011, а све то на основу некаквих сумњивих политичких извештаја који су се, накнадно, показали потпуно или делимично лажним.

После оваквих догађаја либерална демократија и сви режими који говоре у име таквих политичких идеала постају сазнајно, ментално и политички потпуно нечисти, запрљани појмови. На њих се више честит и одговоран човек не може озбиљно ослањати, у њих више не може веровати, па се тако, кругу социоеколошки неприхватљивих идеолошких пројеката, попут фашизма и нацизма, те комунизма, сада, нажалост, придружује и демократски поредак. Ништа на стању ствари не мења то што није тешко сложити се да је демократски поредак најмање подложен тешким облицима социјалне патологизације; ништа, јер су одвише тешки злочини већ почињени у име саме идеје демократије. Отуда свако поверење у демократски модел мишљења и у опште друштвено-хуманистичке идеале морало би да изгради довољну

одлучност да буквално све, па и сам појам демократије и одговарајућег политичког система, сам појам хуманизма, али и много опаснији појам нихилизма, бескомпромисно подвргне проверама критичког ума. Таквим бескомпромисним критичким промишљањем лако можемо закључити да један од највећих етничких злочина у постсоцијалистичком добу, злочина са јаким демократским алибијем, збива се данас у Црној Гори.

Теза бр. 9: *Сви ови постојећи односно режима представљају, истовремено, јачке најкрупнијих његових слабости које би политичка опозиција могла и морала да искористи.*

Остаје потпуно нејасно како и зашто тако нешто политичка опозиција није већ искористила? Све те слабости односно режима су толико велике и уочљиве, оне толико задиру у саме темеље историјског постојања Црногораца и раздиру њихово елементарно памћење да је све то просто понижавајуће за сваког Црногорца који зна ко је и шта је, каквом народу припада и на каквој историји је тај народ утемељен. Не постоји никакво логично објашњење чињенице да је систематско ширење лажи и крајње проблематичних погледа на прошлост и будућност Црногораца узело толиког маха у Црној Гори и да је чак постало темељ доследне државне политике, која већ превише дуго траје да не би оставила катастрофалне последице по народ и државу.

Три могућа објашњења се појављују са доста основаности. Прво објашњење указује на то да црногорска политичка опозиција нема довољно ни теоријског ни историјског знања, те да уопште није свесна свих размера трагичности друштвених и државних процеса у које их власт годинама већ увлачи као тихе, скривене саучеснике. Друго објашњење сматра да опозиција можда таква сазнања има, али да нема довољно практичне вештине да се одупре систематском режимском насиљу. Треће објашњење указује на морално најпроблематичнији могући исход: опозиција би, у том случају, стратешки имала циљеве истоветне са политиком црногорског режима, али тактички и, посебно, реторички сматра да такав прљави политички подухват треба да, симулирањем опозиционе делатности, омогући режиму да посао обави до краја. Ниједно од ових објашњења ништа добро не говори о црногорској политичкој опозицији: по првом увиду она није способна да изгради јаку идејну стратегију, по другој неспособна је за политичку тактику и оперативу, а по трећој неспособна је за елементарни људски и политички морал. Само би ваљано утемељење и организовање снага спремних да изведу политичку акцију спасавања традиционалне Црне Горе и њеног усмеравања ка позитивним развојним процесима, само би такав напор и деловање могли

да спасу морални кредибилитет црногорске опозиције. У противном, уколико се то не деси, цела опозиција ће, на глобалном историјском плану, бити тек пуки колаборационист и пасивни помагач у процесу однарођавања Црногораца.

3. Поширање историјске свесћи као израз глобалистичког италијанизма

Сви ови насилни процеси усмерени су ка изградњи сасвим новог идентитета Црне Горе и Црногораца, неспојивог са традиционалним црногорским менталитетом, заснованом на народном предању и на историјском памћењу. Једина нада извођача овог преврата јесте константно очување пуног интензитета државног насиља, које мора да траје веома, веома дуго како би могло дати неке озбиљније резултате. Током тог трајања они се надају да ће, у психоанализи описан процес идентификације са агресором дати своје резултате. Односно, под сталним притисцима и претњама може се очекивати да ће они на које се врши агресија попустити тако што ће прихватити наметнуте норме и почети да их испољавају као своја, интимна уверења. На јужнословенском делу Балкана један такав облик идентификације са агресором је историјски добро познат, а Јован Цвијић га је назвао „рајинским менталитетом”. Појаве оваквог менталитета су ситуиране на различитим странама српског простора, али су махом препознате на добро проходним путевима и у географски питомим регијама, али нису забележене као распрострањена појава у Црној Гори. Очекивања црногорског режима да ће у самој Црној Гори успети да изазове појаву рајинског менталитета представља један од највећих парадокса, оштро сучељених са историјским сазнањем о Црној Гори и Црногорцима, а неспојив са српским слободарским етосом који је код Црногораца био далеко најизраженији.

И ту се, дакле, показује да однарођени режим не познаје добро сопствени народ. Уколико се, пак, испостави да у Црној Гори буде успешно спроведена трансформација слободарског, борбеног менталитета у рајински, онда ће то бити сигуран знак да је Црна Гора сасвим изгубила сопствени лик и да су се Црногорци претворили у безобличну масу прилагођену свету у којем капитал-односи потиру све остале типове друштвених односа. Црногорци ће, тако, постати етничка маса подложна сваковрсним облицима мелтинг-пота без изгледа на икакву опипљивију и смисленију будућност. Јер, не може се читав један народ чији духовно-историјски темељ јесте била идеја слободе и спремност на жртвовање за ту идеју, не може се такав народ лишити свог

онтичког темеља као да га никада није ни било; а ако се тако нешто и покуша, ако ти покушаји дуго потрају, из тог не може произаћи ништа добро. Држава тако подељених, сукобљених и са собом посвађаних Црногораца биће изнутра рањива и урушена, јер она губи темељ свог вековног постојања и суочава се са сопственом рак-раном, тј. неразривним противуречношћу у себи самој: бранећи се од свог српског идентитета, она ће постати лака жртва свих других, много опаснијих непријатеља.

Ту негде добијамо поуздан одговор на питање зашто је процес формирања црногорске нације испуњен многобројним социопатогеним чиниоцима. Најједноставније речено: друштвени процеси који се на тај начин отварају стварају толико неразрешивих напетости и унутрашњих сукоба да то темељно поништава виталност укупне заједнице. Црногорци тиме губе традиционални поглед на свет, те своју историјску и митску прошлост, а губе и утопијску димензију будућности, идеју друштва заснованог на некаквом поретку позитивних хуманистичких вредности. Једино што добијају јесте химера економске моћи својих главешина, али тешко је очекивати да би то икога могло усрећити до ли саме главешине. Црногорци тиме губе своју спасоносну вертикалу: немајући више могућности да живе у временској димензији коју сачињавају прошлост–садашњост–будућност, њима преостаје само пука садашњост, која као што је добро познато није нимало блистава. Овако ослабљена друштвена и политичка заједница може само бити лака жртва свих деструктивних процеса које ће бити иницирани тајновитим путевима међународног капитала лишеног сваког коректива.

Теза бр. 10: *Историјски посматрано, Црна Гора је своје територијално проширење током 19. и почетком 20. века на мачу легијимно сјекла само тиме што је била српска држава и што се борила за ослобођење свих Срба. Да то није иако, да је династија Пећковића имала националне погледе данашњих бизнис-Црногораца, ти простори насељени Србима (Сћара Херцеговина, Васојевићи, део Међохије) не би ни могли да буду легијимни рајини циљеви црногорске државе. У том случају ти рајови не би, дакле, били ослободилачки него освајачки.*

Историјско памћење Црногораца и свих осталих Срба не дозвољава да се Црна Гора икако конституише као држава која, територијално и по становништву које укључује, себе може да дефинише на антисрпским темељима. Данашња територија Црне Горе и све њено становништво добро памти да све до ратова са Турском 1875–1876. и до Балканских ратова 1912–1913. ова је држава била сведена на нешто проширену тзв. Стару Црну Гору, тј.

четири нахије (Катунске, Ријечке, Љешанске и Црмничке), којима су временом придодате још понеке области (у време Петра I – Пипери, Морача и Ровци, у време Петра II – део Куча, у време кнеза Данила – Грахово, Ускоци, Жупа никшићка, део Дробњака, део Васојевића и део Куча). Црна Гора је у време кнеза/краља Николе, одмах после Берлинског конгреса, стекла Подгорицу, Никшић, Бар, Улцињ, Колашин, а после Балканских ратова још и Пљевља, Беране, Мојковац, Гусиње, Плав, Рожаје и др. За своју данашњу величину и целовитост држава Црна Гора треба да захвали не само снази свога оружја него и чињеници да је наступала као српска држава, те да је своју слободарску енергију црпела из српске слободарске идеологије, изграђене на Косовском завету.

Да Црна Гора није наступала као српска држава, њено освајање територија насељене Србима не би никако могло да стекне међународни легитимитет и не би могло да обезбеди територијалну целовитост коју данас има. Данашња територијална целина, дакле, добро памти на каквој националној самосвести се држава Црна Гора утемељила, па није могуће да се сада та утемељитељска свест одлучно пориче; уколико се то учини, онда се одмах тиме отворено истиче да постаје проблематична и територијална целовитост те државе која пориче онај дух који је ту државу конституисао. Данашњи бизнис-Црногорци, дакле, признају све територијалне тековине својих великих претходника, оличене у династији Петровића, али у потпуности одбацују политичку мисао и национално опредељење које су те тековине омогућиле. И на тај начин онарођени црногорски режим обавља беспризорну истрагу предака и свега онога што су ти преци мислили, осећали и чинили.

Теза бр. 11: *Искрено се ваља надаћи да између Црногораца и осталих Срба неће бити учињено ништа због чега би наци појтомци били онемогућени да се врате на почетну, његошевску позицију у односу на коју је починен злочин и тиме прекинућу брајски однос Црногораца и осталих Срба.*

Познајући широко распрострањену плаховитост нашег народа и знајући колико су софистиковани манипулативни механизми великих сила, можемо бити сигурни да се већ ради на томе да до таквих страшних супротстављања, зађевица и сукоба између два дела српскога народа стварно и дође. Коначан циљ злоћудних, демонских и патогених друштвених процеса јесте да се Црногорци и остали део Срба тако антагонизују да сукоб поприми неподношљиве, страхотне размере. Тек тада они који иницирају, воде и контролишу ове процесе биће потпуно задовољни. Све дотле, док се тај циљ не оствари, увек ће лебдети у ваздуху могућност да се

читав народ, над којим се изводи овакав страшни експеримент, најзад прене, да у потпуности освести шта се то дешава и да започне путеве сопственог излечења.

Отуда би мудро било суспрегнути све облике манифестовања афективне енергије која се неконтролисано шири и која прети да задобије неке злоћудне исходе. Као што већ добро знамо, све те демонске акције зачињу се наизглед безазлено, па све жешће, док не почну да се испољавају отворени позиви на насиље и ликвидацију. Чак и ове најтеже поруке имали смо прилике да чујемо на недавним спортским такмичењима, што мора да забрине, упркос томе што се може помислити да је све то последица малог броја неодговорних појединаца. Однорођени црногорски режим, тако, у потпуности следи образац који је градио хрватски национализам: од времена појаве Хрватске странке права 1861. и политичког деловања Анта Старчевића и Еугена Кватерника све више се развија изразито антисрпско опредељење, да би од Јосипа Франка пут све више водио ка сарадњи са страним центрима моћи. Одатле води непосредна развојна линија ка усташком покрету и његовом крвавом деловању током Другог светског рата, па и даље, све до времена формирања самосталне Хрватске, која своју националистичку политику спроводи уз употребу каквог-таквог демократског алибија. Уколико Срби из овог, више него парадигматичног српско-хрватског спора нису успели до краја да науче неке важне лекције, онда ће они и надаље да буду жртвено јагње за све садашње и будуће обреде поигравања судбином тзв. малих народа.

Теза бр. 12: *Уколико неко лакомислено смајра да заиста живимо доба краја историје, у којем поменути историјуречности неће испољити своје опасно, деструктивно дејство, онда се он јрдно вара.*

Кључни фактор демобилизације свих снага које активно промишљају посебну судбину и специфичне развојне процесе појединих нација и држава, па тако и српске, налази се у проширеној пропагандној активности оних који, не темељу државне политике САД, сеју заблуде о томе како смо суочени са крајем историје. По Френсису Фукујами и његовим сличномишљеницима, у овој фази светског друштвеног и идеолошког развоја престају сви разлози за непомирљивим друштвеним сукобима јер се идеална форма неолибералног капитализма нуди као формула свеопште, светске пацификације. Вреди се, наравно, подсетити да је и марксизам својевремено проглашавао своје виђење краја историје, те смрти државе, да не говоримо о идеји о томе да је диктатура пролетаријата израз пуне народне демократије. Од тих процеса није остало

готово ништа, а историја и даље траје, државе и даље постоје, а демократија и диктатура су се сада, прикривено и необјављено, сплеле не на темељу револуционарне улоге пролетаријата и широких народних маса него на темељу деловања власника крупног капитала и малобројних слојева економско-политичке елите. Тако је устоличен нови политички систем у епоси глобализације, систем демократског тоталитаризма.

Истоветни социјални процеси обављани су у Црној Гори и Србији као транзиционим друштвима, а ти процеси почивају на издвајању нове касте/класе владајућег, елитног слоја и на њиховом све оштријем супротстављању интересима сопственог народа. Црногорска економско-политичка елита је у тој мери отуђена од сопственог народа и његове историје да је она, настављајући посао који су започели њихови социјалистички претходници, донела одлуку да на темељу организованог државног насиља над сопственим становништвом обави темељан обрачун са прецима, са целокупном историјом Црногораца и са самим идејама које су вековима омогућавале опстанак читавог народа. Нарушавање старог, испробаног темеља народног опстанка води према потпуно нестабилном друштву које разједа исувише велики број противуречности да би то друштво могло да опстане. Црногорске бизнис-главешине, међутим, и не брине такво ровито друштвено стање, јер је њихов примарни циљ садржан у таквом вођењу послова у којима је њихов капитал, стечен у прљавим околностима постсоцијалистичке акумулације капитала, постао заштићен и укључен у међународне токове његове оплодње. Чим се, пак, буду појавиле прве темељније недаће које данашњи црногорски режим неће моћи да савлада нити сам нити уз помоћ лажних пријатеља под чијим кишобраном данас постоји, Црногорци ће морати да се врате свом изворном историјском лику и да наставе градњу тамо где су је оставили чланови династије Петровића. Једини је проблем што тада, у том одсудном тренутку, патогени процеси ће већ посејати многа зла, па то накнадно окретање сигурној кући својих предака, до тада темељно прогањаних, може бити одвећ касно.

Теза бр. 13: *У сваком разговору који водимо о овим осетљивим темама, било би неопходно да то чинимо са психотерапеутичком пажљивошћу и одмереношћу.*

Цео српски народ се данас налази у озбиљном социопатолошком стању које захтева да, поштујући крајњу осетљивост ове психодраме у којој смо се затекли, сви ми постанемо једна целовита терапијска заједница како бисмо се некако излечили од болести које су нас опселе. Отуда у односу на ближњег свога не смемо исказивати презир или мржњу, надобудно доцирање или

надмено прекореванье, не смео испољавати ништа негативно до ли саму реч истине и мелемног покајања. Морамо непрестано подсећати на истину заједничке прошлости, садашњости и будућности нашег народа у целини, те на чињеницу да у времену много већих зала није било ничега што би трајно покидало везе које постоје и које ће постојати између Црногораца и свих осталих Срба. Искузујући љубав за посрнулог брата и не скривајући да ни самога себе не издвајамо из те посрнулости, морамо остати чврсти и непомериви у свом заједничком, братском уверењу.

Једина шанса је, дакле, да и Црногорци и остали део Срба постану много паметнији, мудрији и организованији од сопствених владара, те да одлучно стану на пут тим страшним исходима патогеног етноинжењеринга са којима смо већ суочени. Улога интелектуалних елита у том смислу постаје посебно осетљива и важна. Једино културом, идејама и јавном речју може се деловати на свест људи који би, ваљда, у једном тренутку могли да схвате куда их то води однарођена власт и какве су страшни путеви свих тих непромишљених и апсурдних социјалних процеса који су нам наметнути. У борби са том немани, оличеном у отуђеним економско-политичким елитама, морају се искористити сви расположиви механизми политичког система, образовних и културних установа, те јавног и медијског простора. Уколико се на време не одупремо овој страшној немани која намеће сувишне и штетне социјалне процесе, то нам наши преци, али и потомци неће опростити.

Теза бр. 14: *Изнад свих осталих вредности мора сјајати идеал слободе. Помажући другоме, не смео укидати његову слободу, његово право да сам, у складу са капацитетом који у себи носи, одлучује шта му ваља чинити.*

Сваки човек, па и читав народ, има право да одлучује о свим аспектима своје егзистенције и то му право не сме бити угрожено. То важи чак и у случају када коначна одлука слободног бића буде таква да се он коначно отуђује од самог себе и да заувек укида сопствену егзистенцију, како симболички тако и стварно. Стварност слободе, треба то поновити, укључује и право на укидање не само сопствене слободе него и сопствене егзистенције. Бодрећи некога да не изврши симболичко или стварно самоубиство, не смео му укидати право да он о томе доноси суверене одлуке. Тако то треба да буде како на плану индивидуалне тако и колективне слободе, како на нивоу човека појединца тако и на нивоу читавих народа.

Елементарно право Црногораца да суверено одлучују о свом опредељењу не сме, дакле, ни на који начин бити угрожено. Оно

што се може и мора учинити јесте, пре свега, подсећање на природу ствари и на историју догађања како би сами Црногорци могли слободно и аргументовано да расуђују о сопственој националној припадности. Тако важне одлуке не би смеле да се доносе на темељу незнања и лажи, те под присилом и државним насиљем него на темељу што потпунијег увида у релевантне ставове како предака тако и савременика, а уз пуно поштовање демократске процедуре и слободног протока информација.

То, дакако, важи не само за противнике него и за подржаваоце процеса формирања црногорске нације. Нико не сме да заустави отворено сучељавање са чињеницама које могу пресудно да утичу на слободно одлучивање свакога човека. У овом тренутку је очигледно да ове елементарне услове највише угрожава сам црногорски режим, јер он спроводи не само образовно и информативно насиље него и знатно бруталније, отвореније насиље над људима који се изјашњавају као Срби. Отуда је у овом тренутку бити Србин у Црној Гори равно голготској мисији коју, бар у неком облику, треба да понесе сваки човек. Искушење традиционалних Црногораца је данас изузетно велико, али је препуно чести, будући да се у свим тим људима нашег доба потврђују или потиру оне најлепше предачке особине.

Теза бр. 15: *У свим овим најорима повраћах хришћанству и великом обрасцу Богочовека, који је ушиснуи у саме темеље нашег ојстѣанка, предсѣавља неѣресѣано изворишѣје снаге и уверења да из овог мучног врзиног кола можемо изаћи неѣоражени. А ако и ѣоражени будемо, онда бар очувајмо духовну суйсѣанцу нашег ојстѣанка и разлог због когѣј вера у Провиђење и Вечност неће биѣи наруѣена.*

Традиционална мисао наших предака би усред ових голготских мука могла бити од велике помоћи. У тој перспективи јасно би се указало да је однарођени црногорски режим кренуо путем демонске продаје сопственог народа, да он хоће свој народ сасвим да преуми и да га претвори у следбеника Златног теле-та, чији култ уређује односе у овом свету на темељу хијерархије чисто материјалних вредности. Реч је о потпуном убијању народне душе Црногораца, душе која је негована и уздизана вековима, захваљујући многим поколењима предака: сада све те претке бизнис-Црногорци настоје систематски да поубијају и истраже до последњег, до самог семена из којег су ти преци изникли. На том страшном попришту на којем се обавља истрага предака, треба да се појави празнина душе, *tabula rasa*, од које се може чинити све што се пожели. Зато је за однарођени црногорски режим ова истрага предака услов свих услова: ти преци су много већи

противници од живих људи нашега доба. Тим страшним, одлучним и непоколебивим прецима демонски следбеници не могу, једноставно, ништа, па зато настоје да униште свако сећање на њих или, бар, сећање на оно суштински важно што је прецима и омогућило истинску величину. Страшно истребљење спроводи се на наше очи: ако на тако нешто пристанемо, страшна клетва предака погодиће све оне који су у томе не само активно учествовали него и оне који су гледали своја посла и ћутали. Ако су нас преци заветовали храмом који су подигли, а ми допустили да тај храм буде срушен, онда смо ми, сви одреда, погубне ефекте те клетве и заслужили.

У сваком случају, пред Црногорце поставља се веома тежак и мучан задатак да буду далеко паметнији и мудрији, одлучнији и чвршћи, рафинованији и осетљивији од сопственог однарођеног режима. Уколико желе сигурнију, бољу будућност своју и будућност сопствене државе, Црногорци ће морати да заснују једну озбиљну и одговорну државну политику, по много чему управо супротну од ове која се тренутно води. Упоришна тачка те политике била би, неоспорно, враћање темељима српске Црне Горе и државотворној мудрости династије Петровића. Оном ставу који је успешно објединио колико понос због свог црногорског имена толико и понос због свог српског презимена.

У свему томе ваља чекати тренутак када ће чинитељи зла и насиља над Црногорцима сасвим издушити и изгубити снаге. До тих бољих, мирнијих времена можемо се тешити многим речима наших мудрих песника и мислилаца, можда баш речима Петра I Петровића, који нас из својег *Законика ојцичеј црногорској и брдској* (одобреног на Скупштини главара и народа на Цетињу 1798. године), али и из простора своје светости, јасно опомиње да „зли људи, кад не буду имати бранитељах, неће имати јакости чинити зло, како су се научили, а бранитељи неће злочинце бранити, када за њих стану плаћати и суду одговарати”. Да би до таквог исхода догађаја дошло, потребно је да свако од нас много тога учини и да свему лично допринесе.*

* Оба текста прочитана су на скупу „Уставно-правни положај српског народа у Црној Гори” који је, у организацији Српског националног савјета, одржан у Подгорици 28. септембра 2012. године.

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ (1941–2008)

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ

СРПСКА ПОЕЗИЈА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ НОВИЦЕ ПЕТКОВИЋА

Новица Петковић спада у ред наших проучавалаца и тумача књижевности чије су анализе постале незаобилазне приликом разматрања дела великог броја оних српских песника и прозаиста који чине осу наше историје књижевности. Од почетка свог научног рада, средином 60-их година 20. века, он се усмерио на расветљавање пре свега дела аутора који су од стране великог броја читалаца били доживљавани као тешко разумљиви, некомуникативни и херметични. У том смислу, наша знања о поезији и прози Момчила Настасијевића, Милана Ракића, Милоша Црњанског, Иве Андрића, Владислава Петковића Диса, Душана Матића, Растка Петровића, Симе Пандуровића, Васка Попе или Бранка Миљковића, нису иста пре и после његових анализа. Својом ерудицијом и методологијом тумачења Петковић је успео да готово потпуно дешифрује и разјасни многе од недоумица које су пратиле разматрање дела споменутих аутора, тако да сада можемо констатовати да, барем када је реч о семантичко-лингвистичком нивоу анализе, њихова дела немају више тајни.

Сама техника Петковићеве анализе јесте посебна вредност, јер се не заснива на импресијама и ванкњижевним аргументима, већ искључиво на проучавању језика и структуре књижевноуметничког текста. И по том критеријуму Новица Петковић спада у невелик круг наших тумача књижевности који су до краја, доследно спроводили научну анализу књижевноуметничког дела, без уплива онога што називамо спољашњим утицајима, односно „друштвенополитичким актуелностима”. То је, с друге стране, утицало и на то да дело овога тумача остане готово сасвим у сфе-

ри академске, а не шире књижевне публике.¹ Но, као и сви опуси који нису исписивани с идејом о постизању лаке и брзе популарности и научни и књижевнокритички опус Новице Петковића своју вредност и значај показују с протоком година и новим генерацијама тумача који своје знање и ставове о новијој српској књижевности граде, између осталог, и на Петковићевим научним радовима. Јер, мало је вероватно да ће ма ко након пажљивог читања, на пример, његове студије о ритму и интонацији у српском стиху моћи да с презрењем говори о домаћој усменој књижевности, као и о значају Његоша или Лазе Костића на нашу поезију и њен развој. Напросто, када се одбије ехо дневних ванкњижевних утицаја и погледа стихолошка раван развитка наше поезије – без икаквог проблема уочава се еманципаторски значај наведених песника (као и неколицине других) за развој наше поезије и књижевности у целини. И управо у тој врсти приступа, у аналитичности која је тежила ка што је могуће више научно фундираним аргументима, лежи вредност Петковићевог погледа на ток развоја новије српске поезије.²

Потребно је такође нагласити да је научни приступ Новице Петковића заснован пре свега на постулатима руског формализма, семиотике и немачког и француског структурализма. Та врста знања га је примарно руководила при анализама дела наших песника, које се заснивају искључиво на унутаркњижевним аргументима, тј. на тумачењу књижевноуметничких дела њима самима – њиховом структуром и језичким и гласовним саставом. По својим знањима у тој области Петковић је био ауторитет у нашој науци о књижевности, тако да данас његове студије можемо читати и као узоран пример практичне примене формализма и структурализма у тумачењу књижевних дела и њиховог епохалног контекста. У култури, науци и књижевности попут наше, у којој су импресионизам и несистематичност безмало правило, оваква аналитичка доследност је нешто што је вредност по себи и што заслужује посебну пажњу. Заправо, можда се баш због тога Новица Петковић и определио за тумачење засновано на најстрожим научним основама, што је свакако испунило смисао постулирања, али је у једном броју аналитичких текстова исто тако умањило њихову комуникативност и занимљивост, свводећи их на

¹ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, том 2, Нови Сад 2008, 744–749.

² Јован Делић, „Новица Петковић” и Радивоје Микић, „Тамни предачки гласови и модерно тумачење”, *Годишњак катедре за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима*, Филолошки факултет, Београд 2008, 11–23 и 23–37.

каталошко-технички опис структуре неког дела, али без прецизности изражене естетске оцене о његовој вредности и правцима тумачења и значења. Али, свакако је битно нагласити да је од почетка свога научног и критичарског рада Новица Петковић био међу онима у југословенској и српској науци о језику и књижевности који су имали жељу да понуде недвосмислене и снажне аргументе којима би одбранили своју делатност од произвољности и сваштарског приступа књижевној уметности.

Нова критика и руски и француски структуралисти поставили су у жижу свог интересовања „текст по себи”, тако да се и Петковић тога држао у својим огледима о српским песницима. Заправо, ти огледи се заснивају на микројезичкој анализи једног стиха или једне строфе, за коју је аутор сматрао да је најрепрезентативнија за аутора и епоху о којој пише. То поновно, брижљиво читање, било је усмерено ка извлачењу што целовитијег смисла из текста, али искључиво употребом интерпретативних операција на којима се сама књижевност темељи, а то значи – пре свега на језику и његовој фонетској и лексичко-синтаксичкој анализи.³

Већ у уводној напомени књиге *Огледи о српским ђесницима*⁴ (која је настала као резултат рада Новице Петковића на пројекту *Поетика изучавања књижевности наслеђа*, који је четврт века водио у Институту за књижевност и уметност), дела у којем је на једном месту дао најцеловитију сопствену интерпретацију тока развоја модерне српске поезије, аутор истиче да анализу треба усмеравати ка откривању општих, поетичких начела и то идући од појединачног ка општем, то јест од једног стиха и песме ка циклусу, опусу и поетици једног ствараоца. Такође, као важно својство песничког дела истиче се и његов унутрашњи *изоморфизам*, односно узајамна трансформација једне структуре, једног скупа речи у други, чак и услед врло малих померања унутар те исте структуре. Зато Петковић начелно наглашава, а потом на низу поетских примера и показује, како се променом неког од елемената стиха – чак и оних на нижој равни значења, попут ритма – услед органске узајамне повезаности свих елемената у песми, мења и целокупна структура и значење стиха, строфе и читаве песме. Због тога анализу на било којој равни песме ваља проширивати и повезивати, како би се добио што прецизнији приказ целине. У супротном, анализа ће бити партикуларна и самим тим

³ Донатан Калер, *Структуралистичка поетика*, с енглеског превела Милица Минт, Београд 1990, 5–10.

⁴ Новица Петковић, *Огледи о српској књижевности*, друго, прегледано и допуњено издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2004.

нерелевантна, јер се заснива на произвољном избору и валоризацији само једног од конститутивних сегмената дела, који занемарује његов статус унутар целине и заборавља чињеницу да се приликом читања поетског текста он перципира као целина, а не као збир одељених сегмената. Потом, а као трећи постулат аналитичког приступа поезији, Петковић наглашава и значај контекста, односно чињенице да при тумачењу књижевноуметничког текста не смемо заборавити да је то тумачење и вредновање неодвојиво од књижевноисторијског развоја и тока унутрашње уметничке еволуције једне књижевности и њених родова и врста, у националним а потом и ширим оквирима.

У седам аналитичких текстова који сачињавају књигу *Оглед о српским ђесницима* аутор је дао сопствени, на наведеним премисама заснован поглед на развој новијег српског песништва и то у распону од разматрања улоге ритма и интонације у развоју српског стиха од половине 19. до првих деценија 20. века (прелазак са матрица усмене поезије на индивидуализован уметнички стих), преко анализе поезије Владислава Петковића Диса, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, Васка Попе до Бранка Миљковића. Као што се види из самог распореда текстова, он прати и понавља начелан став самог тумача, да се при анализи полази од примарних творбених елемената стиха (ритма и интонације) у кретању ка увидима и закључцима вишег реда и општијег значења, баш као што је и сама наша поезија током описане историјске путање прешла пут од фолклорне умотворине до врхунског језичког ткања.

Први оглед у књизи, сходно реченом, посвећен је том питању и насловљен *Ритам и интонација у развоју српског стиха*. С обзиром на то да је стих основни градивни елемент поезије, Новица Петковић његовом дефинисању и особеностима посвећује посебну пажњу. Наиме, истиче он, важно је све време имати на уму да је у стиху (и поезији у целини) уобичајени говорни низ увек изложен већој или мањој допунској интервенцији аутора, односно надоградњи и конструкцији, која исказ из сфере колоквијалног преводи у поетску сферу. Најчешћи и најпримарнији вид такве *дојунске интервенције* јесте ритмичко рашчлањивање говорног низа на принципу изометричности. Овај термин је преузет из геометрије и њиме се обележава пресликавање које чува одређено растојање између тачака, тј. уређивање говорног низа – сада већ стиха – тако да сада њега чини одређен и константан број чланака који су равномерно распоређени и понављају се по одређеној схеми. Тако колоквијални говорни низ добија другостепену (артифицијелну, али и артистичку) организацију како на нивоу стиха

тако и на нивоу строфе и песме у целини. Успостављање те артифицијелне организационе схеме или *конструктивне границе*, како сам Н. Петковић каже, служи изградњи ритмичког стиховног низа. Најважније конструктивне границе су почетак и крај стиха (као спољашње границе) и граница полустиха (као унутрашња граница), али и граница неког мањег стиховног сегмента који аутор назива *полазном ритмичног зрујом*, а која, пак, настаје комбиновањем почетних, елементарнијих ритмичких сегмената, што је још једна (четврта) врста конструктивне границе у поезији. Термини *полазна ритмичка зруја* и *полазни ритмички сигнали*, као релативна новина у нашој стихологији, захтевали су додатна појашњења. При дефинисању *полазне ритмичке зрује* наш аутор се служи аналогijом са тонским тактовима у музици, који настају комбиновањем наглашених (јаких) и ненаглашених (слабих) тонова, односно смењивањем дугих и кратких тонова који стварају музички ритмички низ. Зато он потом и *полазне (елементарне) ритмичке сигнале* дефинише као тонове који се међусобно разликују по јачини или дужини. Пошто се у нашем језику рашчлањивање на стихове и полустихове по правилу врши према броју слогова, а веће изговорене целине (говорни тактови) добијају се варирањем наглашених и ненаглашених, односно дугих и кратких или затворених или отворених слогова, изводи се закључак да ће у српском стиху функцију полазних (елементарних) ритмичких сигнала на себе преузети управо међусобно контрастирани наглашени и ненаглашени слогови, док ће говорни тактови, као већа системска целина, преузети функцију полазне ритмичке групе.

Након дефинисања аналитичких премиса, аутор примећује да је за српски стих занимљиво то што се правилност смене полазних ритмичких сигнала, тј. наглашених и ненаглашених слогова, посебно уочава тек на граници стиха и полустиха, као и да основни видови ритмичког кретања у нашој поезији – силазни или трохејски и узлазни или јампски – долазе до пуног изражаја тек на ове две конструктивне границе. Зато су многи наши песници (Лаза Костић, на пример) баш на граници стиха и полустиха плански груписали једносложне наглашене речи, јер се у српском језику једино уз помоћ оваквих речи може остварити говорни такт на чијој задњој граници долази до дизања тона који је условљен нагласком. Тако говорни такт, као сегмент стиха нижег реда, активно учествује у остваривању ритма самог стиха, дакле конструкта вишег реда. Истовремено и његова задња граница понаша се као и задња граница сегмената вишег реда – стиха и полустиха. Ова запажања јасно показују на који начин конструктивне границе утичу на остваривање ритма једног стиха. Међутим,

Новица Петковић указује да ма колико конструктивне границе стиха самосврховито премрежавају „обичан” говорни низ, однос између артифицијелне мреже граница и колоквијалног говорног низа заправо је двостран, јер конструктивна граница пресеца конкретни говорни низ, али истовремено и сам говорни низ пресеца конструктивну границу помоћу својих граница рашчлањења, те на њиховој средокраћи, простору између конструкта/конвенције и семантике „обичног” говора, настаје поезија. С тим у вези Новица Петковић посебно истиче једну појаву која до сада није била истакнута. Наиме, у обичном говорном низу доминантна је инерција прогресивног развијања и кретања, односно чињеница да уланчавање говорног низа представља стално кретање унапред. Зато је у поезији важно да ритам стиха буде истакнут на задњој граници артифицијелно добијеног сегмента, јер се онда баш ту на тренутак прекида наведена инерција прогресивног кретања у говорном низу. Тако заправо добијамо аналитички приказ ритмичког онеобичавања говора у поезији и објашњење једне од кључних разлика између поетског и колоквијалног израза. Истовремено, показујући у коликој мери је стих састављен од елемената који су чврсто повезани, аутор инсистира и на чврстој повезаности форме и значења и кроз примере указује да свака промена организације доводи и до семантичких промена у стиху, те да се у стиху ништа не може додати или одузети а да се при томе барем донекле не измени и значење.

Након овако дефинисаних основних аналитичких премиса, Новица Петковић је прешао на њихову примену у контексту историје развоја српског уметничког стиха. Он своје разматрање почиње од времена реформе Вука Караџића, дакле од тренутка у којем наш уметнички стих бива постављен на нове ритмичке и језичке темеље – на усмено-фолклорни стих и језички израз у оном облику у којем се он оформио и сачувао у усменом стиху. Све што се од тог тренутка па надаље дешавало у развоју српског стиха, дешавало се у контексту прихватања или проблематизовања и одбацивања тог новог темеља. Аутор нас на том месту подсећа да су руски формалисти још давно учили да се развој књижевности не може описати као линеарно кретање или права линија, већ да је она пре изломљена линија која иде напред, назад, навише или наниже, односно да постоје повремене стилске епохе које се заснивају на порицању и одбацивању онога што је претходна књижевна епоха или школа стабилизovala као норму. Описани процес се дешавао и током развоја српског уметничког стиха, јер су његову усмено-фолклорну основу песници у разним временима, готово наизменично, прихватили и усавршавали, да би је безмало

одмах потом оспоравали, негирали и одбацивали. Међутим, да би нека норма била оспорена или одбачена, она најпре мора бити постулирана. У времену Вукове реформе, као и у оним деценијама одмах након ње, управо то се десило са српским уметничким стихом који је тада добио своје нове основне облике и метричке обрасце, односно своју кодификовану матрицу. Пратећи развој одвајања нашег уметничког стиха од његове усмено-фолклорне основе, преко дела Петра Петровића Његоша, Бранка Радичевића, Лазе Костића и Војислава Илића, све до Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса, Новица Петковић заправо исписује ту изломљену линију наше историје књижевности, која је са одређеним закашњењем у односу на друге европске културе и књижевности, кроз овај ауторски низ, створила своју класичну поетску норму и дошла до вршне тачке, у првим деценијама 20. века, када је књижевна авангарда почела немилосрдно да разграђује управо те класичне норме. Тај моме-нат показао је да је једна фаза у историји књижевности завршена и да српска поезија улази у ново доба.

Новица Петковић уочава да се на прелазак на матрицу усменог народног стиха обично гледа као на прелазак са вештачког (псеудокласицистичког) стиха и метрике на природан и лак стих народне поезије. Међутим, врло брзо, на примеру неколико аналитичких ситуација, аутор нам показује да је реч о заблуди, те да је и усмени народни стих вештачка творевина попут сваког другог стиха, али и да је по неким својим особинама врло тежак, с обзиром на то да је строго канонизован и затворен. Ако по нечему овај стих ипак оправдава ону прву претпоставку о својој лакоћи, то је по томе што не поставља строга ритмичка ограничења, јер не полази од апстрактне метричке схеме о распореду наглашених метричких сигнала према врсти и броју предвиђених стопа. У сваком облику народног усменог стиха постоји сталан и строго дат број слогова (као што је сталан и број слогова у полустиховима), али притом полазна ритмичка група није дата у виду метричке стопе, већ ту улогу има говорни такт.⁵ Због свега тога правила о положају наглашених и ненаглашених слогова су једноставна и врло мало рестриktivна.

На овом месту нас Петковић подсећа да је епски десетерац најпознатији и најзначајнији стих у српској поезији, те да се баш кроз његову анализу види колико је усмена норма заправо чврсто заснована: целина од десет слогова асиметрично подељена на половину од четири и од шест слогова. Крута организациона

⁵ Новица Петковић, *Огledi о српској књижевности*, 25.

структура, учили су стихолози, условљава да такав тип стиха избегава сложеније синтаксичке односе, те да где год да се они појаве бивају растављени на елементарније склопове. Конструктивне границе десетерца су статичне и не могу се нарушавати, па се – последично – у усменој поезији приступа строгој селекцији и типизирању синтаксичких поредака, стварању посебне синтаксе у синтакси – фразеологизацији и петрификацији једног скупа синтаксичких образаца. Зато су песници који су почели са радом након Вукове реформе, и који су усвојили форму усменог стиха, били суочени са јаким отпором овог стиховног канона чим су почели да у њега уносе обичнији синтаксички низ, приближнији њиховом осећању света. У жељи за индивидуализацијом свог поетског говора почели су да га прекрајају и руше кодификовану интонацију или да га редукују на фонолошкој, морфолошкој, синтаксичкој и семантичкој равни и то у мери која је изазивала недоумице и нејасноће. Такво шта могло се прочитати и код песника какви су Сима Милутиновић Сарајлија, као и код наших најбољих гласова романтизма: Бранка Радичевића, Змаја и Ђуре Јакшића. И код Његоша, подсећа нас Новица Петковић, осећа се отклон од усмене поезије, јер и он једним делом синтаксички поредак и његову интонацију ослобађа метричке везаности и почиње да употребљава слободнија ритмичка варирања.⁶

Дакле, крећући се од романтизма ка симболизму, ритам српског стиха постаје све гипкији. У том контексту, посебно је значајно запажање Новице Петковића да је наша поезија изразито заостајала за развојем већине европских поезија у доба романтизма. Он то објашњава чињеницом да је у нашем случају, након класицизма, дошло до дубоког стилско-формацијског прелома који се огледа у преласку на фолклорни стих у којем је синтаксички и интонациони низ метрички везан. Позивајући се и на анализу Светозара Петровића, употребе опкорачења у нашем стиху у доба романтизма,⁷ аутор наглашава да се за разлику од Русије, Енглеске или Француске, где је управо опкорачење било прихваћено као цењена тековина епохе романтизма и знак супротстављања класицизму, у српској поезији тога времена све је било супротно – канонизација Вуковог књижевног језика и усмене поезије довели су до тога да управо опкорачење ишчезне из наше поезије тога времена, с обзиром на то да је било несаобразно фолклорним поетским моделима. Јасно је из изнетог да је језичком реформом наша поезија нешто добила, али нешто и изгубила, а

⁶ Исто, 37, 38.

⁷ Исто, 46.

као пример за то Новица Петковић узима поезију Бранка Радичевића, песника који је почео да ствара под утицајем немачке лирике, да би се потом приклонио Карацићевој реформи и јампски стих заменио трохејским. То је код њега донело несумњиву музикалност и мелодичност у стиху, али је истовремено утицало и на то да у немалом броју својих стихова буде монотон, услед жеље за што већим поштовањем усмене песничке норме. Радичевићев пример показује и то како се синтактичко-интонациони низ, који је у усменом стиху везан за метрички образац, покушавао да ритмички ослободи и активира на два начина: тако што се преуређивао према новом и строжем обрасцу или тако што су се метричка ограничења ублажавала и укидала, допуштајући слободнији развој синтаксичко-интонационог низа. У првом случају је долазило до удаљавања од природне синтаксе, а у другом до приближавања. Међу песницима друге половине 19. века Лаза Костић је изабрао први пут и то тако што је преуређивао ритмички низ увећавајући његову артистичку моћ. Тиме је посредно отворио пут Војиславу Илићу који ће у потпуности напустити образце усменог стиха.

Пратећи овде описану кратку хронологију, постаје јасније како је у нашој поезији у доба романтизма дошло до еволуције система књижевних конвенција. Догодио се прелаз од класицистичких на норме усмене, фолклорне, колективне књижевности, али је дошло и до истовременог корака уназад у сфери стваралачких слобода (сасвим супротно тенденцијама европског романтизма) с обзиром на канонизацију једног поетског система који строго регулише и ограничава личне слободе и оригиналност у изразу. Врло брзо потом и безмало истовремено са последњим песницима романтичарима, долази до новог стилско-формацијског искорака. Следећи изнету тезу да се књижевност не развија као линеарно усавршавање и кретање унапред, Новица Петковић каже да је за даљи развој српског стиха у том историјском часу био потребан радикалан прелом. И он се збиља и дешава у поезији Војислава Илића који нашу поезију уводи у парнасовско-симболистичку епоху (која је уједно последња развојна тачка коју Новица Петковић испитује у овом огледу посвећеном ритму и интонацији у развоју српског стиха).

У том завршном сегменту текста аутор показује у којој мери ова етапа развоја наше поезије јесте важна за схватање односа суштинске међузависности између форме и значења. Зато није случајно да је баш у поезији Војислава Илића, у односу на романтичарске песнике, истовремено дошло и до формалне – метричке промене, али и до дубоке тематске промене у предмету певања

и промене односа према нашем књижевном наслеђу, које се огледало у преузимању стиховних облика из сасвим нових извора: из европске класичне баштине – античке старине.

Раскид Војислава Илића са романтизмом истовремено је и враћање на поетску норму са којом је наш романтизам раскинуо, дакле враћање на класицистичке обрасце. Иако се то чини неочекиваним, примећује Новица Петковић уз поновно ослањање на радове Светозара Петровића,⁸ опонашање класичних метричких облика било је за многе наше песнике друге половине 19. века права школа и припрема за слободни стих. А то се свакако односи понајпре на Војислава Илића. Гледајући панорамски историјски развој српског стиха, увиђамо да је код Илића први пут у нашем стиху ослобођена обична или *немаркирана* синтакса (у епоси романтизма она је била маркирана по свом пореклу као фолкорна), па је зато њена стиховним сегментовањем само благо стилизована интонација могла да преузме на себе значајну улогу у творби ритма. Кроз Илићев стих српски језик прошао је кроз фазу свога развоја у којој се артифицијелна конструктивна граница доводи до великог степена блискости са природним говорним низом, у којем је успостављена равнотежа с најмањим сучељењем између говорног и поетског израза.

Развој нашег стиха је потом ишао од Војислава Илића ка Јовану Дучићу и Милану Ракићу. Дучић је од Илића преузео једнаестерац, који ће касније потискивати у корист француског александринца (дванаестерца), али који ће зато Ракић у својим песмама довести до ритмичког савршенства. У избору узора, ова две песника, међутим, нису се удаљила од Илића, јер су, баш као што је он полазио од класичних античких и руских стиховних и строфичних узора, и они полазили од страних модела, али овога пута француских и уопште романских стихова и строфа. Предочена констатација није важна због увиђања значаја страних утицаја, већ много више због указивања на врсту избора, јер – видели смо то – за разлику од њиховог избора, угледање на усмено-фолклорну подлогу давало је сасвим другачије поетске резултате. Овако, Јован Дучић и Милан Ракић постају песници који израђују сложену и еластичну синтаксу, и то на такав маестралан начин да слободно можемо рећи да синтакса српског стиха пре и после њих није иста синтакса. Они воде сложен реченични период из строфе у строфу, дуж целе песме, и воде га тако да нигде не бивају нарушене конструктивне границе стихова и строфа, али ни нормални синтаксички односи. Ови песници своје строфе повезују и

⁸ Исто, 58.

по аналогiji са извесним музичким поступцима, што произилази из самог програма симболизма у којем се посебно место даје музици. То наглашавање музике у српском симболизму подстакло је праксу да се у ритму стиха увећа део синтаксичке интонације, а уметност риме и римовања, сасвим истанчана и ненасилна, код Милана Ракића ће достићи свој врхунац. Дакле, та два песника успевају да се крајем 19. и почетком 20. века у свом стваралаштву служе у метрички везаном стиху и строфи целокупним синтаксичким потенцијалом српског језика, што је истински епохално достигнуће. Све оно што ће потом доћи у нашој поезији – авангарда након Првог светског рата и касније, која ће снажне ритмичке ефекте постизати кроз ломљење и разграђивање синтаксе, могла је то са успехом да чини само на чврсто фундираним темељима које су поставили Дучић и Ракић.

Тако Новица Петковић завршава аналитички круг разматрања посвећених ритму и интонацији у развоју нашег стиха, констатујући да је такав приступ – продубљено и микроаналитичко проучавање само једне стране у еволуцији наше поезије, као што су ритам и синтаксичка интонација – резултирао јасним указивањем на то да се у релативно кратком временском периоду, од увођења усменог у уметничко песништво, па до краја 19. и средине друге деценије 20. века, закључно са Дучићем и Ракићем, одиграо значајан преображај наше уметничке поезије, у ком се кроз убрзано укључивање ритмичких чинилаца из говорног у стиховни ритам убрзано мењала и побољшавала наша поезија у целини.

Пратећи хронолошку линију развоја српске поезије, Новица Петковић је своју аналитичку пажњу усмерио на Владислава Петковића Диса, у наредном огледу под називом *Дисов језик, слике и музика сјиха*. Пажљиви приређивач критичког издања Дисових сабраних дела, већ на почетку констатује да иза овог значајног песника није остало ништа што би нам говорило о његовом поимању поезије и уметности уопште, о узорима или подстицајима од значаја за његово стваралаштво. Једино пажљиво поређење сачуваних верзија неких од Дисових песама може нам донекле открити начела којима се Дис руководио и чему је приликом стварања песама давао приоритет.

Полазећи, дакле, од поређења неколико варијанти једне песме, као и од целине Дисовог опуса, Новица Петковић констатује да није могуће хвалити Дисову песничку умешност, али и да умешност и уметност нису исто. Он зато одмах указује на мелодичност и извесну музикалност Дисовог стиха као једну

од битних особености коју до сада нико није ближе испитивао, иако готово да није било тумача који је није спомињао. Док метар ритмички сегментује стих, интонација му даје онај звучни ток који често поредимо с мелодијом у музици. Зато се за стих и строфу у којој је интонација превладала метрички регулисан ритам обично каже да је мелодиозна или музикална. У том контексту повезивања и настајања, тонови се повезују у мелодију искључиво према својим акустичким особинама – као што су висина, јачина и дужина – док је у језичком контексту кретање интонације функционално и зависи од значења речи које, након повезивања у исказ, носе одређени смисао.

Све нас ово подсећа на једно од основних законитости у тумачењу књижевноуметничког текста, а то је неодвојивост значења од форме, односно прозодије од семантике. Звук и значење су два лица исте појаве. Зато се о новој музикалности коју Дис доноси у наш стих (а што се истиче као његова основна заслуга) мора говорити уз пажљиво испитивање његовог односа према језику, нарочито имајући у виду нехотична померања која он врши не само код значења речи него и у убичајеним реченичним односима. Дакле, језик је, поред музике, други елемент од суштинске важности који треба анализирати када говоримо о Дису и његовој поезији.

Многим нашим, сада већ класичним писцима, на почетку 20. века повремено је, чак врло оштро, ондашња критика замерала због лоше употребе језика. Та недовољна језичка култура најпре је (сасвим предвидљиво) критикована код Боре Станковића, али и (неочекивано) код Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића или Растка Петровића. И заиста су сви ти писци у већој или мањој мери, свесно или несвесно, одступали од правила нашег, у то време, још увек недовољно нормативно стабилизованог језика. Међутим, одличан познавалац и приређивач дела наведених писаца, какав је био Новица Петковић, у томе не види ма какво огрешење о уметност, јер књижевни језик, како каже, није исто што и језик у књижевноуметничком делу, поезији поготово. Поготово то није у модерној поезији, која је покушавајући да нађе нове облике изражавања и нове начине за ослобађање песничког говора често вршила својеврсно насиље над језиком као својим медијумом и „материјалом” за изражавање. (Овај феномен су у исто време, на почетку 20. века тумачили и руски формалисти, чијем утицају много дугује и ова анализа и научни рад Новице Петковића уопште.)

Идући даље, Петковић увиђа да у Дисовој поезији има немало огрешења о језик, али да их пре треба подвести под нехат и

немар него под програмско насиље над својим материјалом за изражавање. Речи се код њега спајају и раздвајају вођене најпре једноликим кретањем интонације и музикалношћу коју она даје, док остали елементи стиха бивају померени у други план. Лексичка значења се слободно повезују и неретко деформишу, па се Дисов исказ креће ка мутном и семантички нејасном. То није само читалачки субјективни утисак, већ је то могуће видети и у Дисовим варијантама песме, тј. корацима у раду на песни. Што рад на песни иде даље, код Диса су значења све даља, нејаснија и неодређенија.⁹ Новица Петковић то поткрепљује низом примера и ми видимо како уношење нереда у чулну слику света код Диса изгледа спонтано, неконтролисано, баш као што неконтролисано и спонтано изгледа (и јесте!) његово нарушавање језичких норми. Давање предности мелодији и музици стиха и кретање од јасног ка мутном, од препознатљивих значења ка слутњама типолошки нас усмерава даље ка томе да Дисову поезију повежемо са симболизмом. Иако је већ одмах након објављивања *Утјољених душа* 1911. Јован Скерлић пресудио овој релацији између Диса и симболизма констатацијом да је наш песник за Бодлера и Верлена чуо *из ширеће или четвртје руке*,¹⁰ сва текстолошка истраживања, наглашава аутор, показују да таквог утицаја заправо није ни било, ни посредног ни непосредног. Напросто, можемо говорити о подударности и Дисовом интуитивном приближавању европском духу епохе, не о пастишу за који Дис није био оспособљен. Новица Петковић нас упућује на Верленову песму *Песничка уметност*, која је написана 1874. а објављена 1882, која је својеврсни манифест симболизма и у којој се истичу баш оне стилске особине које три деценије касније, без икаквих доказаних утицаја и песничког програма проналазимо и код нашег Диса. И, као што је некада Дучић приметио у вези са Војиславом Илићем, да је писао парнасовску поезију и не знајући за француске парнасовце, а под утицајем руске поезије која није ни знала за парнасовство, тако се и за Диса може рећи да је писао симболистичку поезију и не знајући за француски симболизам.

На линији историјског развоја српске поезије, Дис временски долази одмах иза ерудитних песника Јована Дучића и Милана Ракића. У односу на Дучићеву тврдњу да је песник *кабинетски радник*, Дис стоји на сасвим другој страни. Он је био најмање учен песник и нимало *кабинетски радник*, већ самоникла појава која је са собом донела сопствену хиперсензибилност и посебну

⁹ Исто, 76.

¹⁰ Јован Скерлић, *Писци и књиже* V, Београд 1964, 76.

врсту чудесне језичке уобразиље, која је толико непосредна, нерелективна, да се понекад чини и наивном. Али се, баш таква каква је, временски подударила са најавом новог сензибилитета у поезији, који је нужно са собом доносио и другу врсту поезије и другу врсту размишљања о поезији. И то је довело до неспоразума са званичном критиком његовог времена, која је већ канонизовала успостављени систем књижевних вредности.

А промене у књижевности уопште повезане су и са променама у књижевном животу. Тако се и у Београду Дисовог доба, у првој деценији 20. века, појавила још једна „маргинална” и „неелитна” песничка струја. Долазила је са књижевне периферије. Баш попут самих песника који су је чинили: Симе Пандуровића и самог Диса, који су у београдски књижевни живот дошли из кафанске и боемске периферије, а насупрот елитном, универзитетском и академском књижевном свету. Најпластичнија метафора тога закономерног историјског сукоба центра и периферије јесте сучељавање Скадарлије са Кнез Михаиловом улицом, односно њихових гласила – *Књижевне недеље*, коју су уређивали Дис и Пандуровић, и *Српског књижевног гласника*. С дистанце од једног века, чини се сасвим јасним – констатује Н. Петковић – да је парнасоство (што је показала антологија Богдана Поповића) било веома значајно за развој наше поезије почетком 20. века, јер је пренело тежиште песничког рада на преко потребно усавршавање песничког заната и придруживање српског језика породици књижевно изграђених модерних европских језика. Дисова појава, пак, безмало у истом часу, симултано, већ доноси дах новине и нове етапе у развоју наше поезије, која, између осталог, почива и на измештању језика и значења из нормираних оквира. Нормирано и ненормирано, правилно и неправилно или високо и ниско, тако је Богдан Поповић описивао поезију Шантића, Дучића и Ракића и ону која је дошла одмах иза њих. То је декадентизам, каже Поповић, али са клицом обнове у себи, то је „долазак примитива у високу културну средину и међу високе културне тековине”.¹¹

Свакако је тачно да је Дисова синтакса наспрам Дучићеве поједностављена, ближа говорном језику и као да је кренула ка слободном стиху и да у његовим стиховима има језичких огрешења у броју која се не могу занемарити. Али он, с једновековне временске дистанце то је очито, стоји на граници, или још прецизније на прелазу епоха, а у његовој се поезији запажа прва значајна стваралачка најава онога што ће се касније десити у српској

¹¹ Богдан Поповић, *Антологија српске лирике*, Загреб 1911, 7.

поезији. Зато ће млади авангардни песници – с правом – током двадесетих година 20. века у Дису видети свога претечу.

Тумачећи на овом месту Дисово огрешење о граматику у тако значајној песми каква је *Тамница*, Новица Петковић показује како Дисово огрешење о однос субјекта и објекта, који лежи у основи свих језичких релација и мишљења уопште, открива у чему Дис прави суштински искорак у односу на поезију која му је претходила, а чиме је отворио генерацији песника иза њега један сасвим нов песнички свет. Наиме, у *Тамници* Дис мења улоге агенса и пацијенса и уместо да лирски субјект не познаје говор, говор не познаје њега; уместо да субјект не познаје ружну невољу, она њега не познаје. Поглед се са лирског субјекта преноси на објект гледања, па тако уместо погледа у траву добијамо *поглед њива* и тако добијамо читаву нову стваралачку матрицу код Диса какву никада пре нисмо имали у нашој поезији. Једно језичко „исклизнуће” и формално огрешење, учињено по вишој сили песничког талента, створило је читав један песнички свет и, наизглед парадоксално, показало нову творбену моћ самог српског језика.¹²

Новица Петковић нас подсећа и да је расуло велика и значајна тема у Дисовој поезији. И сам Дис био је расејан, баш као и његов стил у поезији. Кроз разглобљене и разлабављене језичке склопове често избијају садржаји који измичу уобичајеној перцепцији света (сетимо се „боје пролазности ствари”). Далеко, далеко испред свог времена, у Дисовој поезији се распала целовита слика света. Она се расула у фрагменте у његовим песмама, у којима се неретко губи смислена целина и зато он, следствено изнутра, има тако мало *целих лејих њесама*. Песник толико заокупљен расулом и растакањем вероватно и није могао да напише више таквих песама. Најзад, у целини, Дисов опус и јесте слика песниковог распаднутог света, који му је инверзивно окренут на начин на који је окренут и однос субјекта и објекта у његовим песмама.

Аутор на крају овога огледа закључује да Дису припада с правом посебно место у еволуцији наше поезије, јер је реч о песнику који је интуитивно и спонтано, по природи свога језичког дара, кренуо први ка променама које ће у нашој поезији уследити у песничкој генерацији која ће доћи одмах после Првог светског рата. У времену у којем ће Растко Петровић кроз ново тумачење народних умотворина отворити још један дотле непознат свет и у којем ће Момчило Настасијевић издвојити *мајтерњу мелодију* као звучну линију која проистиче из најдубљег језичког, песничког и

¹² Новица Петковић, *Огledi о српској књижевности*, 80, 81.

музичког сећања једног народа и у којем је и кроз надреалистичке антипоеме Милана Дединца, у којима је мењао слике и ритмове из народне поезије, почело ново доба српског стиха и поезије.

Следећи оглед у књизи Новице Петковића посвећен је лирици Милоша Црњанског. По обиму и позицији унутар књиге, али и читавог опуса Новице Петковића, проучавање стваралаштва овога писца (као и стваралаштва Момчила Настасијевића) представљају саму жижу ауторовог истраживачког рада и, у његовој интерпретацији развоја новије српске књижевности, највише тачке у целокупној српској поезији. Премда је Црњански написао само једну збирку песама (*Лирика Ийјаке*, 1919), *йреврайнички* програм који је она донела био је од суштинског значаја за развој читаве потоње поезије на нашем језику. Отуда су баш Црњански и баш *Лирика Ийјаке* централно позиционирани у аналитичком раду Новице Петковића.

Научно залеђе које је Новица Петковић имао у руском формализму помаже му да јасно покаже у чему се садржи новина коју је поезија Црњанског донела и како она функционише у поетском тексту. У томе му помаже оштра критика коју је Бранко Лазаревић упутио *Лирици Ийјаке* и у којој каже да Црњански чини следеће: „Он је просто пошао улицом и, као пустахија, псује, грди, разбија излоге мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље.”¹³ Дакле, све оно што је Лазаревићев етичко-естетички систем вредности канонизовао у књижевности, то је поезија Црњанског деканонизовала. Управо у опису те полемике Н. Петковић види везу са руским формализмом и Виктором Шкловским који те исте 1921. године – у којој је и Лазаревић написао своју критику о *Лирици Ийјаке* – даје врло пластично објашњење начина како ванкњижевна чињеница постаје књижевна и назива тај поступак дезаутоматизацијом. Пример Шкловског је тај да је неки човек тридесет година пролазио улицом и гледао у фирму на којој је писало „Велики избор рибе”. Када је у неком часу фирма скинута са фасаде, човек ју је први пут осмотрио изблиза и видео да на њој заправо пише: „Велики избор цигара” (на руском: „сигар”, а не „сигов” /врста рибе/ како се човеку из даљине и по аутоматизму чинило).¹⁴ На истом принципу ствара песник, који ствари у својим делима помера, од-

¹³ Бранко Лазаревић, „Лирика г. Црњанског”, *Српски књижевни гласник*, нс, Београд, књ. II, бр. 7 (1. април 1921), 531.

¹⁴ Н. Петковић, *Огледи о српским јесницима*, 95.

бацује њихова стара имена и даје им нова, а са новим именима и нови облик и додатно значење.

Логика ове слике потпуно је упоредива са сликом коју у својој критици *Лирике Ийјаке* даје Бранко Лазаревић. Јер и Милош Црњански у својим песмама врши семантичко премештање појмова, које извлачи из једног смисаоног низа и преноси их у други, при чему се ствара осећај новине. Он у *Објашњењу 'Суматре'* каже да у своју поезију уноси „звук и шаптање ствари, досад презрених и мртвих”.¹⁵ А оваквом променом хијарархије вредности песник кроз преименовање и промену перцепције тежи ка деструкцији оне стварности коју је национална култура којој припада посредством језика створила. Новица Петковић наглашава да Црњански у оквиру свог програма *суматраизма* постулира тумачење једне ствари или појаве другом, али међу којима нема непосредне везе. Управо то међусобно тумачење међусобно несамерљивих појава изазива код читалаца недоумицу и чуђење, попут онога, како је уочио Станислав Винавер, у којем Црњански тумачи Христа цветом и таласом.¹⁶ У том контексту значајно структурално-семантичко место има и посебан облик негативне мотивације, када се песничке слике обрћу од артифицијелног ка природном, од лица ка наличју, стварајући тако песнички текст високе провокативности. Петковић с тим у вези анализира песму Црњанског *Молићива* или песму *Химна*. У примеру прве песме показује нам како Црњански пародира најпознатију хришћанску молитву *Оченаш* и преусмерава подразумевана значења у њихове супротности. Код *Химне* указује пак на поступак пародирања жанрова и то на један врло рафиниран начин – уз задржавање уобичајених морфорлошких особина (задржавање нпр. подигнутог тона казивања), али уз истовремено порицање слављења владоца (типичног за химну) и замену по супротности и порицање ауторитета традиционалне културе, што је логична реакција човека који је имао лично искуство учешћа у Првом светском рату.

И у многим другим песмама *Лирике Ийјаке* (*Здравица*, *Ода вецалима* итд.) понавља се исти механизам спајања високог и ниског и обртања вредносне лествице, односно дезаутоматизације стиха и његове семантике, па закључујемо да је реч о систематској дехијерархизацији културе и због чега Новица Петковић сматра да ова збирка има изузетно место у развоју српског

¹⁵ Милош Црњански, „Објашњење 'Суматре'”, *Српски књижевни гласник*, нс, Београд, књ. I, бр. 4 (15. октобар 1920), 267.

¹⁶ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Београд 1921, 27–28.

песништва 20. века. Да би додатно поткрепио овај став и остао близак теоријским постулатима и жељи за објективношћу своје анализе, Новица Петковић додаје да је однос према традиционалној култури у поезији видљив најпре као ствар стила, а тек потом као ствар песниковог општег става. Зато каже да нам „песников став није довољно ни познат”, али да су зато „стилски поступци доступни посматрању”. У стилском смислу Н. Петковић истиче *разградњу* као битну особеност *Лирике Ишјаке*. Најпре зато што су и други авангардни покрети у своје програме уносили разградњу синтаксе, а онда и зато што је померање односа у реченичним склоповима постало саставни и амблематични део стила Милоша Црњанског.

Сасвим у дослуху са својом поратном епохом, пошто му измиче стабилизациона и уравнотежена слика света, модеран песник попут Црњанског ствара разбијену, неусаглашену, а често и несигурну слику света, која се одражава и у синтакси. Међутим, примећује Новица Петковић, без обзира на јасан песнички програм (суматраизам), стилско-метричка анализа текста песама показује да је Црњански имао колебања у односу на третман традиционалног стиха, те се за *Лирику Ишјаке* може рећи да је и у формалном смислу у комешању и врењу. Налик Дису, и код Црњанског се тактилно и визуелно укрштају, док се полуфункционални тропи оживљавају појачавањем својих дословних значења: у песми *Суматра* лирски субјекат милује далека брда и ледене горе руком. Троп је дословно остварен и у песми је могуће досегнути оно што у реалном свету није. Оно што је немогуће постаје могуће и нестварно постаје стварно и тако бива створена несвакидашња унутрашња тензија песме.

Напоредо са овим синтаксичким обртом, у стиху Црњанског долази и до промене у употреби риме. Уместо канонизованог гласовног понављања на крајевима стихова („баналних четворокута”, како је говорио сам Црњански иронично мислећи на Дучића и Ракића), у песмама *Лирике Ишјаке* рима излази из кодификованих оквира и проналазимо је унутар стиха, заправо уздуж и попреко читаве песме, чиме се активира гласовни састав речи унутар целог стиха и на тај начин читава песма постаје ритмички активна. (Овакав однос према рими, напомиње Петковић, карактеристика је многих аутора који прелазе са метричког на слободни стих, што су почетком 20. века чинили песници који су припадали разним књижевним покретима.)

Осим тога што је у стиховима Милоша Црњанског дошло до потискивања ритма у корист мелодије, на формалном плану уочљива је и још једна промена у односу на дотадашњу песничку

праксу: долази до ишчежавања цезуре. То је још један од знакова да је улога метра у стиху прешла на синтаксичку раван, а као логична последица јачања покретљивости синтаксичке паузе. Међутим, уз ову констатацију Петковић додаје и да је у испитивању можда најтеже постићи то да се „посматрање ритмичких промена” види „у узајамној вези с општим променама песничког текста”.¹⁷ Јер, очито, не мења се само ритам, већ и сви други саставни делови текста. Осврћући се на поему *Спиражилово* аутор закључује да ипак није написана у слободном стиху, премда се не може рећи ни да је метричка, барем не у смислу у којем је то била поезија Дучића и Ракића. Дакле, Црњански није потпуно одбацио стари метрички стих, већ га је значајно модификовао кроз сасвим нов размештај пауза, ред речи, тип риме и распоред запета које сада имају и ритмичку улогу, а стиху дају и синтаксичку вредност, јер издвојени реченични чланови постају нове реченичне јединице, једна врста полупредикације.

Закључујући разматрање лирике Милоша Црњанског, Новица Петковић наглашава да иако исте појаве у стиху и прози не морају имати исти функцију, те да то може да се каже и за анализираног аутора, код којег се исто тако може уочити, током 20-их година 20. века, приближавање стиха и прозног израза и то у толикој мери да се може говорити о постепеном преласку једног у друго, па су дела попут *Сеоба* и *Љубави у Тоскани* заправо лирика у прози. Тако се затвара један логичан круг унутар опуса Црњанског: синтакса у коју су биле уграђене ритмичкоинтонационе особине новог стиха постала је језик којим ће бити исписана и нова проза овога писца.

Следећа два аналитичка текста у својој књизи Новица Петковић је посветио стваралаштву Момчила Настасијевића, другог песника, поред Милоша Црњанског, чије дело за њега има посебно високо место на развојној линији читаве наше поезије. У првом тексту, *Један поглед на Настасијевићеву поезију*, аутор даје један могући увод у опус овог значајног, али и до данас загонетног песника. Тумачење његовог дела, признаје то и сам Петковић, није лак задатак, с обзиром на то да је Настасијевић песник кога су већ његови савременици, а и потоњи тумачи видели као некога ко је ван основних токова књижевног развоја.¹⁸ Међутим, уколико пажљивије пратимо рад овога песника можемо видети да се он и те како придружује песницима који су извели оно „мењање

¹⁷ Н. Петковић, *Огледи о српским песницима*, 130.

¹⁸ Исто, 145.

фирми” илити преврат у српској књижевности током 20-их година прошлог века. Познато је, наиме, да су (видели смо већ то) Ду-чићеву и Ракићеву поезију порицали Црњански и Станислав Ви-навер, али је мање познато да је у томе Настасијевић био ради-калнији. Новица Петковић, врстан текстолог и приређивач На-стасијевићевих Сабраних дела, ову констатацију одмах поткрепљује песниковим речима: „Од прератног до поратног, зар доказива-ти, толико је промена, толико поремећаја у односима, у духови-ма, колико их раније у читавим епохама није збележено.”¹⁹ Али Петковић зазире од тога да Настасијевића назове авангардним песником, иако је одсудно мењао оно што је основ поезије – об-лик комуникације, а ко мења облик општења излаже се опасно-сти да смањи разумљивост свога текста. И то је разлог због којег је Настасијевић и данас међу оним песницима које стручњаци по-штују, али читаоци заобилазе услед страха од неразумевања.

Осврћући се затим на Настасијевићев циклус *Речи у камену* Новица Петковић примећује да се ту очигледније него у другим песниковим циклусима види како поезија у дословном смислу је-зичким и књижевним средствима моделује свој предмет, а да га притом директно не приказује нити одражава. Емоције, субјек-тивни доживљај и експресивне, стилогене речи основа су На-стасијевићевог песничког језика, док митска слика света игра важну улогу у конституисању његовог песничког универзума, тј. специ-фичног модела који ствара. Сам модел се своди на пад или сила-зак, на преображај природе и природног с лица на наличје, те на извртање божјег у небожје. Иако унутар тог модела песник често даје граматички неправилне или значењски врло померене исказе (што је већ критика његовог времена уочила), он никада сасвим не разара језик, као што је то чинила екстремна авангарда и баш због тога не можемо рећи да је Настасијевић авангардни песник. Он само у мањем или већем степену помера или преуређује од-носе у језику и тиме посебно активира извесне синтаксичке скло-пове, преносећи тако тежиште општења на сам језик. Иако је реч о тенденцији која је зачета у доба симболизма и која је присутна у поезији читавог тока 20. века, она је код Настасијевића посеб-но јака и сасвим апартна (нпр. он се истовремено обилато служи наслеђем наше усмене поезије и наше фолклорне митологије) и то је оно што заправо отежава разумевање његове поезије.

Оно што се дешава, видели смо то раније, на плану синтаксе, дешава се и на другим плановима песме. Желећи да сучели вечно

¹⁹ Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 4, *Есеји. Белешке. Мисли*, Горњи Милановац–Београд 1991, 101.

са пролазним, у песми *Пољед*, Настасијевић у речи жели да преведе слику чистог и непропадљивог мира. А непропадљиво је оно што је нематеријално и невидљиво, попут тишине. Приближавање тишини, од које је саткана и сама душа, пут је ка средишту Настасијевићеве поезије. Он сам каже да реч постоји зато „да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу” и да тако „само ћутање проговори”.²⁰ Али сусрет тишине и речи песника није само водио ка раду на језику, већ и ка померању које се завршило обртањем језика на своје наличје, дакле довођењем исказа до тишине и ћутања, што је граница до које је Настасијевић први дошао у нашој књижевности, а баријера највише и збуњује читаоце.

Паралелно с овим кретањем, долазак на руб језика водио је његову поезију и до руба појмљивих значења. И када је дошао до ове тачке, када је говор довео до ћутања, Настасијевић је разрешење пронашао у музици: оно што се језички не може исказати, може музички. Његова мелодија је медијум који подједнако прелази границе појмовног мишљења и границе језика. Песник језик преуређује тако како би проговорио о ономе о чему се у нашој поезији до тада није говорило и отуда неретки преласци са граматичних на аграматичне изразе и излазак из језика у мук, у оно непојамно о чему се заправо и не може говорити и када се кроз материјално жели дознати нематеријални извор света. То је особина по којој се Настасијевић приближио нашим и страним модерним песницима и особина по којој је и он песник свга времена. Он је и песник, наглашава Новица Петковић, који је спојио фолклорне митске мотиве из усмене поезије са мистичким мотивима из хришћанства, истовремено дубоко понирући у наше језичко и културно памћење и то на начин на који то није учинио нико пре њега.

У наредном огледу посвећеном Момчилу Настасијевићу *Језик, мелодија и њоећика*, Новица Петковић је још једном рекапитулирао основне елементе Настасијевићеве поетике, наглашавајући оне за које држи да је примарно дефинишу. Укидање разлике између фактуре стиха и прозе, као и обртање језика у његово наличје, тј. покушај изрицања неизрецивог, најважније су од тих елемената. Та два елемента наводе читаоца на посебну врсту читања, које је код овог песника тесно повезано са процесом настајања његових песама. Користећи искуства текстуалне анализе варијанти једне песме, које смо већ видели приликом тумачења песама Диса и Црњанског, Петковић закључује како би

²⁰ Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 4, *Есеји. Бележке. Мисли*, 46.

идеално читање Настасијевићеве поезије било оно у којем би се пред читаоцем „процес настајања могао постепено враћати уназад”. С обзиром на то да је он био песник који је тежио да створи што елиптичнији израз, уклањао је све што му се у стиху чинило сувишним и тиме је (говорећи речником комуникологије) сводио на најмању могућу меру велику језичку редунданцу, која је присутна у тзв. обичном књижевном или некњижевном општењу. Тим поступком, пропорционално смањењу редунданце, повећава се нечитљивост, тј. разумљивост стиха. Код веома смањеног броја лексичких јединица – тако амблематичног за Настасијевићеву поезију – подвргнутих јаком елиптирању, значења се преносе и на односе између тих јединица, преносе се на позициона места у реченици као и на текстовне конструкције. Ничија синтакса, наглашава Петковић,²¹ у српској поезији није била тако очигледно сложено конструисана као Настасијевићева.

Кроз анализу неколико примера Новица Петковић начелно дефинише Настасијевићеву конструкцију као поступак у којем овај песник на почетку напоредно успоставља односе по супротности, водећи рачуна о њиховим потенцијалним метонимијским везама, да би их потом изместио, укрстио, али и делимично или потпуно обрнуо, *с лица на наличје*, уносећи у испрва симетричне односе асиметрију. При томе бивају активирани односи и на формалној и семантичкој равни стиха и песме у целини. А до преобликовања слике и значења долази и због већ споменутог елиптирања, приликом којег се у дубину текста повлаче и потискују значења која су подразумевана. Када се овај конструктивни принцип спроведе до краја (на пример у песми *Година*, где су куглице из календара – бројанице, беле и црне, постале „црно небројано” и „бројано бело”), добијамо песничку слику која се више не може вратити уназад и која више не приказује своје почетно значење, већ нешто сасвим ново.

Идући даље у тумачењу Настасијевићевих стихова, Новица Петковић примећује и да је овај песник претходник Васка Попе, као модерног српског песника који је усмерен на опис града. У циклусу *Речи у камену* већ је Настасијевић град приказао као модерну неман и као наглавце окренут, антихристов свет, а станове и собе као кутије у којима светли тек слабо светло. Већ спомињаним поступком елиптирања с површине је у дубину структуре текста потиснут најпре град (који се подразумева), а затим и мноштво његових становника. Остаје само чудовиште, које више није гладно и прождрљиво, већ отежало и гојазно од мноштва гладних

²¹ Н. Петковић, *Огledi о српским песницима*, 175.

којима се храни. У фактури језика, показује нам Петковић, описани процес се рефлектује тако да агенс (чудо, чудовиште) бива потиснут, као и пацијенс (гладни људи), а њихова својства (гојазност и глад) сажимају се у оксиморонску синтагму *гојазна глад*. Тако ова синтагма садржи уплетени и *склупчани*²² однос субјекта и објекта, који ствара изузетну семантичку необичност.

Најзад, тумач долази и до Настасијевићевог поимања мелодије, која вероватно више него иједан други елемент суштински прожима читаво његово стваралаштво. Сам песник је још у свом првом штампаном есеју 1924. године говорио о мелодији као нечему што је у суштини пало у заборав, што је покривено обичним језичким поретком, те ће се појављивати тек онда када се тај поредак помери. У том истом есеју, подсећа нас Новица Петковић, наш песник нас упућује на заборављени синкретизам поезије и музике, као и на језичку и музичку мелодију које су у народној песми сасвим спојене. „Тиме нам се отвара поглед уназад: Посигурно с почетка је било да песма и мелодија истовремено, из истог полета нераздвојно настану...”²³ За Настасијевића је обликовање реченичних интонација и преуређење језичке прозодије на начин да се добије мелодија у стиху или прози идеал којем је тежио у своме целокупном стваралаштву. За њега је, заправо, музика на врху уметничке хијерархије и њој је стално давао предност као уметнички вишој форми изражавања у односу на поезију. И по томе је изузетно близак симболизму. У очигледно програмску песму *Фрула* (из збирке *Пейи лирских кругова*, 1932), Настасијевић је уносио многе измене, али је у свим њеним варијантама (а било их је 14) песник у песми остајао музичар (свирач) и пре певач него песник. Пратећи, како Петковић каже *йонорни йуи*²⁴ који је водио у све древније слојеве усмене предаје, али и у хришћанско средњовековно искуство, сачувано у старосрпском језику, Настасијевић је створио поезију високе усаглашености језичке прозодије и националног мелоса, архаичну али и конструисану, изводећи из те синтезе средишњи појам своје поетике, а то је *майтерња мелодија*.²⁵

На крају, сажимајући закључке анализе битних елемената поезије и прозе Момчила Настасијевића, Петковић подсећа и на песников аутопоетички став из 1930. године, када је објашњавајући свој стил као његове важне карактеристике истакао *асиметричност*

²² Исто, 184.

²³ Исто, 191, 192.

²⁴ Исто, 204.

²⁵ Исто, 206.

или несиметричност,²⁶ а томе је, сматрајући га важним, и пре и након тога, у првом објављеном програмском тексту „Белешке за апсолутну поезију” из 1924. године и потом у „Белешкама о неопходности израза” из 1933. године давао ширу теоријску подлогу. Новица Петковић сматра да је управо то мисаоно језгро Настасијевићеве поетике и асиметричност његовог стила тумачи као кретање кроз три за овог песника подразумеване структуралне равни: 1) односе у језику, 2) симетрију у логици и 3) статику у разуму. У тим равнима се поезија појављује у виду вектора који помера односе у језику, који пак померају логичку симетрију, што скупа изводи из равнотеже и статику разума²⁷. „Те подвиг је” – цитира Петковић Настасијевића – „у пуном смислу, кроз пословно оруђе људског опхођења, језик, и не повредив логику, моћи дати сву алогичност стварног збивања”.²⁸ А та *алогичност стварног збивања*, према песниковом уверењу, у најчистијем облику постоји само у музици, у матерњој мелодији, у поезији која је *десиметрисањем* логичких структура у језику желела да укине аналитичку статичност разума и да се кроз мелодију отвори према *флуидном бивању музике*.

Пратећи линију историјског развоја српске поезије, Новица Петковић исписује и есеј под називом *Увод у тумачење Попине поезије*. Васко Попа је, видели смо то, већ у текстовима посвећеним Момчилу Настасијевићу био споменут као законити настављач овог песника у времену након Другог светског рата, тако да ће много шта од онога што је наш аутор констатовао у вези са Настасијевићем важити у одређеном смислу и за Попу. Наиме и он, попут свога претходника, слови за „тешког” песника, односно оног чија се поезија не одгонета лако и након првог читања.

Већ у томе је садржан својеврстан парадокс, јер је још један од првих тумача Попине поезије, Зоран Мишић, давне 1953. године, одмах по изласку збирке *Кора*, написао да Попине поетске слике ретко када нису сводиве на своју рационалну суштину, те да се оне заправо готово увек формално-логички могу одгонетнути до краја.²⁹ Парадокс је у томе, што је то „одгонетање” трајало врло дуго и са собом је безмало до наших дана доносило откривање мноштва нових значења Попиних песама, уз истовремено

²⁶ Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 4, *Есеји. Белешке. Мисли*, 385–386.

²⁷ Н. Петковић, *Огледи о српским песницима*, 211.

²⁸ Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 4, *Есеји. Белешке. Мисли*, 35.

²⁹ Зоран Мишић, „Реч и време”, *Разговори о поезији*, Београд 1953, 192.

прикривање оних претходних. И да што више откривамо, значења ове поезије постају све удаљенија и тамнија.

Дакле, када је реч о Попиној поезији, ми се суочавамо са наизглед једноставном поетском структуром, али која измиче непосредном разумевању. С обзиром на то да је слика главни вид новог песничког обавештења код Попе и њен основни елемент, расветљавање склопа и значења поједних Попиних песама за Новицу Петковића постаје начин за откривање и тумачење Попине поетике, а тим пре то је важно и нужно, јер овај песник спада међу оне ауторе који нису у програмским текстовима објашњавали своју поетику. Он је био, како примећује наш аутор, редак песник који из поезије није излазио ни када је говорио о поезији и писао о песницима, па тако, на пример, његов поговор Настасијевићевим песмама из 1969. године више није есеј, већ заправо троделна песма у прози.³⁰ Али чак и у таквим текстовима могуће је наћи неке аутопоетичке референце. Једна од важнијих је та да је песник *чувар језичког извора*: „Живе речи, с времена на време, предане или преноће у теби, на бескрајном путу ка своме извору...”³¹ Песник, дакле, следи речи које се по својој унутрашњој логици спајају и раздвајају, а песник им у песми даје прилику да проговоре. А у формалном смислу, говор је у Попином стиху по правилу сажет као у гномском стилу, а подела на стихове и ритам стиха не зависе од неких спољашњих правила, већ произилазе из употребе синтаксичких образаца који су типични за неке од говорних жанрова. Садржај пак његових песама налази се у опису који је врло пажљиво одмерен у односу на предмет који се описује, као да је строго миметички (сетимо се *Белујка*), а заправо је редовно тропичан и има снажну симболичку вредност.

Новица Петковић потом уочава да је Попина поезија често сродна и са неким од обликовних поступака модерног сликарства, пре свега оних везаних за искуство израде апстрактних уметничких творевина и конструисаних бића, али као оно што је пресудно утицало на његову поезију истиче приближавање и спајање поетске слике са митском. И као што смо већ констатовали, на том путу Попа је као најзначајнијег претходника имао Момчила Настасијевића. Као што је први досезао врло дубоко у слојеве језичког памћења, тако је и његов настављач у кретању за језиком дотакао неке од најстаријих слојева у културном памћењу. Неки од њих свакако су садржани у загонеткама чији је облик од

³⁰ Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и поговор: Васко Попа, Београд 1962, 177–179.

³¹ Васко Попа, „Чувар извора”, у: Васко Попа, *Кора*, Београд 1969, 137.

великог значаја за конституисање и разумевање Попиних песничких слика.

Овај песник је слике које потичу из загонетке (непочин-поље, на пример) одвајао у својим песмама од улоге коју имају у изворном жанру, тако да видимо како он заправо не преузима готове слике, већ њихов образац који прерађује у складу са природом свога талента. Новица Петковић то пластично описује указујући на дводелну структуру загонетке: с једне стране је загонетка (питање), а са друге одгонетка (одговор), при чему је одговор садржан у питању. Попа међутим обрће однос тако да његова песничка слика више не води од питања ка одговору, него нас од одговора враћа на питање. Песник читаоца враћа на саму слику и зауставља нас пред њом. Као добар зналац народне митологије Петковић подсећа да загонетка потиче из обреда који се још увек памти на рубовима нашег националног ареала, а то је *загонетна недеља*, током које је загонетање било посебна ритуална радња која је кроз одгонетање свог учесника уводила у засебан или посвећени простор. И чим је паремијске обрасце увео у песму, ма колико их је мењао и усаглашавао са новом идејом и наменом, Попа је бивао руковођен њиховим старим, базичним представама и значењима.

То је пут којим су у Попину поезију стигле митске слике које ће чинити већину песама из *Споредног неба* и касније *Вучје соли*. Управо у том контексту се најбоље види у ком смислу се Попин песнички језик не подудара са данашњим говорним језиком: он језику враћа улогу коју је имао у најстаријим митским и културним слојевима, тако да сада није могуће превести га на појмовно-логички језик а да тим чином не нестане управо оно што је чинило његову посебну природу. А она се састојала од веровања у то да су језичке слике материјал од којег се праве аналогни одређених појава. Ко поседује језичке аналогоне, тај заправо поседује и саму појаву и разуме је.³² Наша усмена лирика то белодано потврђује, а нова култура је готово сасвим заборавила на ову улогу коју је језик некада имао. Због свега тога, закључује с правом наш аутор, у Попиној поезији градиво је митско, а обликовање песничко.

У каснијим збиркама (*Живо месо*, 1975. и *Рез*, 1981) међу митске и фолклорне слике улазиће полако и слике из песникове биографије и обичног живота. Скривени песник је изашао из сенке својих песама, а на граници где су се мит и биографија сусрели, каже Петковић, ту нам се Попина поетика отворила за ближе

³² Н. Петковић, *Огледи о српским ђесницима*, 226.

разумевање. Кренуо је од речи за које је веровао да нам као једине дарове носе бдење и ћутање и идући за њима стигао је до њиховог корена који се налази у обреду. А у близини синкретичке снаге обрета открива се да је свет жива целина, коју и ми несвесно носимо у себи и свом језичком, често притајеном, памћењу. Свет и искуство модерног песника, какав је Попа, у споју са древним словенским и српским предањима, дали су очућену слику земље и света као живе целине која се најпре била повукла из фрагментарности, сачувана на дну сећања, да би снагом песничке уобразиље и језика била враћена на светлост дана кроз искуство најранијих обредних радњи.

Новица Петковић је у својим огледима показао да познаје разнородне тематске области, али је у свом писању био концентрисан на релативно мали круг проблема и појава. Такође, он није писао поводом новообјављених дела, о ономе што га је непосредно окруживало, већ је књижевност испитивао изнутра, по мери поетике. Зато не чуди што књигу *Огледи о српским ђесницима* завршава огледом под називом *Инверзија ђоезије и ђоеџике код Бранка Миљковића*, дакле аналитичким погледом на песника за којег можемо рећи да стоји на крају једне развојне путање модерне српске поезије, и то оне ђене линије коју је Петковић пратио кроз дела Диса, Црњанског, Настасијевића и Попе, дакле оних писаца који су својим односом према језику и форми песме, новаторским поступцима, суштински утицали на физиономију српске поезије 20. века. Миљковић се налази на крају те поетичке линије. Не зато што после ђега у српској поезији није било великих песника (напротив!), већ зато што је након ђега напоредо постојање мноштва поетика постало константа, као и чињеница да ниједна од ђих није до наших дана имала толиког општег утицаја на песнике и песништво као што је то био случај са Миљковићевом поезијом.

Пола века од Миљковићеве трагичне смрти, јасно се може видети да је утицајност Миљковићеве поезије садржана не само у песниковом неспорном таленту већ и у чињеници да она није била диспаратна појава у свом времену (као што је то био случај са Настасијевићевим стваралаштвом), већ се налазила у сагласју са књижевним променама, који је колико следила, толико и у ђима учествовала. Поред стицаја околности у српској поезији 50-их и 60-их година 20. века, Миљковићу је на руку ишла и општа интелектуална клима тога времена и ђене водеће идеје.

И овлашни преглед књижевне критике онога времена³³ показује да је овај песник брзо и лако био прихваћен и валоризован како у књижевној јавности, тако и међу читалачком публиком. Међутим, ово релативно лако прихватање није било повезано са лаким разумевањем његовог дела. То је пре свега последица новина које је овај песник уводио, а које су већ од самог почетка код читалаца изазивале истовремену пажњу и недоумицу. Чак, сматра Н. Петковић, пре бисмо могли да кажемо да је један од његових новаторских поступака мана него врлина: његове песме често бивају пресечене чисто дискурзивним исказима, што нарушава компактност и унисоност кратког лирског текста. Ти „умци” готово да нимало не подсећају на стихове и лако бива видљива њихова ванстиховна и ванпесничка припадност (на пример, у песми *Балада*: „Савест не уме да пева, јер се боји празнине”). Они унутар песме одударају као када се прозни исказ нађе унутар стиха. Ово Миљковићево уношење филозофема у песнички израз јесте, по мишљењу нашег аутора, она новина која од њега надаље постаје саставни део потоњег развоја српске поезије. Миљковић филозофеме није модификовао, већ их је непромењене преносио из једне у другу врсту текста, тако да оне као саставни део песама и есеја улазе у само језгро његовог размишљања о поезији.

У генерацији песника који су дошли након Васка Попе, Стевана Раичковића и Миодрага Павловића, Бранко Миљковић је отишао најдаље у радикализацији односа између певања и мишљења, између песничког и филозофског дискурса. Миљковић није желео да их приближи, већ их је спајао на парадоксалан начин: спајањем са задржаним разликама. Он мишљење уводи у певање као текст у тексту.³⁴ Песникова намера била је да *певање и мишљење* усагласи на такав начин да на крају добије *мишљење певања*³⁵, односно поезију која се уздиже до мишљења и то оног чији је предмет она сама, тј. како и сам песник каже „мишљење певања”.³⁶ Тако се поезија повлачи у поетику и остварује у поетици.

Друга битна карактеристика Миљковићеве поезије била би залажење у дубину националне меморије, ликовне и општејезичке. Оно што су, видели смо то, Настасијевић и Попа започели, Миљковић је наставио и по томе је био песник који је следио развој српског песништва у истој мери у којој му је претход-

³³ Исто, 237.

³⁴ Исто, 239.

³⁵ Исто, 240.

³⁶ Сабрана дела Бранка Миљковића, књ. 4, *Критике*, Ниш 1972, 222.

ним поступком давао нови подстицај. Миљковић слике из усмене поезије није обнављао и варирао (као што је то чинио Попа), већ их је по мери своје поетике разбијао. Новостворена целина удаљена је од старих, изворних слика, тако да се може рећи да је Миљковић користио поступак деструкције, након којег растављене елементе усмене поезије уводи у нови поетички контекст – усредсређивање поезије на саму себе. Зато Новица Петковић закључује да је Миљковић од оних модерних песника који нису били окренути ка свету, већ ка у себе затвореној поезији. У његовим песмама нема других догађаја сем поезије саме, нема ни слика ни мита, ма одакле да долазе, који нису прерађени према мери разумевања поезије саме и мишљења о њој. Тако је Миљковић избрисао границу између певања и мишљења о певању. Такво шта могао је да учини само песник са високом самосвешћу о поезији у себи и о поезији самој.³⁷

Сумарно гледано, Новица Петковић је у књизи *Огledi о српским песницима* на репрезентативан начин показао колико далеко сежу домети његових проучавања књижевноуметничких дела наших песника која се заснивају на руском формализму и семиотици, односно анализи формалних језичких односа, лингвистици, етнолингвистици, културној антропологији, фолклоризму и пручавању структуре песме. Тако је у своме раду спојио модерног лингвисту, књижевног теоретичара, фолклористу и, пре свега, пажљивог читаоца уметничког текста. У основи Петковићевих теоријских схватања налази се свест о тексту као динамички двоструко организованој целини, са двоструко преломљеним значењима: дословним и преносним. При томе, видели смо то, књижевни текст је увек гледао као део једне веће целине – опуса аутора, епохе, жанра, контекста националне књижевности или културног модела. И као што је сваки уметнички текст укључен у контекст културе којој припада, исто тако целокупна култура и њено језичко памћење је садржано у сваком појединачном уметничком тексту. Петковићеви микроаналитички описи обухватају и најмање детаље књижевног текста, али укључују и битне чиниоце развоја наше поезије и књижевности у целини. Зато су његове анализе наше усмене поезије, а потом поезије Диса, Црњанског, Настасијевића, Попе и Миљковића снажне и убедљиве, јер нам је у њима показао нова, а до тада запретена значења многих већ познатих и класичних дела наше поезије. У том смислу су Петко-

³⁷ Н. Петковић, *Огledi о српским песницима*, 250.

вићеви увиди у развојне токове српске поезије 20. века једно од највиших достигнућа наше модерне науке о књижевности.

Остаје међутим у одређеним тренуцима, након читања огледа Новице Петковића, читалачко незадовољство што је аутор након прецизних микростилских анализа одустајао од давања панорамских погледа и епохалних увида, већ се заустављао на анализи појединих језичко-стилских особености наших репрезентативних песника. Разлог за то се вероватно налази у томе што је он себе пре свега сматрао текстологом и тумачем, а не критичарем и књижевним историчарем, те је избегавао такву врсту синтезе, неретко указујући у својим текстовима да би они могли да буду „материјал” за књижевне историчаре, који би на основу њих или уз њихову помоћ могли да изведу нове перспективе метаморфоза наше поезије у распону од усмене фолклорне норме, па све до стваралаштва Бранка Миљковића. Многи од тих текстолошких увида су ванредно занимљиви и драгоцени и штета је што их сам Новица Петковић за живота није развио у кохерентнији књижевно-теоријски систем, јер многи од његових микроаналитичких увида – ванредно научно фундирани – бацају битно другачије светло на многа мистификована имена, опусе и елементе у општој слици српске поезије. Научна скрупулозност једног теоријски оријентисаног тумача књижевности спречила га је да потпуније уђе у поље књижевне историје и да конструише једну од могућих верзија развоја наше поезије и књижевности уопште.

МИНА ЂУРИЋ

КЊИГА СВЕТА

Интернационална по саставу, многоструко важна по склопу, минуциозна као биобиблиографски портрет, искрено жељена као професионално књижевнонаучно уздарје, оживљена као сабор 1015 имена из области уметности, науке и културе, *књи́га ѿдуралија ѿанѿиум* Зборник радова *Језик, књи́жевносѿи, кулѿура, Новици Пеѿковићу у сѿомен* (уредници проф. др Јован Делић и проф. др Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2011) представља *Сейѿуаѿинѿу* новог истраживачког миленијума. На траг Петковићевог снажног утиска са Фохтовог предавања

о музици и броју код питагорејаца наставља се 70-годишњи превод 7. августа, 7. јануара и 7. децембра, оличен у 7 поглавља *Зборника* аутора са скоро свих 7 континената, као у 7 *лирских кругова*, које је, између осталог, критички и текстолошки у оквиру сабраних дела песника и научног зборника уредио управо Новица Петковић, у својој 67-годишњој каријери, објединивши најмање 7 научних институција (Филолошки и Учитељски факултет у Београду, Институт за књижевност и уметност у Београду, Филозофски факултет у Новом Саду, Источном Сарајеву, Бањалуци и Никшићу).

Седам тематских блокова *Зборника* чини седам основних Петковићевих области истраживања и седам врела врлина које ће се наставити у проучавањима и професионалним опредељењима Петковићевих колега, студената и пријатеља: у семиотички усмереним дисциплинама књижевности и културе, лингвистике, фолклористике, теорије књижевности, историје књижевности, компаратистике. Свепрожимајући талас свестраног и сврсисходног продирања у смисао Петковићевих стремљења допринео је свеопштој комплементарности у дозивању тема и тежњи радова да у тоталитету поглавља *Зборника* назначе натцелину свог, тимског и Петковићевог деловања. Седмовратна (само)свест ове *Сейшју-агиније* потпуност је по себи, што се уочава у доглашавању наслова радова, као кључева за разумевање суштине у њима представљеног: *извор и ушће Пејковићевог културолошког ирисисуја књижевности* (Светлана Шеатовић Димитријевић) чини *књижевност саставним делом културе* (Бојан Чолак) и *њеном незаобилазном функцијом* (Марко Радуловић), коју, пак, у пропорцији смисла и сврхе пресудно одређује *рад културе у књижевности* (Александар Јовановић), као и препознавање и прецизирање *културних слојева у српском књижевном корпусу* (Петар Пијановић). На тај начин се у *дијахроном контекстуалном проучавању* (Душан Иванић), *од епске традиције до европске модерне* (Весна Матовић), односно *од неоромантизма до неопарнасизма* (Радован Вучковић) и *од њоеиике авангарде до авангардне њоеиике* (Предраг Петровић), испитује у сваком облику односа језика, књижевности и културе динамика *усјона и/или слома укуса* (Миливој Солар). Седмотонска мисао у четрдесет варијација о Новици Петковићу и његовом раду, тј. 444 библиографске одреднице (саставиле Славица Несторовић Петровски и Наташа Белић) сјединила је полифоне приступе у заједничку композицију вишестепене структуре *Зборника* каква се јавља у менталном склопу и умешности оргуљаша или свирача Панове фруле, чија је кључна реч управо – систем, прилежно промишљено и

до детаља методички и методолошки проучено ткање текста свих аутора са дирљивим поштовањем и достојанственим пијететом према ментору, што одише равнотежом, складом, постојаношћу и улива невероватно научно поверење у исправност која је одолела најстриктнијим самопропитивањима. Иако, као и сви огромни замаси, тешка и *сјора књиџа* (Новица Петковић), овај језички однегован *йолифункционалан књижевни йтекст* (Новица Петковић), са драгоценим саморазумевањем вредности fine *сйилске йаййине* (Новица Петковић), не постаје лако подложен чак ни *језику криййике* високе и истанчане културе (Новица Петковић), јер управо сам такав и јесте, нити опасностима *расйурања научног кадра* (Новица Петковић) из, око или због њега, већ, напротив, све помнијем његовом прибирању и присвајању.

Како се хетерономно претвара у изоморфно, успорено средиште у убрзану периферију, двоструко организована целина текста из несаломљивог низа знакова у јединствени знак композиције, и то вертикалом памћења у контури књижевности и културе, указао је Александар Јовановић на примерима Петковићеве научне, формалистичко-семиотичке обраде станковићевског неспојивог у вишеструко удвојеној *Нечисйој крви*, истичући недвосмисленост научног стасавања Петковића – појединца у вредност Петковића – институције („Рад културе у књижевности”). Семиотичка тумачења као меру иновације Петковићевог културолошког приступа свести о идентитету и неинстинктивној позицији његовог проматрања у кодовима троугла језик–књижевност–култура Светлана Шеатовић Димитријевић вреднује у Петковићевим текстовима „Словенске пчеле у Грачаници”, „О небеској одежди Анђе капиције”, „Балканска култура”, „Језик, књижевност, култура” и у студији *Два срйиска романа*. Пропитивање културе важи као смислена победа над ентропијом хаоса савремених теорија, док су највећи писци, у ствари, писци културе, сабирници памћења, творци и службеници једног културног простора, којима се Петковић највише и посвећује у прецизно вођеној методологији, како закључује Светлана Шеатовић Димитријевић („Извор и ушће: културолошки приступ књижевности у тумачењима Новице Петковића”). Помињући Петковићеву проблематизацију категорије објективности у проучавању културе, поготово оне која је присна, Бојан Чолак својим текстом назначавача немогућност хладног, објективног говора о научном делатнику културе и њеном проучаваоцу који постаје важан саговорник читавих генерација будућих „људи у књижевности”, о чему најпотпуније сведочи и Чолакова белешка након текста као племенити вишак објективне анализе Петковићевог методолошког приступа књижевности

као саставном делу културе. Анализирајући методичку заснованост Петковићевих часова и професорске идеје која тежи да буде јасна, проверљива и принета другом са љубављу, Чолак издваја жижне тачке Петковићевог проучавалачког и предавачког интересовања које је настојао да пренесе и својим студентима, а тичале су се везе књижевности, културе, развоја језика и порекла речи, регионалне разноврсности културних модела у јединственом систему културе који сам себе образује и надграђује у ревидирању претходних културних слојева, периода и медијума („Књижевност као саставни део културе: о методолошком приступу Новице Петковића”). Петковићево схватање културе као „система система” и активне меморије уједињујућих контрадикторности разматра Марко Радуловић, постављајући значајном Петковићеву отвореност према спекулативним идејама ограничења семиотичког приступа тексту и дихотомијама националног и универзалног које се превазилазе у прожетим, постојаним и хармоничним вертикалама међу различитим аутохтоним културама и књижевностима, као и избегавањем изолованости и искључивости изучавања једне културе које доприноси повећаном степену акултурације. Иако врло блиског формалистима и семиотичарима, Радуловић у неким сегментима Петковића приказује свестранијим од њих, са непомућеном свешћу да се из јединице грађе књижевног микросвета не може увек реконструисати културолошки космос, као ни да систем у виду синхронијске творевине није једини одговарајући регулатив за дијахронијски, континуирани аспект културе који је „у непрекидном трајању духовног тока”, што представља смерове нових могућности за превладавање семиотичке перспективе проучавања књижевних дела („Књижевност као функција културе”).

Са феноменолошко-онтолошког обзора разумевања поезије два рада у *Зборнику* тичу се Петковићевог схватања *велике поезије* и *вредности стиховних облика*. Скоро као узгредна, а врло експлицитна дефиниција велике поезије Новице Петковића нагонила је Драгана Хамовића да преиспита да ли је она увек била беспрекорно и незаобилазно мерило које је Петковића упућивало на избирање врхова српске поезије двадесетог века („Трагом једне дефиниције велике поезије”). Полазећи од три, касније чак и демантована, ретка дефиниције што су у себи сажела сва померања која из језика књижевност може да уприличи једној култури, Хамовић указује на читав систем огледа и ширину контекста који су проистекли из неизнуђеног синтетичког увида о суштини велике поезије (мера књижевног развоја, заснована на коду културе и колективном памћењу), чиме се доказује како је управо те

критеријуме Петковић проверавао испитујући статус Дучића, Настасијевића, Попе, песнички развој Рајка Петрова Нога и Лазара Вучковића, као врхове еволутивних путева или њихових етапа. Још једном развој, метричка, ритмичка и интонативна еволуција, овога пута српског стиха од Његоша до Диса, проматран у огледима Новице Петковића, тема је рада Сање Париповић („Схватање стиховних облика у огледима Новице Петковића”). Сања Париповић показује како Петковић преиспитује кључну промену и сложеност проблема превода метрички везаног десетерца у модерни и ритмички слободан стих, што је био велики изазов за српске песнике, и стога се посебно у Петковићевим огледима као најврснији издавају Илић, Дучић, Ракић, Дис, Црњански.

Један истраживачки двојац овога темата определио се за разматрање Петковићевог Милоша Црњанског, који у интерпретацијама обухвата скоро шеснаестину *Зборника*. У оба истраживања која пажљиво проучавају приступ Новице Петковића делу Милоша Црњанског, као и суматраистички зов његове поезије кроз симбол трешњиног цвета, незаобилазне су Петковићеве *Лирске еџифаније Милоша Црњанског*. Слађана Јаћимовић разазнаје због чега је све значајно и иновативно Петковићево тумачење Милоша Црњанског и осветљава померања у српској књижевној критици којима је допринео („Новица Петковић и Милош Црњански”). Сумира како је Петковић вишеструко активан и неуморан у дешифровању Црњанског из различитих аспеката и перспектива: као приређивач критичког издања приповедне прозе – *Дневника о Чарнојевићу* и *Прича о мушком*, интерпретатор песниковог пародирања жанра и обртања традиционалних лирских конвенција – што је илустративни пример авангардних достигнућа, виновник луцидних тумачења песничке структуре *Сеоба* – реченичног ритма и њеног рашчлањења, комплементарности ликова и простора, без обзира на степен њиховог онеобичавања, поборник других примена модерних теоријских истраживања, школе формализма и семиотике. Симболика трешања са Истока (из кинеске и јапанске културе и традиције) у поезији Милоша Црњанског преноси се као суптилна песничка слика која представља несталност света, ништавност живота и његову пролазност, како показује Кајоко Јамасаки у раду „Трешњев цвет и поезија Милоша Црњанског”. При томе се анализира песникова рецепција преведене *Антологије кинеске лирике* и *Песама сџароџ Јајана* и његови коментари, као и веза која се ствара између мисли Далеког истока и песничког света Милоша Црњанског, готово кроз ваздушасте, етеричне, недостижне, прозрачне суматраистичке представе у односу природе и човека.

Пример Петковићевог методолошког приступа Васку Попи, Валентина Хамовић истражује у развојној путањи његовог посвећеног научног читања, које траје од најранијих школских дана па до зрелих огледа, као преиспитивање саме књижевнокритичке мисли која се оформљава, конституише, мења и премерава („Петковићево читање поезије и поетике Васка Попе”). Базирајући своје истраживање на корпусу од седам Петковићевих радова настајалих током 40 година плодносног деловања, Валентина Хамовић истиче да је Петковић пратио својеврсну поетску вертикалу Попиног дела која од митског искуства као подтекста, преко присуства надреалистичког и настасијевићевског искуства, сеже до комплетно заокруженог херметичког вида, што омогућава микроскопске анализе од гносеолошког до онтолошког аспекта динамичне структуре Попине песме. Актуелизацији Попиних „румунских песама” допринела је Весна Цидилко у раду „О ’румунским песмама’ Васка Попе”. У светлости расправа о пореклу и националној припадности или опредељењу одређених песника и писаца, Весна Цидилко разматра девет Попиних песама насталих на румунском језику, објављених први пут на почетку најновијег века, које поставља у контекст стварања *Коре*, не би ли проверила однос поетичких сродности циклуса, поготово на нивоу форме, слике и метафоре, али и уочила једну интимнију ноту која се у песмама насталим на Попином матерњем језику везује за период детињства, прве младости и доминацију фолклорне форме.

Три можда најважнија Петковићева хероја, Црњански, авангарда и Попа, добијају свој нови трон, допуњен, дакле, још једном тематском дијагоналом у *Зборнику* која сабира распршени авангардни прах од Петковића као тумача Матићеве поезије (Марко Аврамовић) до динамичног Драинчевог схватања поетског израза (Бојан Јовић), што се уклапа у расправе које се крећу од заснивања поетике авангарде ка авангардној поетици (Предраг Петровић). Прологомена методолошке и полемичке оптике авангардног смера и самере јесте Петковићево дозвољавање, разумевање и прихватање туђе промене и преиспитивање властитог научног и књижевнокритичког развоја. Марко Аврамовић представља ову Петковићеву методолошку развојну варијаблу на примерима његовог тумачења поезије и поетике Душана Матића принципима који подразумевају распон од феноменолошког упоришта, базе онтолошког жаришта до формалистичко-семиотичког приступа, са настојањима да се разоткрију различите особености Матићеве „песничке индустрије” – мелодијско-ритмичке квалификације у искуству слободног стиха, системи Матићеве јединствене организације књижевног текста, важности песника у еволутивном току

модерне српске поезије („Новица Петковић као тумач Матићеве поезије”). Бојан Јовић у свом раду наставља разговоре, наговештене и донекле предвиђене научним скупом и зборником које су Новица Петковић и одабрани научници намеравали да посвете Раду Драинцу. У Јовићевом раду истакнут је дисбаланс Драинчевих аутопоетичких размишљања, врло разноврсних у погледу форме, суштине и домета (пре свега ирационалистичко, антиинтелектуалистичко, надреалистичко и виталистичко поимање књижевности) у односу на могућност њихове примене у проучавању Драинчеве поезије. Без обзира на то што је одабрана Драинчева поезија једно од врхунских остварења авангардног покрета, експлицитни Драинац као да остаје без имплицитног Драинца и обрнуто, што у свом раду „Драинчево схватање књижевности” Бојан Јовић и доказује. У раду „Од поетике авангарде ка авангардној поетици” Предрага Петровића доминанте Петковићевих студија *Поетика авангарде као авангардна поетика* и *Језик у књижевном делу* окосница су разматрања Петковићевог иновативно-интерпретативног приступа модерним српским песницима прве половине двадесетог века, пре свега авангардним, али и оним ранијим и каснијим који су са њима чинили до тада непримећен континуитет. Модерност Петковићевих полазишта, разрада, провера могућности књижевног текста и поливалентних вредности језичког израза Петровић анализира у интернационалном, интеркултуралном и интердисциплинарном контексту преокрета који подразумевају авангардна уметност и њене теоријске поставке (у интерпретацији идеја Адорна, Бадјуа, Биргера, Женета, Тињанова, Шкловског).

Разумевајући књижевнокритичке текстове Новице Петковића, делимично или у целости, као лингвостилистичке (иако аутохтоно они нису тако истакнути, већ углавном као лингвистички, граматички, или ако су и били суштински књижевностистички, названи су чисто књижевнокритичким), Милош Ковачевић вреднује Петковићев приступ критеријумом ретког дара и воље посвећења једног теоретичара књижевности и књижевног критичара интегралном просуђивању стилематичности (језичког ткања) и стилогености (поетске вредности језичке јединице). Ковачевић при томе наглашава Петковићев смисао за уочавање двоструког карактера језичке чињенице која истовремено припада структури језичког комуникативног система, али и структури књижевног текста као поетског система. Већина референци Ковачевићевог рада „Лингвостилистика у књижевним анализама Новице Петковића” указује на свестрано ишчитавање Петковићевог дела и познавање широког корпуса Петковићевих текстова који су замајак

високе валидности изреченог суда. Посебан допринос *Зборнику*, као сазвежђу Петковићевих интересовања, начинио је чланак Бориса Успенског, који представља етимологију двеју одредница за историју руске лексике. На одговарајућим примерима, пре свега грађе етимолошких речника, Успенски аналошким принципом утврђује начине творбе речи *беседка* (вењак) и *пѝрусы* (гаће), од којих је прва добијена процесом метафоризације, а друга је позајмљеница из шведског („Из материјалов по истории русской лексики”). Лингвостилистички допринос Новице Петковића Александар Милановић посматра у односу на Петковићево разматрање „београдског стила” и контекстуализацију његовог значаја и вредности у домене функционално поливалентне оријентације српског језика, књижевности и културе („Новица Петковић као истраживач епохе ’београдског стила’”). У врло живом, посвећеном истраживању Милановић указује на развојни лук, промене центра и периферије који се са почетком двадесетог века везују за овај феномен, да би кроз Петковићева промишљања стигао до појма „модерног књижевног језика”, а у оквиру њега и до правог значења „београдског стила”, рефлектованог кроз синтаксичке иновације у поезији Дучића и Ракића, које се супротстављају примерима Дисових остварења. Милановић опрезно наглашава могуће Петковићеве термилошко-методолошке недоумице око употребе појма *стиил* у синтагмама „функционални стил” и „београдски стил”, што је допринело научним полемикама, али и новом начину петковићевског повезивања језика и књижевности, од функционалног стила до бахтиновског говорног жанра.

Као својеврсни научни интермецо *Зборника*, чини се, другачије по форми, излагање Миливоја Солара, које је замишљено у облику предавања, са посебном назнаком да је у питању жанр „облика живота”, о којем је Солар са Петковићем често дискутовао („Успон и слом укуса”). Полифункционална сфера деловања укуса самера се од дефинисања критеријума одабира канонских дела европске књижевности, па све до одбране књижевности од налета спољашњих друштвених или идеолошких утицаја, односно њених тривијализација и коначно до потпуног слома укуса, услед релативизације високе и ниске књижевности (чиме се све димензије времена сужавају само на пуку тренутност), без обзира на то што је укус суштински важан и естетици (Кантовој, Шопенхауеровој, Крочеовој) и поетици (посебно оној модернистичкој, која захваљујући херменеутици успева да разграничи моду од укуса). Негативну пропорцију савременог друштва Солар увиђа у увећавању медијума и средстава преношења информација и олакшавања канала комуникације који истовремено угрожавају

високи критеријум укуса, прво га релативизујући, а онда и потпуно сламајући.

У ширем смислу и контексту посматрано, испитивање Петковићевог приступа усменој књижевности спада у домен оних у којима се уочавају и ближе одређују појаве и/или покушаји нових тумачења односа традиције и модерности на српској књижевно-критичарској сцени, који су се јављали од друге половине двадесетог до праскозорја двадесет првог века. Интерпретативно-методолошки поступци у огледима Новице Петковића посвећеним проучавању текстова усмене књижевности, подразумевају примену структуралистичко-семиотичког приступа, а у оквиру тога обухватају и разоткривање значења слика трагом интертекстуалних предлога (најилустративнији пример такве методе јесте Петковићева анализа народне лирске песме о Анђи капицији). Заједнички свим фолклористичким радовима овога *Зборника* управо је формалистичко-структуралистички приступ одабраној грађи, са примесама семиотичке анализе: стремљење да се текст разложи на структурној и семантичкој равни, да се схвати значај који слика добија у структури, прецизно позиционирана у одређени ток певачеве мисли, што своје естетско и семантичко постигнуће има како на пољу пресликавања субјективног доживљаја у објективну стварност, тако и на дијахронијској вертикали народних представа које се попут историјског талогa колективног сећања међусобно једна у другу претапају, пониру и нижу. То подразумева дефиницију вишепланости семантичке структуре текста у раду Светлане Толстој („Многомерность текста (о семантической структуре баллады 'Братья и сестра'”), уочавање зависности стилизације категорије чуда у односу на жанровски механизам и структуру сегмената и њихових функција у поступку очућавања у прилогу Снежане Самарције, који у попису референци доноси најважније радове Новице Петковића из поетике формализма и семиотике („Чуда и поступци очућавања у структури усмених облика”). О коду и симболици свадбеног обреда прелаза које раставља на делове и ситуира значења у фолклорне матрице сведочи Александар Гура у раду „Ткаческая символика свадьбы”; о семиотици простора као кода у којем се спајају свет појединца и заједнице у систем симболичних и митских значења на трагу тумачења Лотмана и Успенског, а на корпусу српске усмене лирике своје научно прегалаштво за ову прилику обликује Љиљана Пешикан Љуштановић („Сакрални, социјални, историјски и психолошки простори љубавне усмене лирике”), док Љубинко Раденковић посеже за бахтиновским хронотопом сусрета, односно мотивом распрострањеним у словенским предањима о

јарету/јагњету на путу („О једном општесловенском фолклорном мотиву: *јаре/јагње на љуљу* у демонолошким предањима”). Последња два фолклористичка прилога Валентине Питулић („Брат од заклетве у кругу варијаната песама о Косовском боју”) и Лидије Делић („Позиција Сибињанин Јанка и Бановић Секуле у десетерачким песмама из приморских рукописа”) говоре о дијахронијским променама у грађи које се тичу веродостојности варијаната са Косова и Метохије и Босне и Херцеговине, односно поетичких одлика синхронијског бугарштитчког и десетерачког певања са Јадранског приморја пре Вука. Корпус варијаната са Косова и Метохије повезује изворе које је користила Валентина Питулић са пореклом руковети лирских песама која је забележена у збирци Ивана Јастребова (такође Косово и Метохија), а о којој је своја запажања износио Новица Петковић у сабраним огледима *Словенске пчеле у Грачаници*. Почетак Петковићевог огледа „Словенске пчеле у Грачаници” као да симболом *Косова*, тумаченим у контексту односа културе, традиције, колективне меморије са једне, и дневне политике, идеологије, са друге стране, кореспондира са Мишићевим текстом „Шта је то косовско опредељење?”, а одређена питања односа мистификације и утицаја дневнополитичких прилика на формирање мотива *браћо од заклетве* представља и Валентина Питулић у свом раду.

Фолклорно чудо у жанровима српске усмене књижевности и демонолошко биће на путу у свим словенским књижевностима преводи се у дигиталном добу на медијум филма у лик вампира-детектива-са душом, који у сусретима на улицама урбаних метропола чува градове од насиља, када их више нико не може заштитити. Рад „*Mostri criminali e vampiri investigatori*” утолико је занимљивији што се истраживање о односу фантастичног и реалног на платну и на папиру уобличава на италијанском језику и италијанским предлошком литературе, са очуваним англосаксонским филмским терминима и на америчком корпусу. Тако повезујући универзалне средњовековне, готичке и романтичарске интерпретације топоса и фигура Дракуле, Франкенштајна, мумије и вукодлака, Елена Ричи из Пескаре, једног од важних упоришта католичке Италије, нуди италијанску и европску рецепцију холивудских хорора и анализира их као социолошке и културолошке феномене који разликују интересовања и рецепције од Лос Анђелеса, одакле потичу, у виду пробраних телевизијских серија, па све до адаптација за италијанско медијско тржиште. После интеркултуралног односа фантастике у књижевности и на платну, у чланку Александра Петрова („Руски часопис у Србији: *Руски архив* – лицем према Русији”) проматра

се књижевност у часописима, пре свега у руском емигрантском часопису *Руски архив*, чији су сарадници били посланици високог круга руских интелектуалаца (између осталих Марина Цветајева, Евгениј Замјатин, Алексиј Ремизов и Семјон Верешчак), као и других народа, а чије су странице представљале авангардни тоталитет једне од земаља која је Петковићу била снажно извориште најплоднијих теоријских смерница. Чињеница да су три најзначајнија руска емигрантска часописа *Воља Русије*, *Савремени зајиси* и *Руски архив* повезали Праг, Париз и Београд, указује на важност политичке, културне, друштвене и привредне сцене која је одабраној, елитној публици приказивала делатворну књижевну продукцију и достигнућа периодичних публикација, без обзира на одраз и поларизацију књижевних и политичких погледа и оријентација. Руском авангардом у роману у стиховима и прози Бориса Пастернака бави се рад Мицујоши Нумано посвећен жени као метонимијском средству представљања света („Женщина как метонимическое средство представления мира: Женские фигуры в 'Спекторском' и 'Повести' Пастернака”). Постављајући женске јунаке у координатни квадрат пресека хоризонталне и вертикалне осе света у којој су историја, идеологија, револуција, стихија, па и сам проблем на руском увек женског рода (рус. проблема), идентификација Пастернаковог јунака Спекторског развија се у односу на друго тело, у овом случају женско, и његове варијације, уз истицање мотивације увођења четири женска лика, како на плану фабуле, тако и на нивоима естетских домета дела. Одређени према односу духовна/плотска љубав, наклоности ка уметности и интелектуалним делатностима као залога вечности, женски ликови се поларизују према степену индивидуалности или универзалија, што пројектује лик главног мушког јунака управо преко њихових посебности, као метонимију субјекта објектима.

Ново тумачење традиције, што је представљало једно од омиљених експериментаторских и иноваторских полазишта Новице Петковића, основа је неколико радова у *Зборнику*. Два инострана прилога баве се рецепцијом страног старог књижевног наслеђа у деветнаестовековним остварењима енглеске и италијанске књижевности. Са једне стране, Мирјам Сете из Пескаре анализира класичне елементе грчке и римске митологије, књижевности и поетике преображене у формама и моделима романа *Под њуђим ушцајем* Џејн Остин („Forms and Models of Classicism in Austen's *Persuasion*”). Запажајући платонистички тематски подтекст *Федра* у делу Џејн Остин, варијабилност принципа *discordia concors* и *concordia discors*, али и одударања од митолошког наратива, Мирјам Сете истиче начин на који се трансформише класични

модел сећања, памћења и казивања у мозаичкој структури модер-није књижевности. Са друге стране, чланак Персиде Лазаревић ди Ђакомо у фрагментарно објављеној драми италијанског аутора деветнаестог века Франческа Дал'Онгара реконструише слоје-ве српске усмене традиције анахроно транспоноване на тада-шња актуелна збивања и борбе италијанских родољубаца против аустријске власти и цензуре, што је симболизовано у лику антич-ког Херкула, као борца против огромних неправедности, односно Марка Краљевића и његовог правдољубља, тежње за правично-шћу, правом и правдом („Дал'Онгаров *Српски/Словенски Херкул/Марко Краљевић*”). Са спољашњим и унутрашњим околностима генезе овога дела и његовог претакања из италијанске на немач-ку културну сцену, приказују се елементи који су део епске ба-штине јужнословенског ареала (Марково вазалство, Марко и Муса, Марко и виле, Марков сан, васкрсење Марка Краљевића), транспоновани у италијански сценски и културни миље, са тра-диционалним античким финалним разрешењем (*deus ex machina*), али и мешањем хришћанских и паганских симбола у морално противречном главном лику, који и поред снажних сценских ефе-ката, поетских и књижевних врлина текста, није награђен добром рецепцијом, осим у мултикултуралном Трсту, који је по свом саставу и опредељености био најближи јужнословенској народ-ној и историјској тематици.

Лик и дело Петра Кочића проматрају се веома успешно на размеђи усменог и писаног, епске традиције и бечког модерни-зма у радовима Весне Матовић и Миодрага Матицког. Босански писац који је стварао под управом Аустроугарске формирао се и сазревао у Бечу, како у свом раду „Кочићева проза: од епске традиције до бечке (и европске) модерне” истиче Весна Матовић, тумачећи кроз Кочићеву библиотеку, читалачка интересовања и развијање књижевног сензибилитета писца „на међи” у општем прожимању националне са европском културом, што је пре све-га видљиво у Кочићевим приповеткама са облицима натурализма и експресионизма, ликовима из босанског окружења, које Кочић врло често хероизује у склопу покрета завичајне књижевности, али са приметном дозом ироније, хумора или пародије. Притом се Кочићева дихотомичност од маниризма до националног и со-цијалног активизма уочава у образовању ликова, али и у прихва-тању жанра краћег шаловитог комада аустријских позорница. При-чу о Симеуну Ђаку као пародију подвига и поновницу народне песме о самоуку Луки анализира у свом раду Миодраг Матицки, са освртом на методе литераризације и превођења усменог у пи-сано („Пародија епског подвига Ђака самоука Кочићеве приче о

Симеуну Ђаку и народна песма о самоуку Луки”). Начин преобликовања у два нивоа пародираног епског подвига (добиање дозволе за обнову Раванице у народној песми или пасоша за одлазак у писанију у Кочићевој причи *Ракијо мајко*, у којој се и брани част ове благодарне течности), усмерава заједнички лик младог самоуког Ђака, уз који се често јавља мотив проверавања, са стилским поступцима пренаглашавања и претеривања, те одјеком класичног епског десетерца.

Међу именима која се најчешће помињу у овом *Зборнику* (пored Вука, Лазе Костића, Лотмана, Настасијевића, Пастернака, Диса, Милана Ракића, Бориса Успенског) заслужно одликовање припало је Иви Андрићу, којем су намењена два истраживања: „О функцији дивергенција у *Проклећој авлији*” Роберта Хлодела, као и ново читање композиције и садржаја приповетке *Мост на Жепи* из перспектива идентитета, перцепције и стварања које је понудио Горан Радоњић („Андрићев ’Мост на Жепи’”). Хлодел сагледава *Проклећу авлију* као хибридни производ који сачињавају различите дивергенције. Да би понудио прихватљиво разрешење „традиционалном” читаоцу, Хлодел дивергенције демистификује и разврстава: дивергенције различитих стваралачких фаза које чине хибридност Андрићевог дела, дивергенција у односу на истовремене наративне инстанце и функцију њиховог претакања, диференцијација спољашње и унутрашње перспективе у зависности од наречја које се у роману користи и књижевно-историјских преклапања јунака какве Хлодел уочава у паралели Џем-султана са Ђорђем Карађорђевићем у периоду краљевске диктатуре 1929. године, и то пропитујући Андрићев роман на историјској, егзистенцијалној, психолошкој и етничко-религиозној равни кроз предлогак Петковићеве дискусије о композицији уметничког текста у семиотичком осветљењу. Полазећи такође од Петковићеве анализе, овога пута Андрићеве новеле *Мост на Жепи*, и идеје о хронолошком измештању епилога на место пролога, које омогућава двоструко разумевање приче, Горан Радоњић нуди детаљно ишчитавање овог наратива. Радоњић као кључне речи обележава интригу и сукоб, који маскирају прави почетак приче, разрађен у унутрашњем сукобу у лику везира, што је у снажним опозицијама према спољашњим фокализацијама у лику неимара (Радоњић ово доказује кроз структуралистички табеларни приступ). Померања у простору и времену нису толико приметна због вештине Андрићеве наративе која подразумева континуирану фабулу и умешно преношење фокуса у варијацијама теме перцепције и интерпретације, на простору који је, иако ограничен, успео да веже и присуство мита и архетипа, а стварање

саме приче да дода као метанаративни нуспродукт не-бивању натписа на мосту и на тај начин да тематизује процес стварања, како закључује Радоњић.

Још једна река добила је тумача својих књижевних меандрирања у делима савременика: од прозе Гроздане Олујић до стиха Стевана Раичковића у приступу Зоране Опачић („Симболика Тисе у прози Гроздане Олујић и поезији Стевана Раичковића”). Симболика простора, иконицка представа топографије и функција интериоризованог топонима као алтер-ега омогућавају примену теоријских поставки Лотмана, Успенског, Башлара и Новице Петковића у анализи конкретних уметничких дела која баштине Тису као највећи заједнички делилац што под собом подводи сродну идентификацију јунака, или поетских гласова и простора, као граничника универзума, ознаку обредног прелаза живих и мртвих, фантастичног уплива сећања и осећања свеprisутства прошлости, садашњости и будућности, или доказ лиминалности за ход по рубу и поглед са стране који може истовремено поларизовати однос према природи и према граду, од Гроздане Олујић до Стевана Раичковића доследно негативно представљеног као утапање индивидуе под патином масе, безосећајности и забораву у сивом зверињаку.

Један тематски диптих радова тиче се теоријских школа двадесетог века, посебно руских формалиста, које је Новица Петковић ценио и преводио и њихових домета на плану наративних стратегија или жанра манифеста. Тања Поповић у тексту о стратегијама приповедања од формализма, преко бахтиновских студија, па све до постструктурализма разматра најважнија нараторолошка питања у епском свету приповедачких инстанци, употребу детаља, синхроније и дијахроније, хронотопа, идеологије жанрова, на примерима из романа *Рај и мир*, *Црвено и црно*, *Браћа Карамазови* и других остварења деветнаестог века у Европи, са освртима на богату романескну традицију која претходи, од античког романа, преко Дантеа и Раблеа, па све до Балзака. Закључак рада „Стратегије приповедања” Тање Поповић потпуно искључује једностраност приступа који би третирао само композициона или структурна решења без осврта на семантику и идеологију дела или обрнуто, а плодотворан пример ауторка налази у повезивању разматрања тачке гледишта и композиције уметничког текста, које је Петковић, пратећи теоријске поставке Успенског, инкорпорирао у ишчитавања романа Станковића и Црњанског. У свом тексту „Performing Authority: Manifesto Genre and Literary Theory” Александар Бошковић, такође на теоријском фону руских формалиста, отвара неколико кључних питања

ауторитарности књижевних манифеста и теорија: да ли читање савремене теоријске грађе после деконструктивизма може да буде провокативно као ишчитавање белетристичке литературе; колико читање и анализа програма и манифеста, чија генеологија сеже од политички ка поетички оријентисаном тексту, са посебним реторичким узусима (Маркс, Енгелс, Манифест комунизма, у комплементарности са симболистичким, футуристичким и кубофутуристичким манифестима) има продуктиван однос ка настајању општих теоријских поставки на основу експлицитних поетичких опредељења. Бошковић у том смислу анализира постулате који се јављају код Шкловског, који, да би демантовао валидност претходне теоријске школе и уздрмао непоколебљивост ауторитета, мора да створи нову теорију чији ће концепти бити инструменти за промену претходне, уз неопходност легализације преко реторичког потенцијала, без обзира на експериментаторски ниво изворне идеје, на ком је у почетку била и формалистичка.

Најавивши у уводном тексту једног од поглавља *Зборника* интерпретацију дијахроног аспекта проучавања књижевности, на примеру *Историје српске књижевности* Стојана Новаковића, Душан Иванић као да даје специфичан подстицај текстовима који следе у сабирању књижевноуметничких постигнућа и динамичких превирања *од неоромантизма до неопарнасизма* (Радован Вучковић), омогућавајући компаративни контекст српске и француске неосимболистичке поетике у прегледу остварења *Пола Валерија и српских неосимболиста* (Јелена Новаковић). Значај и неодељивост културе у дијахронијским проучавањима јужнословенских књижевности самера Душан Иванић у својим размишљањима поводом *Историје српске књижевности* Стојана Новаковића, који је поставио основе методологије историјског изучавања књижевности базирајући дијахронијски метод на филолошким начелима, позитивистичким концепцијама, политичким променама које руководе Балканом, али и сменама дивергентних и конвергентних односа народног живота и високе културе по законитостима развоја („Аспекти дијахроног проучавања јужнословенских књижевности”). Иванић даје прегледне системе основних Новаковићевих идеја (темељ у националној књижевности, не у позајмљеницама; иако су етнички блиски, треба узети у обзир разлике међу словенским народима које се повећавају; увести књижевну терминологију, типологију извести према грађи, периодизацију према сменама, смисао књижевности тражити у чувању националног идентитета...), посебно структурирајући и издвајајући Новаковићеве констатације о општим законима у историји културе и књижевности. Поменути прилог Радована Вучковића („Од

неоромантизма до неопарнасизма”) посвећен је другој Дучићевој књизи песама, у којој се уочава развојна нит од неоромантизма до неопарнасизма, што ће бити упут ка Дучићу потоњих само-анализа, метафизичке симболике и спиритуалног искуства, које ће разградити формалну окосницу парнаса. Утицај Силија Придома и других француских парнасоваца (Теофија Готјеа, Леконта де Лиља, Хередије) били су покретач за Дучићево надахнуће у визијама и формама парнаса. Вучковић детаљно приступа Дучићевом парнасу анализирајући га на песничкој грађи и ставу, истичући програмске песме и експлицитно дефинисану поетику, те избирајући највише домене овог Дучићевог периода и њихову кореспонденцију са стилским, формалним и поетичким одликама француске парнасистичке лирике (сликарски и скулпторски елементи, представа плавих легенди и античких мотива, алегоричка крутост, монументализам музеалног простора и митских фигура, аристократски миље и реторички клишеи), што је у супротности са Дучићевим првим песничким остварењима која се приклањају романтичарским тежњама, односно потоњим, зрелим симболистичким. Крај деветнаестог и почетак двадесетог века у *Зборнику* се описује и пропитује са становишта преплитања културних слојева и историје српске књижевности и у раду Петра Пијановића („Културни слојеви у српском књижевном корпусу”). Петар Пијановић представља Јована Дучића (са Б. Станковићем и М. Ракићем), као покрет модерног, грађанског културног обраста у односу на патријархално реалистички или романтичарски дух, а дело Матавуља, Сремца и Костића приказује као претходни обрт и преокрет који обележава идентитет једног народа и његове националне културе, врло често изложене политичким променама. Петар Пијановић уочава корене јужнословенског ареала и духовног наслеђа српских песника и писаца који су крочили у европски културни круг уметничких посленика не би ли подстицаје за свој рад налазили и у античкој, медитеранској, западноевропској култури, што илуструје одговарајућим примерима, који не представљају нужни опозит, већ разноликост и свестраност културних слојева у оквирима корпуса као парадигму културне посебности. У раду Јелене Новаковић „Пол Валери у поезији српског ’неосимболизма’” показује се како представници српске поезије друге половине двадесетог века (Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Алек Вукадиновић) посредно и непосредно, директно или индиректно на нивоу алузија, цитата, поетичких дошаптавања или превредновања активирају дијалог са француским симболистом Полом Валеријем, чиме се остварује и нова веза ирационалног из надреализма са елементима песничког

прегнућа и вештине уметности инспирисане француским симболизмом, као залог достизања и исказивања тамних импулса песничког битка или херметичне чисте поезије која је сва у наговештају. Удаљавање од појавног и окретање неизрецивом, као неизговорљивој сржи, добија неколико различитих интерпретација у поетским остварењима српских неосимболиста који деле литерарно искуство француских претходника, и у својим експлицитним или имплицитним поетикама приносе симболизам другој половини двадесетог века у миљковићевским тежњама да се певају унутрашњи напони живота, лалићевској идеји да се досегне ирационални додир са надљудским апсолутним, радовићевским настојањима да се ангажована савременост у раблезијанском карневалу унижавања апстрактно узвиси до онтолошког и егзистенцијалног значења, које у вукадиновићевским чарањима постаје вредно поезије у звуковно-мелодијским играма и разгонетању бајалица магијских моћи, како закључује Јелена Новаковић.

Иако у овом контексту очућавања нису нимало страна, ситуација је начинила да се у неколико тренутака хронолошки удаљених аутору овог приказа доживљај рада и дела Новице Петковића учини онеобиченим. Од свих најмлађих студената Новице Петковића, приказивач Зборника *Новици Петковићу у сјомен* најстарији је који никада Новицу Петковића није ни видео, ни чуо, нити случајно сусрео, а међу првима са свешћу о највећем губитку нечега што никада није ни имао. Одакле онда трагова привржености, пијетета, па и патоса у мислима изнесеним у претходним параграфима? Од како је, са студијама филологије, у неким младим људима књижевност почињала све више и озбиљније да значи (а то је било некако баш те 2008. године, када је Успенски био први пут у Београду), од тада, захваљујући свима који су Новицу Петковића у читању, писању и мишљењу пратили, или критиковали, или следили, тј. онима који су о Новици Петковићу инспиративно сведочили (пре свега, како се примећује и у овом *Зборнику*, Јован Делић и Петковићеви следбеници са Филолошког факултета и Института за књижевност и уметност у Београду), оног којег одједном, наизглед, није никад више бивало, отпочињало је све више да има. У поновној анализи и разумевању Петковићевих научних подухвата још истинскије и присутније се потврђује она, што ће остати докле год да је српске књиге света, њеног *Језика, књижевности и културе*. Петковићеви текстови из заоставштине, као и многобројни начини инкорпорирања Петковићевих идеја и интерпретација у савремена проучавања језика, књижевности и културе јесу таква једна накнадна потврда.

ПРЕДРАГ ПИПЕР

О МЕСТУ ПРСТА У ИСТОРИЈИ ЧИТАЊА

У историји писмености, када је реч о папирусу, хартији, пергаменту, гушћјим, стакленим, металним и другим перима, мастионици, варсамелеону, штампарским словима итд., пре свега се има у виду начин писања. Историја писмености је, што се обично само подразумева, и историја читања, а у историји читања посебно поглавље припада прсту.

Ко се није нашао у прилици да, слушајући како уважени говорник сриче свој говор, доживи тренутак малог ритмичког климакса када говорник стигне на крај последњег ретка на страници и нађе се пред физичком препреком окретања листа коју треба да савлада, а с њим ту препону треба да прескоче и сви његови слушаоци? У правилним интервалима појављује се та мала пауза, која није лишена извесног драмског набоја (хоће ли успети из прве да окрене лист, и хоће ли са оне стране наћи страницу коју очекује, или ће се заплет продубити), али то, наравно, није она позната драмска пауза, него би се пре могла назвати паузом прста. Јер у том тренутку на сцену ступа главни епизодни јунак читања – прст. И ако смо до тада слушали како речи излазе из говорникових уста, не мислећи о његовом прсту који је био у „бекстејџу”, опуштено чекао на ивици говорнице, или чак у десном џепу говорникових панталона (ако говорник има модерније погледе о понашању за говорницом), а у најгорем случају дежурни прст се поспано вукао испод редова које је говорник читао не дозвољавајући погледу да залута у шуми текста пошто би се поглед кратко бачен на публику као на невидљивом концу хитро враћао недочитаном тексту, тог тренутка се смер догађања дијаметрално мења и уместо речи које из уста излазе видимо врх прста који у њих улази.

Необично је да се нико од фотографа још није сетио да направи изложбу фотографија уважених људи са исплаженим језиком за говорницом или с прстом у устима у тренутку када нешто в(л)ажно желе да саопште. У томе има нечег исконског, нечег што је готово као примални крик, као гест чуђења (рука у устима), можда како далеко сећање на храњење (сада текстом?), сећање на детињство, када је говорник, тада још неписмен, гледао писмене људе како читају обилато квасећи прочитано прстом који су претходно освежили у устима, и створио у себи слику о човеку од угледа и писма као онеме ко чита и прстом. Остало је ствар подражавања, вежбања и рутине.

Типологија лизања прста као дела технике читања је доста једноставна. Највећи део читалаца који процес читања подмазују влажним прстом користи за то кажипрст, а мањи део предност даје палцу (није запажено да неко јавно лиже средњи прст). Улога палца у историји потписивања добро је позната. Да ли је код оних који предност дају лизању палца то остатак сећања на времена када се палац употребљавао у функцији замене писању, те да ли су некад палац користили само неписмени (за потписивање), а кажипрст само писмени (за читање) па је временом дошло до продора употребе палца и у технику читања, једно је од питања која за сада остају без одговора.

Алтернативна техника је овлаживање прва три састављена прста плуцкањем ради лакшег листања. Број три овде нема везе са вероисповешћу нити би се могла поставити хипотеза да атеисти радије плуцкају на три састављена прста него што језиком овлаже само један.

Иако се пред многим говорницима налази чаша с водом, није примећено да је неки говорник покушао да овлажи прст у таквој чаши. Можда се претпоставља да то не би било хигијенски (за разлику од лизања прста).

Неки службеници влаже прсте посебним малим сунђером, који је део канцеларијског мобилијара, јер би могли дехидрирати ако би се ослонили искључиво на своје плувачне жлезде осам сати дневно из дана у дан. Странке ипак те сунђере обично гледају с благим гађењем. Човек од укуса неће умочити прст у тако нешто (узгред, ти сунђери су обично суви) него ће се радије с пуним поверењем ослонити на влажност властите усне дупље и оставити свој ДНК на маргинама текста који чита.

Ту смо код питања о густативним аспектима технике читања с повременим лизањем. Да ли говорник има потребу да осети укус властитог прста на језику или има потребу да осети укус хартије с које чита. На то питање могу одговорити интроспекцијом они

који ту технику примењују, мада би и социометријски добро избалансиране психолошке анкете свакако бациле доста светла на поменути проблем. У принципу, процес влажног читања би се могао скратити тако што би се странице окретале језиком, а не прстом, али би људи с носом дужим од језика могли имати озбиљне проблеме приликом тако замишљеног листања.

Ипак, ако је судити по томе како многи *слајко* листају текст, могло би се претпоставити да је укус влажног читања непоновљив. А можда је реч о потреби организма за неким материјама које се налазе у хартији, баш као што нека деца стружу и једу креч са зида.

Било како било, остаје културолошка чињеница да многи умни људи маркирају излучевинама својих пљувачних жлезда странице које читају, означавајући тако границе свог духовног простора, своје интелектуалне територије и те странице остају на извесан начин заувек њихове, ма ко касније својим влажним прстом преко њих прешао. Најискуснији можда успевају да укусом који прст пренесе са странице на језик препознају ко је пре њих ту књигу читао и да осете радост у читању књига са укусом великана, туберана, сифилистичара итд.

Остаје за сада без одговора питање зашто текст листају влажним прстом само или претежно средовечни или старији људи. Можда је то особина која се стиче с годинама и дужим искуством читања, отприлике као што је исписан рукопис знак дужег искуства у писању.

За истраживаче са афинитетом за „родне” студије биће интересантна чињеница да се поменутом техником служе углавном мушкарци. За сада је нејасно зашто је тако. Можда жене толико користе лизање прстију у процесу свакодневног припремања хране да им није до примењивања исте технике и у читању.

Није, наравно, неважно који се део странице хвата влажним прстом (доњи, средњи, горњи), а ако странице нису повезане — лева или десна маргина. То је простор за испољавање личног стила у влажном читању или за тренутна надахнућа.

Може се приметити да мање гадљиви користе технику влажног листања и у бројању новца, отварању пластичних кеса у продавници и ко зна где све не, али то свакако није прототипично влажно листање и не спада у историју књиге.

Влажно читање је културолошки феномен. Оно није једнако раширено диљем планете. Да ли се у културама са јаче израженим односом према књизи као нечему светом влажно читање избегава као свако светогрђе? Да ли цивилизације са дужим искуством употребе папира имају у том погледу неке специфичности у

поређењу са релативно недавно описмењенима? Да ли је негде техника влажног читања део описмењавања? То и још многа друга питања требало би да буду предмет упоредно-историјских и типолошких проучавања.

Улога прста у историји књиге је несумњива и када је реч о писању и када је реч о читању, односно листању и прелиставању. Прсту је нађено место и у листању електронске књиге. За сада то је листање на суво, али како се произвођачи брзо прилагођавају жељама потрошача, можемо очекивати у ближој будућности специјалне дисплејеве електронских књига, на којима листање може имати укус шумског воћа, хероина или кокаина, већ према жељама и платежним способностима корисника.

НЕНАД ДАКОВИЋ

НИГДЕ СЕ ТАКО ДОБРО НЕ СПАВА КАО У ВОЈСЦИ

Обећао сам овај есеј после оног есеја о Пиранделу, есеј о природи „идеалног елемента” који је, по свему судећи, одговоран за наше нарације и писање или овај есеј о Калвину, о коме сам раније писао. Можда и зато да не бих напуштао Торино кога у својој новели *Нејоспојећи виџез* помиње и Калвино, у овој новели у којој се приповеда о витезу испод чијег визира – нема ничега, витезу Адилулфу који не постоји. И то пише Калвино, чије име подсећа на Италију. Као када бих се ја, на пример, звао Србислав а звали ме Срба, или Петар Црногорац, како се зове један човек кога сам недавно упознао. (Ово о човеку који се зове... сам измислио, јер ја као постфилозоф имам право на илузију, а ко је нема?) Али, видећемо да одговор на питање: шта је човек којим се бави једна филозофска дисциплина и није тако једноставан као што изгледа. Јасно је да је овај оклопник по имену Адилулфо, у ствари, Калвинова метафора за овај „идеални елеменат” који на једном месту сам писац назива „разређена воља”, ако се овај елеменат, о коме се овде приповеда с правом као о „витезу”, уопште може назвати „воља”.

Јер, на питање Карла Великог који врши смотру својих палладина и витезова: „Па како сте онда у служби, ако Вас нема?”, Адилулфо одговара: „Снагом воље – рече Адилулфо – и вером у нашу свету ствар!” „Да, да, лепо речено... Тако се обавља своја дужност. Па за некога ко не постоји, Ви сте човек на свом месту.” „Адилулфо је био последњи у колони. Цар је већ извршио смотру свих палладина; окрете коња и удаљи се ка царским шатрама. Био је стар и трудио се да из главе одагна компликована питања.”

Наравно, да је питање о постојању и његовим слојевима компликовано а нарочито ово о постојању наших прича, прича које изгледа не постоје без овог „идеалног елемента”, ако је то воља, а можда и није једино воља? Видећемо, пошто се овај празни оклопник на крају новеле распада, иако остаје питање: како се може распасти оно чега нема? А ако овај „идеални елеменат” није воља, шта је онда? Или, можда, ко је онда овај елеменат? Јер, „наш је Господар неко кога нема!”, како је то изразио Адилулфов коморник Гурдула, ако сам добро запамтио његово име, који је његова сушта супротност јер он постоји али не зна да постоји, за разлику од витеза који једино зна да постоји иако га нема, као што је рекао његов коморник. Коморник који је и иначе можда још необичнији лик у овој новели од самог непостојећег витеза или витеза којег нема. Журим, журим јер ме прати присилна мисао или можда мисли. И то још од јуче. У сваком случају, Пирандело је говорио о маскама а Калвино о оклопима, алудирајући на наш нестабилни идентитет, који је исто тако једна прича. Прича коју није баш једноставно разумети. О томе Калвино пише следеће:

– Шта ми, Ваша Висости, ту можемо да схватимо? – стари баштован говорио је скромно а мудро, као неко ко је свашта видео. – Можда и не можемо рећи да је луд: он само постоји, а да тога није ни свестан.

О, фино, фино! Овај поданик овде, који постоји али не зна да постоји, и онај паладин тамо, који зна да постоји, а у ствари га нема. Фини пар, нема шта!

Карло Велики је већ био стар да би седео у седлу. Ослони се на своје коњушаре и, тешко дишући прогунђа: – Јадна Француска! – и сјаха. Као на неки знак, чим цар спусти стопало на земљу, цела војска се заустави и припреми логор. Приставише велике лонце за оброк.

Доведите ми овамо тог Гургур... Како се зваше? – рече краљ. У зависности од места којим пролази – рече мудри баштован – и хришћанске и неверничке војске које следи зову га Гурдулу или Гуди Јусуф или Бен Ва Јусуф или Бен Стамбул или Пенстанзул или Бентинзул или Мартинбон или Омобон или чак и Ружни из Валоне или Гран Пачасо или Пјер Пачуго или Ненад Даковић или Јован Зивлак (додајем ја који ово пишем или читам свеједно). Догађа се да га на неком забаченом мајуру зову сасвим другачије; осим тога, приметио сам да се његова имена свугде мењају у зависности од годишњих доба. Могло би се рећи да имена прелазе преко њега, а да ниједно не успева да му се прилепи. Што се њега тиче, њему је свако име исто. Позовете га – он мисли да зовете неку козу: кажете „сир” или „поплава” – он одговара: „Овде сам...”

Тако Гурдула који за разлику од витеза који не постоји, постоји а не зна да постоји, постаје оно што угледа или чује без краја и конца: пловка или жаба или чак лист, јер ствари и постојање зависе од речи и језика а не обратно, као да је овај коморник структуралиста или Мишел Фуко лично а није.

Бранећи се од будаласте оптужбе извесног критичара Педуле (узгред тако ја зovem свог брата близанца Предрага Даковића који живи у Ваљеву и који је инвалид: ессе homo!) да је комуниста а прича о витезу алегорија о комунистима, Калвино ће написати: „Непостојећи витез је прича о разним ступњевима човековог постојања, о односима између постојања и свести, између субјекта и објекта, о нашој могућности да се остваримо и да ступимо у однос са стварима; то је лирски преображај тумачења и појмова који се данас често јављају у филозофским, антрополошким и историјским истраживањима; о томе сам истовремено писао и у свом есеју *Море објективности* који је изашао у часопису *Менобо 2*, а који може представљати теоријско полазиште за оно што сам у роману желео да изразим у фантастичној форми. Али дођавола, какве везе има алегорија о комунистима са свим овим?” Можда је овај „лирски преображај” тумачења и појмова, које има у виду Калвино, оно што ја називам постфилозофијом. Видећемо.

Уосталом, као да је сам Фуко, наратор за кога ће се испоставити да је монахиња чије сам име тренутно сметнуо с ума, пише на почетку IV главе или фрагмента, иако наратор, истина је, увек има више глава од једне и да није оних „скрупула маште” све би се расплинуло и распало. Наратор пише: „У доба у којем се одиграва ова прича, стање ствари у свету још је било збркано. Није било ретко да човек налети на имена, мисли, облике и институције које нису сагласне ни са чим постојећим. С друге стране, свет је пулсирао предметима, моћима и људима који нису имали име, нити су се разликовали од остатка света. Беше то доба у коме воља и упорност да се постоји, да се остави траг, да се буде у нескладу са свим постојећим, нису у потпуности коришћени, с обзиром да многи у вези са тим нису ништа чинили – због беде или незнања, или с тога што им је свеједно, све одговарало – те се тако извесна количина те воље узалуд губила. Можда се ипак, у једном тренутку, та разређена воља (коју сам помињао на почетку) и свест о себи (Калвино не прави разлику између воље и свести као да су они равноправни елементи „идеалног елемента” о коме пишем) тако згуснула, да се претворила у грудвицу (као што се ситна, неприметна водена прашина кондензује у пахуље облака), те та гужвица случајно или инстинктивно, налете на некакво име или лозу – каквих је у то доба било много упразњених

– на војнички чин, скуп задужења која треба обавити или скуп установљених правила (ево „скрупула маште” о којима говори Пирандело); а посебно на један празан оклоп јер без њега чак и човек који постоји ризикује да нестане, а камоли неко ко не постоји... Тако је почео да дела и себи прибавља славу Адилулфо од Гвидивернијевих.”

Сада сам видео да је писац ових редова сестра Теодора која ће на крају ове приче остварити своју љубав али не са невидљивим витезом него са витезом Роломбаном, ако сам уопште правилно записао његово име. Овде ћу прекинути да бих показао да је овај оклопник у ствари само једна од Фукоових структура које већ постоје у археологији знања. Али, погрешно сам, јер Фуко бежи од ових структура, макар оне биле и ови фиктивни паладини у оклопима од којих је један празан. И сада мислим да Калвино стреми управо ка овој празнини или визиру који је скрива, пошто је ова празнина или белина, коју је већ назвао пахуљом у облаку онај „идеални елеменат” који је једина „регула” или „правило” одговорно и за једно и за друго. И за стварност и за фикцију. Бар тако данас мислим. Ми не постојимо без „белине” а наше писање је „брисање”. Зато и нема разлике између живота и писања, живота и уметности, или маске, оклопа и лица. Зато су наши оклопи празни, а дискурси, о којима на крају говори Фуко, да би неутралисао Ничеову генеалогiju која говори о ономе што не постоји, дискурси неутралишу и разарају или дижу у ваздух некадашње историјске структуре, као што су лудило или знање. И само писање и нарацију. Калвино је Калвин структурализма, као и сам Фуко. Ништа не може да угрози или замени живот.

„Желела бих”, пише монахиња Тереза, „да појурим са приповедањем, да приповедам журно, и сваку страницу украсим двобојима и биткама колико би их било довољно за читав еп, али кад се зауставим и почнем да читам, примећујем да перо на листу није оставило никакав траг, и да су странице остале беле... Све се креће по глаткој страници, а ништа се не види; ништа се не мења на њеној површини, као што се, у суштини, ништа не мења, а све се креће и на смежураној кори света. Уосталом, не постоји ништа друго осим пространства исте материје (попут овог листа по коме пишем) која се скупља и сажима у различите облике и величине, у разнобојне нијансе... Та материја ипак може да се замисли разливеном по некој глаткој површини, чак и када би била рутава, перната или чворновата, налик корњачином оклопу, јер понекад се чини као да се и та рутаваост, пернатост или чворноватост покрећу. Можда су то само промене односа између различитих квалитета распоређених унаоколо у јединственој материју,

а у суштини – ништа се не креће. Могло би се рећи да једини који се овде креће јесте Адилулфо – не кажем његов коњ, не кажем ни његов оклоп – већ нешто усамљено, узнемирено, окренуто себи самом, што у оклопу управо путује на коњу. (Зар ово „нешто” није моје „постнешто” о коме сам писао у *Књизи о јосифилозофу*?) Око њега падају листови са грана, зделама теку реке, рибе пливају у реци, гусенице грицкају лишће, корњаче тешка трбуха вуку се по земљи. Али све је то само илузија покрета, непрестано обртање и премећање, попут воде у таласу. У том таласу обрће се и премеће Гурдулу, заточеник ћилима живота, и сам улепљен у исту житку масу света, заједно са шишаркама, рибама, гусеницама, лишћем – обичним израслинама на кори света.

Како ми тек тешко полази за руком да на овој карти означим Брадамантину (испоставиће се да је то сестра Тереза која ово пише) или Рамбалдову трку (оног који ће „оживети” Адалфулов оклоп), или пак трку мрачног Торизмонда (онога који ће уништити Адилулфа)! Све би то требало да се види на једнообразној површини. То се може постићи када се с друге стране листа чиодом повлаче линије... њихово помаљање, напетост израћања, увек су оптерећени и натопљени свеprisутном житком масом света. Управо у томе и јесте смисао, јесте лепота и бол... Управо ту је право трење и покрет.”

Тако је идеални елеменат: „нешто усамљено, узнемирено, окренуто самом себи, што у оклопу управо путује на коњу” или сам витез који не постоји, наш Адилулфо!

„Ви нисте сигурни у оно што кажете?”, пише у другом лицу о себи Фуко. Ви ћете опет да се промените, да се измакнете у односу на питања која вам се постављају, да кажете како приговори не погађају истински место где се ви исказујете? Још једном се припремате да кажете како никада нисте били оно што вам се пребацује да јесте! Већ припремате излаз који ће вам омогућити, у следећој књизи, да се појавите другде и да се ругате као што то сада чините: не, не ја нисам тамо где ме вребате, него овде одакле вас, смејући се, посматрам. Па шта, зар мислите да бих си приуштио толико муке и задовољства у писању, и да бих у томе био толико тврдоглав, да нисам припремио – помало грозничавом руком – лавиринт у коме могу да се упустим у пустоловину, да премештам свој говор, да му отварам подземне пролазе, где он понире далеко од себе самог, да му налазим прегибе који сажимају и извитоперују његов пут, у којем се губим и коначно појављујем пред очима које никада више нећу срести? Више њих, попут мене несумњиво, пишу да више не би имали лице (баш као наш витез Адилулфо). Не питајте ме ко сам и не реците ми да останем исти:

то је морал личних података, и он важи за наше исправе. Али нека нам остави слободу када је реч о писању.”

А о томе је била реч. Нигде се тако добро не спава као у војсци. Али можемо ли ми да заборавимо Адилулфа, нашег Господара који не постоји, или његов визир и маску: ту празнину, то нешто које се мења у ништа и обрнуто, ту игру, тај идеални елеменат, или регулу и пензум – да бисмо наставили да пишемо и живимо? Ту „материју” која пулсира и живи. Могло би се рећи да једини који се овде креће и живи јесте Адилулфо: он који не постоји... Као и сам „идеални елеменат”.

АЛА ТАТАРЕНКО

ХЕТЕРОГЕНА ПРОЗНА СТРУКТУРА КАО ЕРГОДИЧКИ ХИПЕРТЕКСТ

„Истраживање савршенства” Саве Дамјанова

Почетком XXI века интересовање за хипертекст смењује пажња према ергодичкој књижевности, када је начин читања текста садржан у њему самом. Проучавање експеримената са прозним жанровима чији су творци постмодернисти окупљени око концепције „младе српске прозе”, омогућује закључак да су они користили ергодичке праксе дуго пре формирања тог концепта. Репрезентативни пример интерактивног хетерогеног дела са ергодичким карактеристикама представља *Испраживање савршенства* (1983) Саве Дамјанова.

Овај емблематични образац постмодернистичке хетерогене прозе српски књижевни критичари разматрали су претежно у књижевноисторијском аспект¹, док проучавање особености његове поетике даје богати материјал за истраживање формирања хипертекстуалних модела ергодичког типа.

Књига Саве Дамјанова првобитно је имала жанровски поднаслов „проза”, што указује на ауторов избор „ванжанровске” форме, коју можемо одредити као хипертекстуално прозно дело хетерогене структуре. Како сведочи писац, поднаслов грешком није

¹ И. Негришорац, „Колачи постмодернистичког нонсенса: прилог истраживању обмане и савршенства”, у: С. Дамјанов, *Колачи, обмане, нонсенси*, „Филип Вишњић”, Београд 1989, 171–193; Н. Шапоња, „Истина језика или путовање у бескрај текста”, у: С. Дамјанов, *Глосологија: изабране и нове приче*, „Orpheus”, Нови Сад 2001, I–XIV; С. Владушић, *На њромаји*, „Агора”, Зрењанин 2007.

био штампан, па је у резултату критика третирао његов књижевни првенац као „кратки роман”. Сам аутор окарактерисао је *Испираживање савршенствa* као својеврсну мрежу „кратких прозних форми”,² у којој је постојала одређена веза између фрагмената, али не таква да би допуштала да је сматрамо романом, чак у слободном постмодерном третирању. Те „кратке прозне форме” нису биле ни приповетке: неке од њих могле би да функционишу самостално, али потпуни комплекс њихових значења објављивао се само у мрежи. Зато на крају дела аутор додаје „Мрежу читања” – шему која визуелно приказује везе које постоје између засебних фрагмената текста, понекад просторно удаљених у књизи. С. Дамјанов, дакле, предвиђа постојање нелинеарне везе између фрагмената текста и ризомска рачвања садржаја. Форма у *Испираживању савршенствa* наступа као носилац иманентног поетичког значења које је доминантно за писца.

Испираживање савршенствa структурно је подељено у пет делова, од којих сваки одговара слову грчке азбуке (α, β, γ, δ, ε), а у погледу фабуле – одређеној етапи истраживања простора тајанственог бунара-пећине које има за циљ потрагу за савршенством – „другом стварношћу”. Ово је хетерогена проза која се састоји од две врсте текста које можемо одредити као основни текст и коментар. Насупрот увреженој традицији, претежни део текстуалног простора заузимају управо белешке, напомене, други видови метатекста који су обележени варијативношћу. Компликовани систем референци претвара *Испираживање савршенствa* у текстуални лавиринт са многобројним рачвањима, што формално одговара замисли дела као књиге о истраживању простора тајанствене пећине. С. Дамјанов прибегава семантизацији форме типично ергодичког типа попут Аполинерових *Калиграма*, када форма изражава значење и одговара садржини. Карактеристична за хипертекст нелинеарност реализује се кроз спајање фрагмената удаљених у текстуалном простору у разгранатом систему фуснота, бележака, коментара који приморавају читаоца да се стално „креће” текстом. Варијативност читања обезбеђује се двома врстама текста коментара који су штампани паралелно (*A* и *A1*, *B* и *B1*, *Г* и *Г1*). Аутор усмерава читаоца „ходницима” читања уз помоћ фуснота, а на крају дела нуди „мрежу читања” – мапу могућих текстуалних веза и варијанти спајања фрагмената.

У *Испираживању савршенствa* реализован је принцип „отешчале форме” који карактерише комбинација различитих

² С. Дамјанов, „И т. д. и т. сл.”, *Књижевност*, бр. 8–10, 1992, 1336.

типова текстуалне презентације: компликовани систем референци, различите азбуке, графички систем чији је задатак да помогне читаоцу у проналажењу излаза из текстуалног лавиринта. Одсуство линеарне фабуле, доследно обликованих ликова, оптерећеност симболима чине Дамјановљеву прозу изразито херметичким текстом.

Млади аутор поставио је пред себе задатак књижевног демијурга – створити космос од хаоса. Овај космос је текстуални и, за разлику од астрономског, вишезначан, онтолошки несигуран, обележен логиком сна и ониричке репрезентације. Тема Дамјановљеве прозе (ако у овом случају можемо да посегнемо за уобичајеним системом књижевних координата) јесте потрага за Другом (другачијом) Стварношћу коју предузима наративна свест. Ова приповедна инстанца наступа уместо традиционалног наратора, јер управо аморфна, променљива свест-у-покрету најбоље одговара замисли стварања варијативног, значењском поливалентношћу обележеног хипертекста.

Наративна свест прелази пут од наративног „ми” (α) до наративног „ја” (ε): метаморфозе „наратора” у Дамјановљевој прози представљају експеримент са фигуром приповедача у границама једног дела.

У поглављу „α” непозната жена позива наратора или пак нараторе (приповеда се у првом лицу множине) да покушају *осићвати* улогу коју нам је у свом сну доделила.³ Наративно „ми” уводи у причу тему „другог рођења”, метаморфоза кроз које пролази ефемерна „она”. Наративна нит губи се међу дигресијама и симболичким сликама сна у којем се ствара свет. Објашњење тајне смисла (или улоге у делу) ових или оних ликова–симбола–топоса читалац треба да добије у следећим поглављима, ка којима га аутор усмерава специјалним сигналимa (фуснотама, звездицама-напоменама).

У поглављу „β” наставља се низ метаморфоза-преображаја, којима се додају описи тајанствених и неразумљивих ритуала. Текст „фиксира” „претицање садржаја” из једне форме у другу, када су форме аморфне као и симболи, а таква су и њихова значења. Наративно „ми” нестаје, уступајући место безличној форми – наративној инстанци која у маниру свезнајућег приповедача „објективно” региструје ритуалне игре „Мајке, Прародитељке светова”.

³ С. Дамјанов, *Испраживање савршенства*, Књижевна омладина Србије, Београд 1983, 6.

Наратор *Испраживања савршенства* – Свест-у-кретању – није везан за одређено лице и замишљен је као универзалан. Покрет је основни кључ читања прозе која својим обликом усмерава ка путовању текстом у складу са упутствима и на потрагу за сопственим путевима кретања кроз универзум текста. То је посебно видљиво у глави „γ”. Тематски континуум је слаб, његово постојање подржава скелет структуре која је заснована на цикличности и на симболици броја „четири”: осим четири Елемента присутне су четири дефиниције структуре Свемира, Језика, Симбола и Имена.

Део „δ” *Испраживања савршенства* изграђен је спајањем два дискурса: приповедног и „алхемијског” – како га зове Иван Негришорац.⁴ Први описује истраживачка достигнућа приповедног „ја-као-другог”, када се наративна свест обраћа себи као истраживачу савршенства (*ојрезно си крочио у љубичастии мрак ... Пролазио си дуљачким тунелом.*⁵ итд. Коментаторски део састоји се од описа алхемијских опита у којима се користе хемијски знакови елемената и називи процеса. Пастиширање алхемијског стила везано је за постмодернистичку идеју књижевности као резултата ауторске комбинације познатих компонената ради добијања нове смесе – књижевног коктела.

Путовање ка савршенству достиже кулминацију за наративну свест у коначној метаморфози: у последњем делу („ε”) она постаје наративно „ја”, што даје истраживању додатни аспект потраге за сопственим идентитетом. „Ја-наратор” наћи ће се у храму Божанског Хермафродита као *обједињених исконских Начела* (карактеристично за постмодернистичку књижевност обраћање андрогином принципу), где долази до тренутка спознаје кад се Универзум објављује као вечити повратак. Ова цикличност на нивоу поглавља структурно се реализује у „стапању” два паралелна тока коментара у једно текстуално корито бележака („Д”). На нивоу дела она се манифестује кроз затварање структуре (последња, четрдесет седма страница, обележена је истовремено и као нулта: 47/0).

Последњи део *Испраживања савршенства* демонстрира остваривање хармоније путем спајања два дискурса: наративно „ја” у сну ствара свој сопствени универзум – универзум текста – и то се манифестује кроз коришћење ониричког дискурса у основном тексту и у тексту напомена (коментара). Нестаје опозиција стилова, основна нарација и коментар разграничени су само

⁴ И. Негришорац, „Колачи постмодернистичког нонсенса”, 171–193.

⁵ С. Дамјанов, *Испраживање савршенства*, 22.

формално. Белешке су распоређене у два паралелна ступца-варијанте које читалац може да одабере, у чему се испољава интерактивни карактер Дамјановљевог хипертекста. Позиција наратора који *почива изван обе Стиварносџи* – то је позиција демијурга који ствара свет, али не према логици разума или освешћене воље, већ према логици сна и логици језика.

Логичан почетак новог циклуса читања представља „мрежа читања” на крају књиге. *Тај „предговор” није парадиџма, већ само један могући начин читања, један могући нацрт текстуалних веза и креирања (можда управо онај најсведенији), онакав каквим га види аутор – поручује писац.*⁶

Структура дела заснива се на принципу цикличности и на принципу варијативног мноштва наративних линија (фусноте које захтевају објашњење у наредним фуснотама итд.), а преплитање основног текста и позивања различитог типа демонстрира амбивалентну природу свести која је у исти мах креативна и коментаторска. Осцилирајућа, променљива наративна свест погодује веома високој условности приче и њеној вишезначности: граматички облици којима се она одређује у овом или оном (привременом) стању не гарантују њену једнозначност („ми” може да се односи на различите ликове, то јест на различите наративне свести). Аутор крши жанровске, дискурзивне и друге конвенције прозног дела; не пориче се само језик – према луцидном запажању И. Негришорца, *јунак ове прозе.*⁷

У последњем фрагменту тренутак остварења хармоније јесте тренутак открића језика: *Језичке јединице креирале су се слободно и неситуирано, вођене само својом унутрашњом логицом. Тај говор метаморфозе, то укривљање безброј гласова и њихово сливање у Глас, то велика Различитосџи и исконско Јединство, стварали су неку несстварно чисту хармонију...*⁸ Могући „аутор” записа пронађених на почетку је Водолија – фантастично биће које може да се третира као метафора језика која се храни новим енергијама, али не допушта кардиналне промене које би га претвориле у апсолутно другачији феномен. „Ми-наратор” саопштава о тајанственим цртежима нађеним на зидовима пећине у којима он препознаје слова непознатог писма – тајне поруке за упућене. Покушаји дешифровања воде закључку: *...окупљени смо бескрајним језиком, али не можемо разумети прави смисао ни једног његовог исказа. Ипак, као резултат наших анализа, остале су три*

⁶ Исто, 48.

⁷ И. Негришорца, „Колаци постмодернистичког нонсенса”, 180.

⁸ С. Дамјанов, *Испираживање савременства*, 31–32.

прећипоставке-ишћања, која су се намећула већ на самом почетку истраживања: а) Да ли су црпшежи ујозорења шћио су их остављали они који су пре нас пролазили овуда? б) Да ли су они, најроћив, нека врста лажног водича који ујућује у замку? в) Или су, можда, лићени нејосредне сврхе и предсћављају плод једне сасвим слободне рефлексје, иће се, као ићави, и не односе ирвенсћивено на сћварносћ иећине, нећо садрже одрећене универзалне истћине?⁹ Пастиширајући стил истраживања и „великих” питања, аутор пародира потрагу за смислом књижевности (оваплоћене у писму као у словима на зиду пећине) као реконструкција реалности или као носиоца универзалне истине.

Следећи традицију једног од најрадикалнијих у смислу језичког израза српских књижевника, романтичара Ђорђа Марковића Кодера, Дамјанов негира миметизам и антропоцентризам, бирајући језик као путоказ. Алхемијске праксе и магија језика такође воде порекло од тог песника, аутора *Роморанке* – најзагонетније поеме у историји српске књижевности. И. Негришорац указује на блискост експеримента аутора *Исћираживања саврщенсћива* литерарним праксама српских неоавангардиста (Мирољуба Тодоровића, Велимира Ћургуса Казимира),¹⁰ а такође на блискост његовог лирског дискурса патетици религијске епифаније и, у исти мах, лирском патосу авангардних манифеста почетка XX века. Не негирајући сродност креативних истраживања Дамјанова експериментима најрадикалнијих представника српске авангарде, ваља обратити пажњу на заједничку за њих поетику пародирања, и аутопародирања, која је карактеристична за српског постмодернисту.

Исћираживање саврщенсћива пренебрегава везе са стварношћу, само користи њихов језик; од тог језика аутор не жели ништа друго до ли да сачини иасћици – сматра И. Негришорац. *Но, овај иасћици нема иронијских и пародијских намера. Он иросћио финћи-ра свей хермејичких сћиса уживајући у самом језику њиховом...*¹¹ Према тачном запажању овог историчара књижевности, за аутора је занос ићре важнији од истћинског духовног исћираживања.¹² Ова „оптужба”, међутим, представља констатацију чињенице да се Дамјанов одриче „великих наратија” и претвара метафизичку парадигму у игру.

⁹ Исто, 3.

¹⁰ Овој листи, према мишљењу самог аутора *Исћираживања саврщенсћива*, ваља додати имена В. Деспотова и В. Р. Туцића.

¹¹ И. Негришорац, „Колаци постмодернистичког нонсенса”, 182.

¹² Исто.

Иронично третирање мотива духовне потраге најављено је већ на почетку дела, кроз снижење *регистира* *йриче*, која је *стилизован* као *зайиси* научника (дневник археолошких *искојина*): *Пролазимо кроз йећину, освейћену йамном већййачком свейћлощју. Уз йомоћ майе (6) коју смо йронащли у близини улаза [пародирање топоса рукописа који је наћен „у прави час” – А. Т.], йокущшавамо да дойремо до бунара и исййражимо његово дно. На марћинама майе йосййоје зайиси из којих сазнајемо йодайке о исййорији [пародирање коментара – А. Т.] и йросййорија у којима се налази (1): йред нама се оййкривају многе необичне информације, међу којима нащу йажњу йособно йривлаче геомеййријске анализе йећине [„формални йоказайћели” – А. Т.], као и крайћка белещка о ауййору ових зайиса (2) [двозначност показне заменице актуализује игру са маскама аутора – А. Т.]. Помисао на њега, вищје од радозналосййи и чежње да најзад ућледамо дно, йокренуће нащје йшло найред, кроз ходнике и враййа, између сйёена, кроз йунеле, крај щуййина из којих се чује звук Веййра*. Међуййим, свесни ойасносййи – на коју, својом двосмисленощју, уйћујуће йоследња реченица белещке о ауййору – за собом осййављамо јасне йрагове йроласка, йрагове чију щифру зайисујемо и на майу која нас води ка бунару (1).¹³*

Пародијски и аутопародијски аспекти *Исййраживања саврщенсййа* још увек остају практички у сенци проучавања филозофских извора и начела овог дела. Ненад Шапоња назвао је овај „роман” *хермеййичном йараболом алхемийског йрагања за Исййином, односно меййафоричког изласка његовог йрозног јунака из Плаййонове Пећине*.¹⁴ Иван Негришорац другим „јунаком” *Исййраживања саврщенсййа* сматра Свест, која, пролазећи кроз Текст, упознајући његове дубине и могућности, долази до само-спознаје. Кроз сталне трансформације и промене идентитета она се среће са симболичком стварношћу. *Исййраживање саврщенсййа*, са својом наћлащеном йолицентййричнощју изрицања, хоће да одрази (уйравно йо – да одрази, односно да чистйом формом изрази) хаотййичносйй сййварносййи са којом се Свестйй суочава када крене у йоййраћу за йоследњим исййинама, за йраначелима, йраоблицима, йраелементййима, за коренима Бића и Универзума, за средищййем Текста и Језика. Мимеййичко начело, йако, није сасвим оййклоњено. Оййклоњен је само његов вид: оййклоњено је йодражавање сййољашње, емййиријске реланосййи, а намесййо ње усййосййављено је йодражавање унуййарње реалносййи Свестййи,

¹³ С. Дамјанов, *Исййраживање саврщенсййа*, 3.

¹⁴ Н. Шапоња, „Истина језика или путовање у бескрај текста”, II.

пoдpажaвaњe cтpуктyрa дyxoвнo-caзнajнoг пpoцeca. Лaвининјcкa кoмпoзицијa „Иcтпpаживaњa cавpшeнcтвa” гpaђeнa je, дaклe, нa cликy и пpиликy лaвининјa Свecтп, Свecтп, кoјa je иcтпoвeјнa ca Јeзикoм и иcтпoвeјнa ca Унивepзумoм.¹⁵ Овa тврдњa мoжe ce дoпyнити кoнcтaтaцијoм epгoдичкe caглacнocти cтpуктyрe дeлa и пpeдмeтa њeгoвoг ocликaвaњa, a пpoучaвaњe рoмaнa кao илycтpацијe oдpeђeнe филoзoфcкe идeјe – пpoучaвaњeм имaнeнтнo пpicyтнe y дeлy филoзoфијe јeзикa и нaглaшeнo тeкcтyaлнoг кaрaктepa пpeзeнтoвaнoг књижeвнoг cвeтa.

Зa пocтмoдeрнистичкy cвecт cвeт je тeкcт, a зa Сaвy Дaмјaнoвa Тeкcт je cвeт кoји oн ocликaвa y cклaдy ca лoгикoм пpoрoчкoг cнa. Oниpички дикypc y *Иcтпpаживaњy cавpшeнcтвa* имa фopмoтвopни кaрaктep. Дикypcи пoдcвeснoг и oниpичкoг пpicyтни cy y pазличитим дeлoвимa књигe, aли y чистoм oбликy нaлaзимo их y кyлминaциoнoм пocлeдњeм пoглaвљy. Сeмaнтизaцијa фopмe вoди oпoнaшaњy нecигyрнocти oниpичкoг тeкcтa. Aвтop пpибeгaвa рeaктуaлизaцији нaдpeaлистичких тeхникa кoјe cy „ypеђeнe” мpeжoм читaњa и кoмeнтapимa. Дикypc кoмeнтapa-нaпoмeнe нe pазликујe ce y oвoм дeлy oд дикypca oснoвнoг тeкcтa; измeђy њих нeмa cтилcкoг pазгpаничeњa, пocтoјe cаmo cтpуктyрнo и гpaфичкo. Тaквим cимyлтaним cпajaњeм oниpичкoг дикypca пoдcвeснoг и дикypca нaучнoг мoдeлa aвтop oствapујe књижeвнo пpeдcтaвљaњe Савpшeнcтвa кao cпoјa cypoтних дикypca.

Кoмeнтap y *Иcтпpаживaњy cавpшeнcтвa* зaузима мecтo oснoвнoг тeкcтa, тeкcт дoбијa cтaтyс нaпoмeнe и фycнoтe. Уocтaлoм, извopни тeкcт y cлyчaју кopишћeњa y cекyндapнoј литepaтyри чecтo ce јaвљa y oбликy пoзивaњa (кao цитaт, фycнoтa, нa мapгинaмa тeкcтa или пaк y пoдcвecти читaoцa). Тpаг пpoлaжeњa oстaje и нa cаmoм тepeнy, и нa мaпи – тo je дoпyњaвaњe пpoтoтeкcтa нoвим читaњимa, кaрaктepистичнo зa књижeвнocт пocтмoдeрнe eпoxe, кoјa чecтo пpибeгaвa тeхници пaлимпceстa.

Бeлeшкe cy y *Иcтпpаживaњy cавpшeнcтвa* oтeжaнe фycнoтaмa и дoдaтним нaпoмeнaмa y кoјимa ce чecтo пoјaчaвa пapoдијcки кaрaктep дикypca:

ДOДAТНA НAПOМEНA:

* ЗAГOНEТКA УХA

УХO: У лaвининјимa yхa кpијe ce пљajнa њихoвe cнaђe (cнaђe кoјa oбликyјe бeскpajнa oбнaвљaњa Мaјкe). Хpабpији иcтпpаживaчи пoкyшaвaли cy дa дoпpу дo њeђa, aли ce ни јeдaн oд њих пoдyхвaјтa нијe зaвршиo yспeхoм. Oбичнo ce никo oд њих нијe вpaћao.

¹⁵ И. Нeгpишopaц, „Кoлaчи пocтмoдeрнистичкoг нoнceнca”, 181.

Ходници, који су водили тамо вероватно нису представљали крајњу тачку њихових истраживања, што се не би могло са сигурношћу тврдити и за ходнике унутар уха, око ових последњих просиравале су се многобројне ојне, од којих су неке, по свему судећи, биле испуњене опровним материјалом, уха је било заштићено и на друге начине: микроорганизмима који су при додиру преносили своје малигно дејство, вештачким длачицама које су у тренутку наилаaska ојасности нагло расле и развијале се до нејприродних размера, атомским језгрима и радиоактивним изотопима и сл.

Ово су причали они који су ипак успели да се врате у ојнама, на корењу длачица или у мрачним угловима ходника, остјала су њихова тела, тако да су приче могле ширити данима, неоптерећене страхом од смрти, хитимице су то показивали, а пре него што би заћућали, обраћали су се неком од присућних слушаљца и предлагали му да настјави (тако су се просираванја иза љуби-частјоћ зида јојављивала и у њиховој свесци**).

„Храбри истраживачи” језика проучавају његову тајну кроз истраживање Уха, а фазу емпиричног истраживања с лакоћом наставља секундарна обрада, одвојена од референта (у случају слушаљца који Ухо нису видели). Уосталом, предмет иронизације могу да буду и књижевници – „очевици” мистичке суштинe и њихови следбеници. Једина логично изграђена слика у опису тајанствених ритуала – то је опис сексуалног чина између Ње и Њега, где метафора мача који Он користи, не спада у „тамне” и не захтева од читаоца посебне напоре декодирања. Једино телесни код је разумљив, за разлику од кодова духовних, зато се Савршенство јавља наратору-истраживачу у лику Божанског Хермафродита – отеловљења полних супротности.

Фрагментација у Истраживању савршенства представља манифестацију ироничног рушења „великих наратија” и великих форми. Ироничној ревизији подвргавају се логика жанра и правила дискурса (замена улога основног текста и коментара), фундаментални елементи спољашње и унутрашње организације текста („мрежа читања” замењује сиже, позицију наратора – аморфна наративна свест, која добија различите реализације: ја-форма, миф-форма, безлична форма итд.). Истраживање савршенства завршава се „мрежом читања” (последња и истовремено нулта страница) и предговором, и почиње њима на новом нивоу.

Семантизација цикличности потраге за савршенством, оваплоћена у цикличној, „бесконечној” прози, спојена је са стварањем

¹⁶ С. Дамјанов, *Истраживање савршенства*, 14–15.

отвореног текста који је дат као незавршен: *Крај, који би се могао схватити као нека врста његова, представља, у ствари, увод у РЕЧНИК ИСТРАЖИВАЊА*, књижу која је не само „наставак” *ИСТРАЖИВАЊА САВРШЕНСТВА*, већ превасходно његов саставни део. Тако овај рукопис и *РЕЧНИК ИСТРАЖИВАЊА* (који је још увек дело у настајању) чине органску целину и иду се – у будућности – отвара нова мрежа читања која ће, свакако, бићно изменили и постојећу слику Мреже читања...¹⁷ Ретроактивност читања предвиђена је и у другим делима С. Дамјанова; на том принципу се темељи истраживачка метода С. Дамјанова-историчара књижевности, који вреднује и анализира дела претходних епоха са позиција читаоца-истраживача XXI века.

У *Истраживању савршенства* „крај” представља посебно поглавље и не „ставља тачку” ни у фигуративном, ни у буквалном смислу. То изгледа овако:

*крај**

** ИСТРАЖИВАЊЕ САВРШЕНСТВА (α)*

** На крају остаје Сан, α*

Светлости Језика, β

Форме, γ

златни и меки њесак δ

што негде у Дубини ε

*Кружи***

*** (ИСТРАЖИВАЊЕ САВРШЕНСТВА II): РЕЧНИК ИСТРАЖИВАЊА.*¹⁸

Писац додаје својеврсни епилог – резултат истраживања савршенства од α до ε, који, у исти мах, представља пролог за даља истраживања – до текстуалне ω. С. Дамјанов предвиђа у овом делу перспективу његове доградње, карактеристичну за хипертекст. Запажамо занимљиву ствар: логични наставак *Истраживања савршенства* требало је да буде „Речник истраживања” [издвојила А. Т.]. Подсетимо да управо енциклопедије, лексикони, речници представљају класичан пример хипертекста.

Веза са *Истраживањем савршенства II* обележена је симболом напомене – **, којим се завршава „крај” и почиње најављени (досад ненаписани) „Речник истраживања”. Епилог-пролог обликован је као садржај: сваком ретку (строфи) одговара назив дела књиге – грчко слово којим је обележена етапа напретка ка циљу наративне свести, а двома звездицама (**) обележен је текст коментара, који чини обавезни саставни део ове

¹⁷ Исто, 48.

¹⁸ Исто, 46.

Дамјановљеве прозе. Форма коју је писац одабрао за остваривање идеје финала хипертекстуалног (и зато лишеног могућности једнозначног завршетка) дела такође је амбивалентна: овај текстуални фрагмент може да се чита као песма. Разлог за такво тумачење даје не само његово графичко обликовање, већ, пре свега, његов садржај. У „крају*” аутор концентрише квинтесенцију поетске (и поетичке) потраге, своди закључке. Сведочанством оправданости таквог третирања „краја*” као својеврсне „*ars poetica*” С. Дамјанова можемо сматрати укључивање инваријаната овог песничког фрагмента у скоро све досад објављене збирке његових приповедака. У *Повесћима различним: лирским, ејским, али највише неизрецивим* он наступа у улози пролога,¹⁹ а у оба издања *Глосолалије* – у функцији епилога.²⁰

С обзиром на могућности читања овог ризоморфног дела-лабиринта које су уграђене у „мрежу читања”, „проза” Саве Дамјанова може се сматрати првим српским латентним хипертекстом са јасно израженим ергодицим карактеристикама. (Постоји пројекат издања овог дела на *CD-ROM*-у као хипертекста у најпопуларнијем значењу овог термина и управо он ће омогућити коришћење компликованих шема читања које нуди аутор.) У *Испраживању савршенства* писац иронично третира саму идеју „правилног читања”, о чему сведочи разгранати систем ходника, којима читалац треба да прође у потрази за „смислом”. Ови ходници творе затворену целину – структуру која одговара ауторовој идеји цикличности која се реализује кроз мноштво варијаната.

Испраживање савршенства Саве Дамјанова пружа богати материјал за теоријско проучавање проблема семантизације форме и функционисања интерактивних хипертекстуалних стратегија у условима штампаног текста.

¹⁹ С. Дамјанов, *Повесћи различне: лирске, ејске, но највише неизрециве*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 1997.

²⁰ С. Дамјанов, *Глосолалија*, 2001. и 2006.

ЈЕЗИК НАШ НАСУШНИ

ИВАНА ЂЕЛИЋ

О ПРЕДСТАВЉАЊУ ГРАМАТИКЕ ЗАВИСНОСТИ У ДЕСКРИПТИВНОМ РЕЧНИКУ

1. У последње две деценије у лексикографској и лингвистичкој литератури може се запазити изванредан број радова који савременој лексикографији постављају нове и другачије циљеве од оних раније. Веома често када се говори о идеалном речнику пажња се нарочито усмерава на удруживање речника са граматиком.¹ У том контексту посебно се истиче потреба да се експлицирају информације лексичког и граматичког, тј. морфосинтаксичког типа, односно сви језички елементи који се показују као релевантни за реализацију одређених значења. То значи конкретизацију синтаксичке и семантичке позиције неопходне за реализацију значења једне лексеме. Сваки речник треба да има прецизну индикацију валенције и рекције, с обзиром на то што је заправо реченица творница значења речи (како је давно рекао Александар Белић), и што се између лексичког и граматичког фактора када говоримо о везама речи, као семантичким индикаторима, не може повући оштра граница. Дакле, граматика поред семантике треба да буде предмет пуне лексикографске пажње.

1.1. У руској лингвистици, без обзира на разна спорења и различите теорије и приступе око тога шта је у условљености између значења речи и њене спојивости примарно, и рекција и валенција давно су из домена синтаксе и граматике ушле у домен лексикографије и постале део праксе (још од времена Л. В. Шчербе и

¹ Цео број публикације из 1997. *Научног састава слависти у Вукове дане* (бр. 26) посвећен је теми под називом *Међуоднос граматике и речника у српском језику*.

његовог *Руско-француског речника* из 1936).² У српскохрватској лингвистици су се до деведесетих година 20. века разматрала најопштија питања о томе шта је рекција, најчешће се говорило о рекцији појединих глагола, и индиректно у радовима и монографијама о појединим падежним значењима, а од тог времена до данас она је незаобилазна тема у граматикама и синтаксама, и у лексикографским радовима се о њој донекле води рачуна. Иако ни данас нема опште сагласности шта је рекција, у већини радова се она третира као општепозната језичка појава.³ Данас је сваком лингвисти јасно да се о синтаксичкој и лексичкој спојивости речи одвојено може говорити само на теоријском нивоу – да су у језичкој пракси та два аспекта спојивости узајамно условљени и као такви недељиви. Међутим, лексикографи и граматичари различито приступају језику. Посао лексикографа највећим делом заснован је на семантици, а синтаксичка питања у речницима веома је тешко сагледати и разграничити од онога што чини битним карактер речника.

1.2. Проблемима рекције и валенције у лексикографији бави се, међутим, тек неколико радова. О важности навођења информација које припадају зони спојивости, тј. лексичкој и синтаксичкој валентности, бавила се Даринка Гортан Премк у раду *О неким проблемима синтаксичке норме у речнику САНУ* (1981), затим Стана Ристић у раду *Информације о граматичкој и лексичкој спојивости у дескриптивном речнику* (2001) и Зузана Тополињска у раду *Шта ћу изјавити у речнику?* (2002).⁴ Осврнућу се на неколико лексикографских проблема о којима говоре аутори последња два поменута рада.

1.2.1. Зузана Тополињска, осим потребе за информацијама о глаголској валентности, која је централна за структуру реченице (чему, она наглашава, речи и служе), наводи и објашњава потребу за информацијама о перифрастичним предикатима са именицом глаголског порекла као конститутивном језгром (пр. *одвлачићи / привлачићи / обраћаћи њажњу на... према њазии на...*), указујући на то да се овакве конструкције у најбољем случају у речницима наводе као изрази иако то нису. Затим, говори да речник осим синтаксичке валенције треба да да инструкције и

² Више о руској лексикографској пракси из ове перспективе в. Михајловић (1998).

³ Детаљније о рекцији у српској лингвистици в. Јелић (2010) део 3. *Досадашња исцртавања*.

⁴ Реферат са Међународног научног скупа о лексикографији и лексикологији „Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе“, одржаног 10–12. априла 2001. у Матици српској и у Београду.

о ограниченој селекцији аргумената одговарајућих предиката, и не само за глаголе већ и за именице и придеве (пр. *оїѿац* – чији? gen./possessivum; *дирекїѿор* – чега? gen; *амбасадор* – које земље? у којој земљи? gen./у + loc.; *љубав* – чија? према коме? gen./poss. – према dat.; *захвалан* – коме? на чему? dat., на + loc.). Она, даље, наглашава да сваки речник у уводу мора да понуди дефиниције свих граматичких категорија које предвиђа у својој мрежи квалификатора и да се стриктно држи сопствених дефиниција, а по њеном мишљењу синтаксичка дефиниција и класификација врста речи једина је која се може доследно применити на променљиве и на непроменљиве лексеме.⁵ Основни проблем је, по њеном мишљењу, што граматичари и лексикографи раде независно и често не прате међусобно ефекте свог рада. Граматика мора свесно, од почетка до краја, доследно да се уграђује у описни речник. Ако у граматичкој има места за речничке информације (типа спискови разних изузетака од појединих правила), и речник мора имати места за граматичку.

1.2.2. Стана Ристић разматра традиционалне лексикографске поступке у представљању граматичке и лексичке спојивости као битних карактеристика јединица лексичког система које регулишу правила њихове употребе. Истиче да начин евидентирања ових елемената у речницима мора да одражава одређена семантичка и граматичка правила. Посматра да ли је и у којој мери традиционална лексикографија у домену представљања граматичке и лексичке спојивости допринела установљењу теорије интегралног описа језика и системске лексикографије, где се, најопштије речено, обједињује речник и граматика. Посматрајући информације које припадају зони спојивости и зони модела управљања (нарочито у *Речнику САНУ*), у неколико изабраних одредница, она издваја неколико начина обележавања ових информација.

1.2.2.1. Први начин је посебно истицање метајезичким описом, не као интегрални део дефиниције него у посебним зонама пре и после дефиниције – тако се у *РСАНУ* информације о обавезним рекцијским допунама и морфолошким карактеристикама дају обично у заградама које претходе дефиницији и дају се другим типом слова. На пример, придев **млад 1.в.** (обично у вези са луд и зелен) значи *који још није досїи҃гао духовни развој зреле особе, неискусан, наиван збо҃г младосїи҃и*; у значењу 1.д. (у

⁵ Именица је нпр. лексема способна да буде конститутивни члан именичке синтагме, глагол је лексема чије су финитне форме способне да буду конститутивни чланови реченице, итд.

комп.) *који се касније родио*, а ако се користи уз име или презиме неке особе означава *разликовање од старије особе истог имена или презимена*. Примера је много. С друге стране, информације о ограничењима лексичке спојивости дају се у заградама после дефиниције и истим типом слова (код придева **млад 1.а.** *који је у раном добу животиња у загради иза стоји (о људима и животињама)*). То је први начин.

1.2.2.2. Други начин чине различити лексикографски и технички поступци: редослед информација, начини дефинисања, типови дефиниција, типови слова итд.

1.2.2.3. Трећи начин – редуковане информације које се тичу модела управљања допуњују се примерима, који би с једне стране морали да илуструју модел, и, с друге стране, сва варирања у оквиру модела: морфолошка, синтаксичка, семантичка, функционално-стилска, комуникативна и др. Исто тако, примери би требало да илуструју и јаке семантичке позиције лексеме.

1.2.2.4. Стана Ристић помиње и оне одреднице које нису у потпуности и адекватно описане у *РСАНУ*. За глаголе осећања типа **радовати се**, **жалити**, **волети** и сл. требало би дати информацију да субјекат може бити и човек и виша животиња. Затим глагол **посетити** има валентност циља само уз именице са значењем културних објеката и дешавања (посетити музеј, позориште, изложбу и сл.) за разлику од синонимних глагола **отићи**, **доћи** (у музеј, у позориште, на изложбу) код којих смисао посете не мора бити обавезно повезан са културним садржајем. Пропустити овог типа, по њеним речима, нису резултат неуоченог и недефинисаног статуса одређене појаве, већ недовољне пажње лексикографа. Многа правила у оквиру граматике зависности су установљена у српској традиционалној лексикографији али се не примењују доследно.

1.3. Заправо, чини се као да се лексикографи до сада никада озбиљније нису бавили овим сегментом лексичког описа. Изгледа као да је свест о недовољно познатом и проученом подручју валентности, као и немогућност да се ове особине систематизују и уреде (говоримо о огромном броју различитих информација и могућности⁶) кочила упуштање лексикографа у ово поље. Погледај-

⁶ Апресјан рекцију посматра на три нивоа – семантичком, синтаксичком и лексичко-морфолошком. У складу са тим, најважнија питања опште теорије глаголске рекције по њему су а) принципи утврђивања броја и састава семантичких актаната (аргумената) дате глаголске лексеме; и б) опис корелације семантичких актаната и начина њиховог спољашњег лексичко-морфолошког израза. Али, Апресјан сматра да лексикограф, чак и онај са практично непогрешивом интуицијом, који би се руководио најсавршенијом семантичком теоријом и

мо стање у нашим речницима, без икакве намере да их негативно критикујемо.

1.3.1. У *РСАНУ* у делу *Напомене о обради шекспира Речника* нема никакве напомене о рекцији, она се не помиње иако се у овом речнику недоследно представља, и то на начине о којима сазнајемо само из литературе (из поменутог рада Стане Ристић⁷), док се код неких глагола, нпр. код **адаптирати**, осим што није дата информација о рекцији она не може ишчитати ни из дефиниције.

1.3.2. У шестотомном *Речнику Мајице српске* у предговору се наводи: „Ако значење глагола зависи од његове рекције, рекција се обично означававала скраћеницом *прел.*, *непрел.* или стављањем предлога и објекта у заграду, нпр. **пазити** 1. непрел. ..., 2. (кога) ..., 3. (на кога)” (*РМС* 1, 13). И у овом *Речнику*, међутим, код многих глагола нема никакве информације о рекцији, без обзира на то да ли значење зависи од рекције или не зависи, док је у многим случајевима где је информација о рекцији наведена поменути поступак недоследно реализован (в. нпр. глагол **бринути (се)**).

1.3.3. У *Предговору* једнотомног *Речника српског језика МС* издвојени су они принципи обраде одредница који нису идентични принципима шестотомника: „е) Глаголска рекција често је означена експлицитно (нпр. **клатити** (нешто, нечим); **нагнати** 1. а. (кога на нешто) или у оквиру дефиниције (нпр. **мити**, мијем несвр. *умивајши*, *йрајши водом (некога или део тела)*). Додатне информације о глаголској рекцији пружају примери наведени после дефиниције: **клепнути**, -нем свр. 1. *ударијши*, *лужијши*, *шреснујши (некога)*: ~ по глави, по образу” (*РМС* 1, 9); „г) За разумевање значења и начина употребе неке речи од великог су значаја примери који се наводи после многих дефиниција и који некад представљају целу реченицу” (*РМС* 1, 9). Информација о начину представљања рекције у овом речнику прецизнија је него у претходним

који би располагао довољно великим корпусом текстова, не би могао доследно да опише тако велику количину чињеница крећући се од једне лексеме до друге. Он закључује да је много краћи пут ка разумевању посебне лексеме када се она посматра у односу на друге лексеме исте семантичке класе. Предлаже раздвајање глагола „од горе ка доле”, од великих класа глагола ка све мањим класама и поткласама, док се не стигне до конкретних лексема.

⁷ У овом раду наведено је и то да информације „о моделу управљања изостају ако глагол којим се дефинише има исти модел управљања као глагол који се дефинише” (Ристић 2001: 133). Маријан Јелић говори да није добро „ослањати се” на лексикографски поступак по којем информација о рекцији изостаје „ако глагол којим се дефинише има исти модел управљања као глагол који се дефинише”, јер корисник *Речника* није ни информисан о таквом поступку, па ако и сазна за њега – питање је да ли ће умети (моћи) да „ишчита” информацију о рекцији (Јелић 2010: 16).

речницима. И друго, код великог броја глагола (процентуално код већег броја глагола него у *РМС6* и *РСАНУ*) дата је информација о реакцији, – али, с друге стране, код многих глагола то није учињено. У *Предговору* се не помиње реакција других врста речи, осим глагола, али се у речнику могу наћи информације о реакцији и других врста речи.

2. Да бих проверила колико су граматичке информације овог типа присутне у нашим речницима, изабрала сам неколико лексема које припадају различитим врстама речи и имају различите моделе граматичке и лексичке спојивости у зависности од значења. Њихову обраду упоредила сам у наша три речника (*РМС1*, *РМС6*, *РСАНУ*). У питању су глаголи: **бранити**, **бавити се**, **борити се**, **бринути (се)**, **владати**, **гурати**, **газити**; именице: **бранилац**, **битка**, **брига**, **власт**; придеви: **пун**, **сличан**, **задовољан**, **различит**, **љубазан**, **поносан**, **сагласан**, **успешан**. Резултати овог упоређивања су следећи:

2.1. Информације о реакцији најчешће изостају (пр. **бранилац**, **љубазан**, **поносан**, **сагласан** и др.), нарочито у *РМС6* и *РСАНУ* али се у *РМС1* неки модели граматичке и лексичке спојивости за поједина значења могу видети из спојева који се наводе као илустрације иза дефиниција – нпр. *љубазан шон*, *љубазан дијалођ*, *домаћин*, *љубазан према сваком*, *поносан корак*, *сагласан хор*, *сагласан са љоворником* и сл.

2.2. Информација о реакцији није експлицитно наведена и истакнута али се неки од модела могу ишчитати из дефиниција и то само код појединих значења, само зато што се поклапају са реакцијским моделима речи којима се дефинише: пример **брига** 2. *сйарање*, *йруд*, *насйојање око некођа или нечеђа*; *водиий бриђу о некоме* (у *РМС1* и *РМС6*), или код именице **власт**, где *РМС1* додатно даје и примере, тј. типичне синтагматске везе; *власй над сйрасйшима*, ~ *над срцем*, као илустрацију значења 1.б. *моћ савлађивања (осећања, сйрасйш)*; док се у *РСАНУ* ови модели код поменутих одредница не могу ишчитати чак ни из дефиниције, већ само из примера.

2.3. Информација о реакцији за поједина значења у неким речницима је наведена а у другима није: Пример је придев **задовољан**, обрађен у *РСАНУ*: 1.а. (*обично са инст. без предлога или с предлогом с(а), или без допуне*) *који осећа да је довољно оно шйто има, шйто је добио*; б. (*с ген.*) *намирен, йодмирен нечим*. За остала значења нема никаквих напомена иако би их могло бити.

У вези са овим, занимљиви примери су придев **пун** и глагол **бранити** где је јасно уочљива веза између реакције и значења: придев **пун** захтева допуну *нечим* код значења 1.а. *исйуњен, найуњен*

до врха, до краја; б. који садржи (кожа или *цито*) у већој количини, који обилује (нечим); 2. *попуно* обузеи, *прожее* (каквим осећањем), док се код појединих значења јавља без допуне: 1.г. који има, који је *достигао* *потребну* норму, количину, меру; *доведен до краја, навршен*: ~ *пензија*, ~ *радно време*; 1.д. који садржи све *потребне* делове, сав, *цео*: војници *под јуном* *рајном* *опремом*; 3.а. који је *достигао* *највиши* *свештен* *развијка*; *највиши*, максималан: ~ *зрелост*, ~ *брзина*; б. *исолушан*, *попуно*, ничим *ограничен*: ~ *власи*, ~ *усех* и др.⁸ Међутим, информације о овоме нису експлицитно и доследно наведене у речницима РМС1 и РМС6.

2.4. Најређи случај: информација о рекцији у неким речницима дата је доследно за сва значења једне лексеме. Пример је глагол **владати** – обрада у РСАНУ, а према том моделу и у РМС1 (док у РМС углавном изостају те информације) – где испред дефиниција прва три значења стоји (нечим, над нечим или без допуне) 1. *вршићи функцију* *владаоца*, *бићи на челу државе*; 2. *имаћи власи*, *управљати*, *руководићи*, *заводеати* и 3. *вршићи моћан утицај*. Код значења 4. стоји (уз речи које значе стање, утврђен ред ствари, прилике, природне појаве итд.), а код 5. (нечим) а. *добро*, *вешто* *руковаћи*; б. *служићи се*, *моћи управљати по својој вољи*. Други пример је глагол **бавити се** који је у смислу граматике зависности доследно представљен у РМС1 – 1. *проводећи време*, *бићи*, *боравићи*, *задржаваћи се* (*негде*), 2. (нечим, око нечега) а. *занимаћи се* (нечим), *радићи* (*вешто*), *водићи бригу* (о некоме, нечему): ~ *полицом*, ~ *децом* (*око деце*); док у РМС6 све ове информације изостају па ту дефиниције делују непотпуно и недовршено: 2.а. *занимаћи се*, *бринући се*, *бићи обузеи*.

2.5. Интересантно је то да се лексикографи, у ствари, скоро стално баве навођењем рекцијских модела, али не за речи које дефинишу него за речи којима дефинишу – то се чини у склопу дефиниције, било у загради или ван ње. Погледајмо именицу **власт** 2.б. *право располагања* (нечим) – где се *нечим* односи на именицу **располагање**, а после дефиниције се наводи: ~ *над живом*, *бићи у нечијој власи* (РМС1). С пуним правом може се поставити питање – зашто се сличан напор не би могао учинити и за речи које се лексикографски обрађују? Код придева **сличан** 1. *који подсећа*, *који личи на некога*, *вешто* јасно се види рекцијски модел глагола **личити**. Глагол **личити** је, међутим, један од изузетака чија је обрада у нашим речницима, са граматичког аспекта, комплетна и доследна – уз оба његова значења (изузетак

⁸ Дефиниције из РМС1.

је *РМС6*), рекција је приказана и посебно издвојена 1. (некоме, нечему, на некога, на нешто) *ликом, по изгледу или особинама погледајући (на некога, на нешто), наликовајући*; 2. (некоме) *в. доликовајући (РМС1)*.

2.6. Може се рећи да постоје два основна проблема: у предговорима речника информације о представљању граматике зависности су недовољно прецизне, и, друго, поступци наведени у предговорима нису доследно спроведени.

3. Иако се и даље могу водити расправе о томе где је граница између обавезне валенције и слободних прилошких одредби, и извесно је да ће се такве дискусије и убудуће појављивати, ми и из садашње перспективе можемо рећи да је учињен велики напредак на плану истраживања граматичке и лексичке зависности. У новије време лексикографска истраживања српског језика удружена су са детаљним описима синтаксичких позиција и раде се у циљу описа великих класа унутар лексичко-семантичког система. Мислим пре свега на постдипломске, магистарске и докторске радове својих колега, млађе генерације истраживача, који су рађени претежно под руководством Вере Васић и Владиславе Ружић. Навешћу само неке: Ивана Лазић Коњик – докторска дисертација *Глаголи са егзистенцијалним значењем у српском језику*, Гордана Штрбац – докторска дисертација *Рекцијске дојуне комуникативних глагола и глаголских именица* и магистарски рад *Афективни глаголи: синтаксичко-семантичка анализа и речник валенције*, Миливој Алановић – докторска дисертација *Лексичко-синтаксичка формализација каузативно-манипулативног концепта* (рад који истражује глаголе каузативно-манипулативне релације и из перспективе валентности), Душанка Вујовић – докторска дисертација *Семантичка и деривациона анализа глагола крепања у српском језику*, Ивана Црњак – дипломски рад *Синтаксичко-семантичка анализа глагола визуелне и аудијивне перцепције* и магистарски рад *Семантичко-деривациона анализа именица интелектуалних својстава* итд. Затим, ми данас имамо и *Рекцијски речник* који је у својој докторској тези *Рекцијски модели у савременом српском језику* израдио Маријан Јелић (ради се о 2.500 глагола на основу обраде у *РМС6*). Даље, у литератури се може наћи незанемарљив број различитих модела лексикографских описа појединих речи (као нпр. онај који је дала Сњежана Кордић за глагол **требати**). И друго, у лексикографској пракси, у једнотомном *Речнику српскога језика*, који се често у лингвистичим круговима неоправдано критикује, истиче се новина у приступу глаголској рекцији јер он у много већој мери даје информације о рекцији уз значењске ликове, чиме заправо, будући да нема примере,

надомешћује оне информације које су се у претходним речницима понекад могле ишчитавати из примера ако нису биле експлицитно наведене. Сви ови радови нуде већ готова лексикографска решења за читаве семантичке класе речи, као и за појединачне лексеме.

4. Закључујем:

4.1. Информације о граматичкој и лексичкој спојивости у дескриптивној лексикографији треба представити експлицитно за свако значење, доследно, исцрпно и свесно. Валенцију (или рекцију) речи не треба обрадити само у категорији глагола већ и других врста речи у оној мери која је прихватљива и оптимална за један једнојезични дескриптивни речник намењен обичним, лингвистички нестручним корисницима, који би описао типичне системски представљене везе речи а не све могуће.

4.2. Релевантне информације о обавезној семантичкој, граматичкој и морфосинтаксичкој валентности не треба сужавати и давати као део дефиниције или само илустровати примером. У том подухвату лексикографи морају радити у спрези са граматичарима, у самој примарној обради одредница и нарочито у редактури.

4.3. Требало би у *Предговору* јасно формулисати принципе представљања лексичке и граматичке спојивости или ограничености. Треба узети у разматрање предлог Маријана Јелића који каже да у великим описним речницима није добро раздвајати рекцијске допуне од других типова допуна које такође могу бити релевантне за семантичка варирања. У недостатку добрих критеријума оваква раздвајања су веома тешка, можда и немогућа, и раздвајање би могло довести до тога да се употребна вредност речника у вези са овим информацијама умањи (Јелић, 2010: 97–98).⁹

⁹ „Приликом израде описних речника, по нашем мишљењу, требало би применити следеће правило: Уколико у оквиру једног значења постоје две (или више) рекцијске допуне, а оне, притом, указују на различита значења, та значења је потребно прецизније дефинисати и раздвојити, те их навести под различитим словима (слична значења), евентуално бројевима (различита значења).

Овако је глагол **спречити** обрађен у *РМС6*:

спречити, спречим, ијек. спријечити, сврш. *поспјављајући какву зајреку, онемогућујући извршење нечега, омести, зойречити уойшће*. — Стигао сам ... да им спријечим пут ... Бен. Јаки духови могу ... многе људе ... спречити да у извесним стварима слободно размишљају. Прод.

А наш предлог изгледа овако:

спречити, спречим, ијек. спријечити, сврш. **а.** (*кога у чему*) *онемогућујући, омести кога у каквој намери*. — Пред крај првог полувремена домаћи су имали прилику да презму вођство, али их је Букер, с две „тројке”, спречио у тој намери. (И); **б.** (*шта*) *онемогућујући да се нешто догоди, оствари*. — Како спречити знојење ногу? (ЕК)”

4.4. Доследно и експлицитно представљање информација овог типа у дескриптивном речнику има вишеструку примену и значај – осим са аспекта различитих категорија корисника, за двојезичну лексикографију и правила при учењу страног језика, овакви описи битни су и за саму лингвистичку науку, нпр. за откривање системских односа међу лексичким јединицама једног језика, што је нарочито уочљиво на релевантним разликама међу синонимима.¹⁰ Информације о рекцији или валенцији у једнојезичном речнику неће тражити само лингвистички необразован корисник или неко коме српски није матерњи језик, већ и лингвиста, па чак и лексикограф. Ове информације корисне су у различитим сферама делатности, оне су потребне новинарима, спикерима, студентима језика. Заправо, свако ко се маши речника да би посегнуо за разоткривањем значења непознате или познате речи, треба да добије јасну информацију и о правилима њене употребе.¹¹ Рецимо, пример за ово била би обрада именице **веза** где би уз значења 5. и 8 (у РМС1) требало да стоји у загради (обавезно и правилно са инструменталом с предлогом са: у вези са нечим; неправилно са беспредлошким генитивом: у вези нечега).

4.5. Захтев за оваквим приступом одражава савремени карактер једног речника, и то на три различита плана – на нивоу актуелне и правилне употребе језика, потребе различитих корисника и захтеве лингвистичких токова. Притом, он мора да буде у складу са суштином језичке функције и треба у себи да садржи нове елементе и боље и другачије поступке у односу на већ завршене и постојеће речнике предходнике.*

ЛИТЕРАТУРА:

РЕЧНИЦИ:

Речник српскога језика (2007), Нови Сад, Матица српска – РМС1.

¹⁰ В. примере у Ристић (2001: 135–136).

¹¹ Информације у речнику најчешће се траже селективно и ретко се у пракси читају примери наведени након дефиниције. Читању примера се прибегава када је значење нејасно кориснику или је недовољно конкретизовано дефиницијом, а оно је то веома често када се у оквиру саме дефиниције не прикажу неопходни конституенти синтагматских тј. колокацијских односа међу речима. У том смислу (иако нема примере), једнотомни *Речник српскога језика* је најинформативнији.

* Реферат писан поводом Саветовања у форми округлог стола са темом *Концепцијска, кадровска и организациона питања израде Вишејтомног речника српскога језика*, одржаног 18. маја 2011. године у Матици српској.

Речник српскохрватског књижевног језика (1967–1976), Нови Сад (– Загреб), Матица српска (– Матица хрватска), шест томова – РСМБ.

Речник српскохрватског књижевног и народног језика Српске академије наука и уметности (1959–), САНУ, Београд, до сада 17 томова – РСАНУ.

МОНОГРАФИЈЕ, СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ:

Дежа, Ласло (1997), *Грамађика и лексика у проучавању валенце глагола*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 25–33.

Дешић, Милорад (1997), Аккузив јединице именица мушког рода и полисемија, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 185–193.

Драгићевић, Рајна (2007), *Лексикологија српског језика*, Београд: Завод за уџбенике.

Ђукановић, Јован (1991), *Примена модела валентности у српскохрватској лексикографији*, Научни састанак слависта у Вукове дане 20/2, 191–199.

Енгел, Улрих (1980), *Способности везивања језичких елемената и поређење језика – семантички проширен појам валентности и његова примењивости и контрастивној лингвистички*, 36. радова Института за стране језике и књижевност, св. 2, Нови Сад, 35–65.

Јелић, Маријан (2010), *Рецијски модели у савременом српском језику, (докторска дисертација)*.

Енгел, Улрих, Микић, Павло (1982), *Валентности глагола у речницима*, Зборник радова Института за стране језике и књижевност, свеска 4, Нови Сад, 287–291.

Кордић, Снежана (1997), *Употреба глагола пребити*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 71–80.

Михајловић, Јелена (1998), *Реција у двојезичним речницима руског и српског језика*, Славистика II, Београд, 162–168.

Московљевић, Јасмина (1997), *Међуоднос граматике и лексикона у савременој лингвистичкој теорији*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 35–43.

Најгебаур, Александар (1988), *Енглеско-српскохрватски речник колокација, Проблеми и предлози*, Радови Института за стране језике и књижевност, серија Ц, 9, Нови Сад, 67–82.

Остојић, Бранислав (1997), *Валентности везника Е и његове синонимске позиције у граматикама и речницима српскохрватског језика*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 61–69.

- Пети, Мирко (1982), *О проблематици израде рекцијског рјечника*, Лексикографија и лексикологија, Београд – Нови Сад, 191–194.
- Петровић, Владислава (1986), *Принципи за израду Речника глаголских дојуна у српскохрватском језику*, Књижевност и језик XXXIII, бр. 3–4, 1986, стр. 10–17.
- Ристић, Стана (2001), *Информације о грамађичкој и лексичкој сјојивосћи у дескриптивном речнику*, Наш језик XIV/1–2, Београд, 131–140.
- Симић, Радоје (1997), *Речник и грамађика*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 11–23.
- Станковић, Богољуб (1997), *Међуоднос грамађике и речника у области синтагматских веза*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 83–90.
- Тополињска, Зузана (2002), *Шта изражим у речнику?*, Зборник радова са Међународног научног скупа о лексикографији и лексикологији „Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе”, Нови Сад–Београд, 33–37.
- Шево, Александар (1988), *Лексичка сјојивосћ као манифестација значаја речи*, Радови Института за стране језике и књижевност, серија Ц, 9, Нови Сад, 136–147.

In memoriam
ДУШАН ПОПОВ
(1930–2012)

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

ДЕЛА И ДАНИ ДУШАНА ПОПОВА

Са Душаном Поповим из нашег јавног живота отишао је велики прегалац који је будно мотрио шта би се све добро и корисно могло учинити на ползу народа српског. Од ране младости започевши новинарске послове, он је временом истраживао различите журналистичке жанрове и медије, почев од штампане речи у новинама и књигама па до живе речи на телевизији. Бивајући истовремено и немирни дух и стрпљиви извођач радова, Попов је остварио комбинацију која је у нашем менталитету доста ретка, а када се реализује, онда даје одиста лепе резултате.

Душко Попов се, отуда, није могао задовољити само радом у новинарству него је хрлио ка науци, па је просто морао да се не само позабави него и пасионирано посвети историји српског новинарства. Надовезујући се на сродне радове Василија Ћ. Крестића, Попов је одбранио докторску дисертацију, а потом 1983. објавио књигу *Српска штампа у Војводини 1918–1941*. Том студијом је описано стање у нашим писаним медијима без којих не можемо сагледати свеколику сложеност политичких, идеолошких и информативних напетости унутар Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, тј. Краљевине Југославије, посебно на тлу Војводине. Тако је посвећени новинар постао респектабилан историчар новинарства.

Ширењу послова и прегнућа Душана Попова нарочито је допринео његов потпуни улазак у Матицу српску и обделавање важних функција у нашој најстаријој културној установи. Изабран за Матичиног секретара, он је, у сарадњи са тадашњим председницима Миливојем Николајевићем и Живаном Милисавцем, ту дужност обављао у периоду од 1979. до 1991. Познајући важност архивских података и неопходност објављивања грађе, Попов је иницирао покретање 1985. године *Свезака Мајнице*

српске у којима је (у четири серије: Књижевност и језик; Друштвене науке; Уметности; Природне науке) објављивана драгоценна „грађа и прилози за културну и друштвену историју”. Осим тога, организовао је шапирографисано издање *Вести из Матице* (1979–1984) у којима је обзнањивао многа документа која сведоче о скровитим појединостима и мало видљивим активностима. На тај начин је не само удовољио знатижељи својих савременика него је и будућем писцу *Историје Матице српске* знатно олакшао истраживачки посао.

Због свега тога се у Матици сасвим природно наметнула одлука о томе да, после три тома која је написао Живан Милисавац (покривен је период од 1826. до 1918), писац *Историје* најстарије српске културне установе за период између два светска рата буде управо Душан Попов. Попов је, с једне стране, добро познавао природу и унутрашње механизме установе; с друге стране, својим историографским радом он је постао добар познавалац општих прилика, а посебно културне ситуације у Југославији између два рата; и, с треће стране, он је стилски, у погледу начина излагања историјске грађе, у доброј мери остао близак ономе што је Милисавац установио као стандард у претходним томовима. Тако смо добили Поповљево *Историју Матице српске IV део 1918–1941* (2001) која служи као драгоцен извор информација не само за историју установе него и за историју културних прилика у Југославији, а посебно у Војводини тога доба.

Нарочит је значај Душана Попова за развој српске енциклопедистике. Активан у оквиру редакције за Војводину загребачке *Енциклопедије Југославије*, Попов је одмах по распаду некадашње заједничке југословенске државе иницирао неколико енциклопедијских подухвата. О *Енциклопедији Новоџ Сада* он је не само бринуо као главни уредник него је био и њен основни стратег, као и носилац пресудне погонске енергије која је омогућила да од прве свеске, објављене 1993. године, овај подухват са својом 30. свеском, изашлом 2009, коначно буде заокружен и доведен до самог краја. Тако је Нови Сад постао препознатљив по томе што има своју, градску енциклопедију, а у том погледу само ретки градови (попут Ниша, на пример) могу му се појавити као такмаци. Целокупна ова активност вођена је у оквиру Новосадског клуба, у којем је Душко Попов био заменик председника, а уз то и издавач драгоцених *Свезака за историју Новоџ Сада* (од 1992). Душко Попов је волео свој, и наш Нови Сад, као што је волео и свој родни Мокрин, и Банат, и целу Војводину, и цео српски народ.

Душан Попов је у Матици српској први изрекао предлог да се заснује Српска енциклопедија. На основу тог предлога је Матица

српска изнела иницијативу да две установе, Матица и Српска академија наука и уметности, заједнички заснују овај пројекат и да брину о њему. Током 90-их година је рађен Азбучник, а до пуне реализације долази тек после доношења Закона о Српској енциклопедији из децембра 2005. године. У Уређивачком одбору Српске енциклопедије Душан Попов је водио Редакцију за спорт, физичку културу, медије, новинарство и публицистику, те допринео уверљивости почетних књига (слова А и Б) изашлих 2010. и 2011. године.

Душан Попов је увек био носилац позитивних и добронамерних прегнућа, велики радник и доследни посвећеник српске публицистичке и научне, јавне речи. Он се одиста није штедео, а стизао је да уради много тога. Није штедео ни речи похвале када је налазио да су оне умесне. Тако је уреднику *Леттојиса Мајице српске* често знао да прокоментарише, понекад крајње простосрдачно, али увек искрено, о томе какви су прилози у новом броју часописа. Ја сам, опет, њему напомињао колико је важно да, у тренуцима завршетка крупних подухвата, одмах започне следећи пројекат који би његов живот окренуо неким будућим исходима. Бог брине о таквим посвећеницима, чак и онда када они не брину о Богу. Сећам се, тако, како ми је у више наврата Живан Милисавец говорио како се, у позним својим годинама, моли за онолико живота колико му треба да заврши трећу књигу *Историје Мајице српске*. Бог му је толико снаге одиста и дао, али готово ни дана више: како је књигу завршио, тако је променио светом. О томе сам говорио Душку Попову, па сам се чак усудио да предложим да му смислимо неки трајнији посао, осим Српске енциклопедије. Он ми је, онако смирено и благо како је то умео, само узвратио да ништа не бринем: он је већ и само то смислио, да започевши да пише наставак историје Матице српске. Повремено ми је говорио како посао напредује, али га је болест, а сада и смрт прекинула у тим драгоценим пословима.

Сада, кад Душан Попов није више са нама, ја не могу да га замислим да, тамо негде, залудан проводи дане. Зато, све нешто мислим: ако ико буде кренуо да пише енциклопедију оног света, света с оне стране, биће то управо Душко Попов. Он најбоље зна како би све то могло да се опише прецизно, са свим потребним подацима, а уз то и на интересантан и забаван начин.

Нека је хвала и нек је слава великом културном прегоацу Душану Попову!

НОВИНАРСКИ СВЕТ ДУШАНА ПОПОВА

Већ је дуже од пола века пријатељства са Душаном Поповим.

Прва виђења су из собе на трећем спрату „Дневникове” куће, у Јована Ђорђевића 2, код палате Бановине. Он, уредник Новосадске хронике, не много старији од студената примљених за новинаре на конкурс редакције, објашњава им бујицом речи њима непознато. То, да се живот, па и судбина новинара зове – вест. Вест је чудо: велика је зато што је сићушна – само 2-3 реченице. А свака се опире перу – свака хоће да буде написана тако да личи само на себе. Зато се вест прва учи. И нека се запамти: живот без вести – живот је у тами. И да се запамти: кад новинар напише грешку у вести – то је његов пораз: рана која никада не зарасте.

Тада, у младости, није речено: кад умре новинар – та вест је најтужнија у новинама.

Попов је већ био новинар на гласу – имао је своје новине још од ђачких дана. А сазнало се и то да је он први у новинама написао вести о крају окупације.

Подно у Петрограду, данашњем Зрењанину, 2. октобра 1944. Кроз прозор куће у главној улици види: немачки тенкови журно напуштају град. Он хита да то овековечи вешћу у својим *Малим новинама* – писао их је руком, на једној страници. Наслов је крупан: „Немци одлазе!” Дан је узбудљив. Већ после сат-два, види: улицом наступају – црвеноармејци. Он хитро пише нову вест, за ново – ванредно издање свог листа, а наслов је још крупнији: „Стижу Руси!”

Тако је почињао новинарски свет Душана Попова. Имао је 14 година, а већ је знао: биће новинар, само то – новинар.

И био је то 65 година. Срећан што је за свој живот изабрао заводљиви свет новинарства и што је живео за тај свет. Оно што је створио – основао, написао и уредио, огромно је, јединствено, недостижно.

Већ после матуре у гимназији у Новом Саду (1948), примљен је за сталног, професионалног новинара *Слободне Војводине*, потоњег *Дневника*. У дугачком низу година у редакцији, постигао је више и боље од свих из своје генерације. Као аутор текстова, уредник рубрика и заменик главног уредника, предњачио је у напорима за напредак листа. Полети и домети његовог рукописа и уређивања, доносили су новост – снажну приврженост и

посвећеност читаоцу, занемареном у сивилу штампе. Препородио је Новосадску хронику и тиме што је читаоцима понудио стално отворен телефон, а оно што читалац пита, предлаже и критикује – свакодневно је објављивао.

Волео је да у листу негује и своје специјалне рубрике – и оне су биле новост за читаоца. Годинама је писао и уређивао рубрике: *Ових дана у историји*, *Веровали или не* (попут Риплија), *Да ли знајте*, *Познајте ли свој језик* – памтим да је то слово о језику, објављивано сваког уторка, хвалио и професор Павле Ивић.

Његова круна у *Дневнику* била је реткост у југословенској штампи. Своју страницу *Добар дан* – писао је и уређивао из дана у дан, сем недељом, пуне две године (1970–1972). Објавио је око 600 својих разговора са личностима југословенске културе, уметности, науке, политике... А сваки разговор је почињао речима саговорнику: „Добар дан”... Ту антологију врхунског новинарског умећа, волео је и памтио као нешто ненадмашно и чаробно јер је ту био сав свој.

Кад буде сабрана његова библиографија, откриће се да је налик на покретну редакцију нових листова – оснивао их је, писао и уређивао неуморно, са страхћу. Где год би дуже остао, издавао је новине, а њихов број је без премца.

Војвођански новинар – покренуо је, писао и уређивао као секретар Друштва новинара Војводине. *Редакцијске новине* ТВНС, објављивао је понедељком више година. У Матици српској, чији је био секретар 12 година (1979–1991), његово ауторско име је у три издања: *Весѝи Матѝице срѝске*, *Рад Матѝице срѝске* и *Свеске Матѝице срѝске*. Завичају је поклонио најлепше – *Глас Мокрина*, први сеоски историјски лист. Родном селу се одужио и монографијом *Мокрин у револуцији*. Написао је и 30 билтена за будућу енциклопедију Мокрина. Те странице су подсећале на детињство и на оца Петра – био је председник општине, писао у *Полиѝици* и она о њему, сарађивао у новосадском *Југословенском дневнику* и *Дану*. Памтио је и волео очево *Свезнање* – прву књигу коју је читао и пожелео да пише тако нешто.

Новинарству и новинарима је посвећена и његова докторска дисертација – *Срѝска цѝшамѝа у Војводини између два свейска раѝа (1918–1941)*, одбрањена на Филозофском факултету у Београду. Написао је и књигу *Парѝизанска цѝшамѝа у Војводини*. Својој првој редакцији и листу, одужио се као нико. Написао је *Истѝорију „Слободне Војводине”*, а сам је био и остао њена историја. Он је новинар и у пет својих књига о Новом Саду и Војводини – *Нови Сад 1944–1964*, *Војводина јуче и данас*, *Нови Сад ’72*, фото-монографија *Војводина*, привлачне *Свеске за истѝорију Новоѝ Сада*.

Печат новинарства носе и његове награде: Удружења новинара Србије, четири Друштва новинара Војводине, награде „Бранко Бајић” и „Јован Поповић”, Октобарска и Фебруарска Новог Сада, за животно дело ДНВ.

Задивљују његова смелост, способност и једноставност у одлуци да покрене и уређује толико различитих листова. Волео је то, умео као нико – једино он. Низао је листове и кад се бавио важним дужностима – главни уредник Трибине младих, први секретар Стеријиног позорја, писац IV тома *Историје Матице српске 1918–1941*, један од оснивача и потпредседник Новосадског клуба и водитељ његових привлачних сусрета средом увече, а поготово у уредништвима Матичиних капиталних књига – *Српском биографском речнику* и *Српској енциклопедији*. Сваки његов лист је свет за себе, а сви су у једном исти: плене високом професионалношћу и културом писане речи. Његовим листовима приличе речи Тургенева: „На свету нема ништа јаче ни немоћније од речи.”

Душан Попов је више деценија крстарио новинарским путевима по Југославији и свету, док није стигао до свог грандиозног рукописа – *Енциклопедије Новог Сада*. Причао ми је: да није био новинар, не би се усудио да подиже ту грађевину од речи, мисли и духа, а највише с љубављу за свој град и суграђане. Са 10.000 страница, у 30 томова плавих корица, подигао је нову тврђаву у Новом Саду. Тврђаву за одбрану Новог Сада од незнања о њему, о његовој повести, његовим људима свих нација и вера, о њиховим делима, о космополитизму Новог Сада. Тим својим животним делом, он дивно сведочи да Новом Саду и Новосађанима најбоље приличи да имају енциклопедију о себи и да тиме буду ретки у свету.

У овој дворани, пре две године, блистао је сјај живота Душана Попова. Матица српска, Новосадски клуб, пријатељи и поштоваоци Душана Попова, заједно су поздравили његове празнике: 80 година живота, 65 година новинарства, 60 година привржености Матици српској и завршетку његовог ремек-дела – *Енциклопедије*.

Тужан сам што смо се данас овде поново окупили.*

* Оба некролога изговорена су на комеморацији Душану Попову, у Матици српској, 6. јуна 2012. године.

СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ТЕМЕ IV

ДРАГИША БОЛОВИЋ

МЕДОСЛОВЕСНИ ЈЕЗИК СВЕТОГА САВЕ

Српски језик је доживео два велика преврата: сакрализацију са Светим Савом и десакрализацију са Вуком. Између Саве и Вука књижевни језик је живео у знаку синонима *мед* и *со*. Само у сопственој свештености језик прима привидну антиподност поменутих синонима. Они нису у опозицији, како би се очекивало и како поетика хришћанске књижевности налаже. Ово су два појма који немају своје опоненте, јер они као опоненти, из профане перспективе, постају суштински синоними у духовној перспективи. Со по први пут постаје мед, а мед постаје со, при томе мед задржава а со прима сладост.

Мед и со су истовремено и материјал помоћу кога су Срби, не пркосећи Богу, надмашили Вавилонце. Мед и со су се показали далеко тврђим материјалом од чувене куле, коју Бог није урушио, али је она сама, односно њена идеја, урушила могућност досезања Бога. Срби, као и други свети народи, показали су да се небо не дотиче пркосом већ љубављу, не телом већ духом, не кретом већ идејом, не земљом већ небом. Срби су, у ствари, потпуно преокренули вавилонску идеју. Они су небо спустили на земљу, да би се истим небом приближили Ономе који је на небесима. Они су, за разлику од неких других народа, који су лутали по мраку паганске мисли, ухватили прикључак свештености књижевности у времену почетака своје писмености. Зато су своју „вавилонску кулу” градили од тако ретког материјала, од меда и соли.

Бог Србима није помешао и разделио језике, већ је њихов језик обожио и прикључио заједници светих језика. Та кретња није једнострана. Као што Бог, по милости својој, показује љубав према човеку и заједници, тако су и Срби, показавши љубав према Богу, уселили Бога у срца своја, у душе своје, у мисли своје. Пре

тога су уселила Бога у језик (говор) свој. Зато је Србима језик испред других појмова. То спаситељско присуство Бога у језику учинило је српски језик категоријом спасења. Тако су Срби почели да се спасавају делима љубави и светошћу језика. Дела љубави су их прикључила светој историји света, а свети језик их је увео у историју свештене књижевности, тамо где су Свето Писмо, Свети Оци и Света Литургија. Сва открића овога света могла би се дати за откриће нечег још увек неоткривеног, нечег што је само Богу познато и што ће за нас остати тајна, једнака свакој другој мистичној тајни. Одгонетање тајне налази се у одговору на питање: Који је то наш предак, истински предак Светога Саве, први преузео молитву Богу на своме језику? Он је велики колико су били велики Словенски Апостоли. Ако су Словени проговорили светим језиком кроз речи: „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч” – онда су Срби заиста имали разлога да у своју мисао унесу *Слово* а свој језик да назову *медословесним*.

Тако га назива, уистину велики, Доментијан, не последњи већ први Савин ученик. Кад и зашто постаје тај језик медословесни? Постаје то Савиним језиком, Савиним говором и Савиним словима о Светој Тројици и Љубави. На ком месту он постаје медословесни? На једном симболичком месту, на двору угарског краља. Доментијан бира баш ово место и одређену сцену да Савин, српски, језик назове медословесним. Могао је то учинити, можда пре, поводом других Савиних беседа које је слушао и којима се дивио. Зар беседе у Жичи и Студеници заостају за беседама на двору угарског краља? Али Доментијан, патриотски настројен и одан правој вери ништа мање него Теодосије, бира ову прилику да свог јунака још једном узнесе на небо, а његов језик учини херувимским. Савремена рецепција чини да Савино чудо са градом односно вином приближава овог српског светитеља епском јунаку који у невреме пије рујно вино. Тако се и Светоме Сави прохтело да баш на угарском двору хлади вино, јер је „у својој земљи научен да свагда пије студено вино”. Ни на једном другом месту, у Доментијановим очима, Сава није толико Србин и толико православан као овде, и то на један префињен начин. Зато писац Савин језик и назива медословесним, јер само тако савршеним језиком било је могуће угарског краља учинити православним односно сатворити га „заједничарем истините трапезе небесне вечере царства Божјег”.

Шта је у основи атрибута медословесни? Или: шта је суштина поменутог језика? У основи су изрази *мед* и *Слово*, а суштина и садржај овог језика је његова светост. Мед у хришћанској симболици увек означава сладост и светост (отуда Роман Слаткопојац

можемо „превести” као Роман Светопојац). И сама реч Светог Писма је „слађа од меда и саћа”. Она је духовна храна која претеже над храном телесном: „Не живи човек о самом хлебу, но о свакој речи која излази из уста Божијих” (Мат. 4, 4). На другој страни, присуство појма Слово (не обичне речи) означава суштинско присуство Бога Логоса у језику, којим тај језик постаје божански. Дакле, медословесни језик је свети и божански језик. Семантика овог атрибута подразумева унутрашње присуство Бога у структури језика, дакле не само реторичко обожење језика, већ његово конституисање и опстајање само у садејству и кроз бивствовање Логоса у њему. Логос је и со, па се сладост језика постиже и кроз присуство соли у њему. У чувеној *Беседи еѿискојѿма* Сава упозорава своје ученике да, ако се уздигну ка књигама, *буду слаѿки сољу наѿиѿѿ језика*. Још једном, дакле, Сава уздиже језик у небеске висине и од језика српскога твори дом Христу Спаситељу. Свети апостол Павле каже у *Посланици Колоѿанима*: „Реч ваша нека бива свагда у благодати, сољу зачињена” (Кол. 4, 6). Српски учитељи Сава и Симеон, према Теодосију Хиландарцу, постају учитељи Речи, јер „у себи имају реч Христа Речи”. Само такву припремљену храну, у коју се уселио Христос, могао је понудити Свети Сава својим гостима, како сведочи једна стихира његовог непознатог ученика. Он их позива за трпезу божанствену и слатку односно позива их на причешће речима. Сличну трпезу, пуну књижевних јела слађих од меда и саћа, припремио је и Данило Пећки.

Облагодаћење нашег језика долази преко Духа Светог и кроз присуство Христа у њему, који је со, јер укида бљутавост и васпоставља сладост вечног живота. Језик који је примио Христа постаје храм спасења, преко кога се спасавају и они који творе и они који творевину виде као непресушну и неућутну химну Господу. Тако творевина постаје ближа Богу од самог аутора, који није само недостојан, већ је и скривен по смислу стваралачког подвига и унижен по смислу свог аскетског опредељења.

Доментијан употребљава и друге атрибуте за језик (богоговорни, богогласни, богољубиви), али они немају ону семантичку снагу као израз медословесни. Језик Светога Саве, који је сабирао „свом отачаству мед богоразумија” најприродније је било назвати *медословесним*. У овом појму је садржана сва теологија и филозофија српског свештеног језика.

МИСТИЧНИ СУСРЕТ СА ПРОШЛИМ ВРЕМЕНОМ И БУДУЋИМ ВЕКОМ

Разговор са Драгицом Бојовићем

Драгиша Бојовић (Бање, Стари Колашин, 1964) основне и магистарске студије српске књижевности завршио је на Филолошком факултету у Приштини, где је 2000. године и докторирао одбранивши рад на тему *Свети Јефрем Сирин у старој српској књижевности*. Тренутно ради као редовни професор на Филозофском факултету у Косовској Митровици и ванредни професор на Филозофском факултету у Нишу. Предаје Стару српску књижевност и Историју културе Срба, као и неколико изборних курсева од основних до докторских студија: Рецепција библијске и светоотачке књижевности, Љубав у старој српској књижевности, Поетика старе српске књижевности, Поетика и теологија стваралаштва.

Оснивач је и управник Центра за црквене студије, формираног у Нишу 2002. године. Уредник је угледног међународног часописа *Црквене студије (Church Studies)*. Био је члан редакције часописа *Старине Косова и Метохије, Србистика, Зборник Филолошког факултета у Приштини, Зборник Филозофског факултета у Косовској Митровици*.

Члан је Међународног удружења за светоотачке студије (International Association of Patristic Studies). Редовни је члан Института за национална и верска питања у Солуну.

Научноистраживачки рад Драгише Бојовића, поред мултидисциплинарног приступа изучавању дела старе српске књижевности, одликује и широк спектар тема којима је посветио своје студије. Посебно је запажено његово бављење рецепцијом светоотачке књижевности код Срба и везама између библијске и старе српске књижевности, као и истраживања есхатолошких тема у средњовековној српској литератури. Добитник је више награда за књижевно и научно стваралаштво. Објавио је следеће књиге: *Манастир Црна Ријека* (Приштина, 1994), *Песник будућега века. О поезији Димитрија Канђакузина* (Приштина, 1995), *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност* (Ниш–Косовска Митровица, 2002), *Српска есхатолошка књижевност* (Ниш–Косовска Митровица, 2003), *Развијање свјетла. Прилози из историје* (Београд–Ниш, 2009), *Тријега премудрости* (Београд–Ниш, 2009), *Манастир у Старом*

Колацину (Ниш, 2010), *Колаци у Србији* (Ниш, 2010), *Премудроси* у *Свѣом ѿсму и срѣској књижевности* – са Дарком Крстићем (Ниш, 2011), и две књиге песама – *Узалудна ѿровера* (Приштина, 1988) и *Свѣа елеѣја* (Београд–Зубин Поток, 2001). Приређене књиге: *Крај века већ дође. Антилоѣја сѣаре срѣске ѿезије ѿоследњих времена* (Приштина, 1992), *Молиѣве Свѣоѣа Саве* (Ниш–Косовска Митровица, 2002), *О љубави. Мисли сѣарих срѣских ѿисаца и духовника* (Ниш, 2006), *Слово љубави. Од Свѣоѣа аѿосѣола Павла до Свѣоѣа Николаја Срѣскоѣ* (Ниш, 2007), *Антилоѣја ѿлача (од Свѣоѣа Саве до Паѣријарха Пајсија)* (Београд, 2011).

Наташа Половина: *Уѿицај визанѣјских ѿисаца на срѣску средњовековну књижевност* важна је, али – нажалосѣ – *још* увек недовољно *исѣражена* *ѣема*. *Димитрије Боѣановић* је *ѣрви* *који се сисѣмаѣски бавио уѿицајима свѣоѣѣачке лиѣератуе* *на наѣу сѣару књижевности* (1965. ѣодине одбранио је докторску дисертацију ѿсвећену Јовану Лествичнику у визанѣјској и сѣарој срѣској књижевности) и који је, у *виѣе наврѣа*, у својим сѣудијама и оѣледима указивао на ѿѣребу да се *исѣиѣају уѿицаји Јована Злаѣоусѣоѣ, Василија Великоѣ и друѣих*. Чини се да сѣе се Ви ѿрихвѣили *заѣѣка да исѣражиѣе* *каква је била реѣеѣија свѣоѣѣачке лиѣератуе у срѣској средњовековној књижевности*. *Колико данас знамо о ѣревођењу дела свѣиѣх ѿѣаца у срѣским земљама средњеѣа века и, уѿиѣе, о лекѣири наѣих средњовековних књижевника?*

Драѣица Бојовић: Димитрије Богдановић је у много чему био први када је реч о истраживању српске средњовековне књижевности. По значају је, свакако, најважнија она димензија његовог научног рада у којој се огледа осветљавање везе богословља, у ширем смислу, и српске средњовековне књижевности. У оквиру тога он је пионир у тумачењу патристичког уѣицаја на српске писце. Ту пре свега треба имати у виду његову докторску тезу, али и неке друге радове где је он назначио уѣицај, осим светог Јована Лествичника, и других светих ѿаца. Након скоро четири деценије ја сам кренуо истим путем захваљујући, не само околностима, већ и промислу Божјем. У томе су ми помогли професорка Радмила Маринковић и Димитрије Кантакузин, српски песник XV века. На који начин? Након одбрањене магистарске тезе професорка Маринковић је инсистирала да наставим да радим оно што је давно започео Димитрије Богдановић. Пошто сам у магистарском раду о поезији Димитрија Кантакузина указао на снажан

утицај светог Јефрема Сирина, није било двоумљења за којег ћу се светог оца определити.

Када је реч о преводима светих отаца, данас нам велику помоћ пружају бројни каталози рукописа и њихови описи из којих можемо сазнати о бројним преводима дела светоотачке књижевности. То је само предуслов за испитивање лектире наших средњовековних писаца и нарочито утицаја те лектире на њих. Надам се да неће проћи нових четрдесет година до неке нове студије о утицају светог Григорија Богослова или светог Јована Дамаскина на српске писце. Но, морам рећи да, када је реч о овом виду истраживања, наша је наука испред других, где је много више пажње посвећено изучавању средњовековне књижевности. Тако, на пример, Бугари немају ниједну студију овакве врсте. То, истовремено, не значи да не треба уложити напоре да се дође до нових резултата.

Изузетан допринос расветљавању ове теме јесте Ваца обимна студија о утицајима Светог Јефрема Сирина и улози коју је он имао у развоју српске средњовековне књижевности. У чему се ти утицаји огледају? На које је старе књижевнике Свети Јефрем Сирин највише утицао? Како објашњаваће толику Сирину „популарност“?

У овој студији сам показао да доминира утицај у следећим тематско-мотивским областима, које су у теолошком и семантичком смислу веома повезане: есхатологија, покајање и пролазност живота. Идентификовао сам многе дословне позајмице, али и парафразе, као и један шири идејни уплив особене јефремовске лирике.

Када је реч о конкретном утицају, можемо слободно рећи да су неки српски писци у Светом Јефрему Сирину нашли свог далеког сродника, песника страшног суда и покајања. И ти писци међу собом постају блиски сродници; такви су архијереји Сава и Данило Други и песници Јефрем (патријарх српски) и Димитрије Кантакузин.

На сву срећу, моје интересовање за овог древног сиријског писца није престало са објављивањем поменуте студије. Након тога посветио сам посебну пажњу идентификацији позајмица о љубави. Утврдио сам да су те позајмице присутне код Доментијана и Даниловог Ученика, а сличан образац налазимо код Димитрија Кантакузина.

Видимо да су најстарији српски писци, Свети Сава и Доментијан, одлично познавали дело светог Јефрема Сирина и да се

тај утицај пренео и на XIV и XV век српске књижевности. Поред тога, у манастирским библиотекама бројни су преписи Јефремовог Паренесиса и његових слова. Ако све то имамо у виду, можемо закључити да је овај Сиријац био најпопуларнији писац код Срба у средњем веку, можда чак популарнији него други представник антиохијске школе, свети Јован Златоусти, чију рецепцију тек треба истраживати.

Постоји више разлога за овакву његову популарност. Прво, треба знати да је он врло рано преведен на староцрквенословенски језик, можда већ крајем IX века. Сачувани су одломци једног глагољског рукописа из X века, а бројни су ћирилски преписи његових дела. Други разлог за популарност треба тражити у „атрактивности” тема којима се бавио и трећи, свакако не мање важан, јесте богат емотивно-експресивни слој његових песама и слова, та тако препознатљива топлина антиохијске лирике.

Пример Светиоџ Јефрема Сирина је и сведочанство о везама између књижевности и иконографије. Шта нам о рецепцији Светиоџ Јефрема Сирина казује ликовна уметност?

Паралелно са књижевном рецепцијом можемо пратити присуство Светог Јефрема Сирина у српском црквеном сликарству. Још је Свети Сава утицао да се у Студеници наслика лик овог писца и светитеља, па можемо закључити, имајући у виду и Савино књижевно дело, да је Јефрем био један од омиљених светих отаца првог српског архиепископа.

На другој страни, као што је мотив Страшног суда, онакав какав налазимо код Јефрема Сирина, присутан у књижевности, тако је присутан и српском фреско-сликарству. Типичан пример за то могу бити Милешева и Грачаница о чему су писали познати историчари уметности Светозар Радојчић и Бранислав Тодић. Не треба заборавити да је Јефремова обрада приче о прекрасном Јосифу такође утицала на обраду ове теме у сопоћанском сликарству.

Посебно занимљив аспект ових прожимања је и есхатолошки утицај Светиоџ Јефрема Сирина на српске средњовековне писце. Есхатологија је још једна Ваца „велика тема”, на коју су успели да скрену пажњу пре свега Антологијом старе српске поезије „последњих времена”, а њом и својим научним радовима. Шта се подразумева под „последњим временима”? Како о „последњим временима” говори Светио писмо, како усмена, а како сара српска лијература?

Моја истраживања српске средњовековне књижевности у знаку су, између осталог, три велике теме: есхатологија, софиологија и љубав. Давне 1992. године објавио сам поменути антологију. Три године касније објавио сам студију о Димитрију Кантакузину, *Песник будућега века*, која већ насловом наговештава тематику. Један део књиге *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност* у знаку је есхатолошке тематике, док је књига *Српска есхатолошка књижевност* (2003) потпуно посвећена овој теми.

Последње време је библијски појам, који у Новом завету добија јасне обресе. Реч је, као што је познато, о времену Другог Христовог доласка, за који је везан и догађај Страшнога суда. Мотив последњег времена у српској књижевности средњег века везан је за ове догађаје, али је и у блиској вези са пројавама, односно њиховим знацима, без обзира да ли је реч о ратовима, елементарним непогодама или тешким епидемијама и болестима. Српски писац синтетизује историјску и метаисторијску димензију овог феномена уносећи на тај начин у српску литературу својеврсну динамику и драматику. Историјски догађај често служи као својеврсни подстицај пуноћи есхатолошке свести. Исти историјски догађај мотивише и народног певача да пророкује (*Женидба кнеза Лазара*) или објави (*Зидање Раванице*) „пошљедње вријеме”.

Који темејски кругови би се могли издвојити у старој српској поезији „последњих времена”? Ко је први увео есхатолошке идеје у старој српској књижевности? Ко је најрепрезентативнији представник есхатолошке књижевности у Срба?

У поменутој антологији издвојио сам неколико тематских кругова: поезија колективног удеса, опште осећање страха, зла и туге, поезија Косовског боја, поезија сеоба, молитве за спас од непријатеља, знамења као наговештај зла и краја века. Данас бих свакако ове тематске кругове могао редефинисати или употпунити есхатолошким мотивима у химнографији. Постоји, дакле, потреба употпуњавања знања о есхатолошкој поезији.

Као што је у много чему на почетку, за Светог Саву се може рећи да је први у нашу литературу увео есхатолошке идеје. Нарочито је његово *Житије светог Симеона* карактеристично по томе. И сам крај житија је потпуно есхатолошки. Међу хагиографима највише је посвећен овој теми Архиепископ Данило Други. И ово имајући у виду, можемо рећи да је он верни настављач Савиног дела. Међу песницима треба поменути Монаха Јефрема и Димитрија Кантакузина. Кантакузин је свакако најизразитији српски

есхатолошки писац, аутор тзв. есхатолошког тролита: *Молитва Бољородици, Молебни канон Бољородици и Посланица кир Исаији*.

Може ли се, у свећлосћи есхаћолоћких ћема, ѱоворћћи о својеврсном ћесничком ћобраћимсћву Димитрија Канћакузина и Лазе Косћића? Да ли обресе есхаћолоћке мћћолоћје моћемо ћрећознаћћи и код наћћих књижевника новијих времена?

Први је на то скренуо пажњу Јован Деретић, а негде у исто време Ђорђе Трифуновић (1992) и ја (1991) смо темелније указали на универзалност и сличност поезије Димитрија Кантакузина и Лазе Косћића, која се огледа, пре свега, у сродности мотива ћихових есхатолошких поема *Молитва Бољородици* и *Santa Maria della Salute*. Спорадично ће се есхатолошкћ мотиви појављивати и код српских писаца новијих времена, али никада неће задобити развијенију форму као што је то присутно код Кантакузина и Косћића.

Мотћив ћрпезе ћремудросћћи издвојили сћће, ћакоћје, као један од кључних мотћива средњовековне срћске књижевносћћи. Који су најкаракћерисћћичнији ћримери ћрисусћва овоћ мотћива у срћској књижевној ћрадицији? Који су библијски, а који ћаћприсћћички ућћицаји доћпринели обликовању овоћ мотћива код сћћарих срћских књижевника?

Мотив Трпезе Премудрости посматрао сам кроз перспективу теологије и поетике стваралаштва у чијој суштини је јеванђељска мисао „Не живи човек о самом хлебу, но о свакој речи која излази из уста Божијих” (Мат. 4, 4). Примат духовне хране је један од најважнијих мотива средњовековне књижевности, који се, са другим сличним мотивима, слива ка кључном мотиву Трпезе Премудрости. Сама Трпеза Премудрости истиче две димензије благодатног присуства Духа Светога. За трпезом стоје анђели у виду девојака, које симболизују премудрост која долази са неба, а на самој трпези су хлеб и вино, као евхаристијски симболи, или, реће, речи и свитак, као симболи причешћа речима. У српској средњовековној књижевности овај мотив је најчешће везан за богонадахнуће и стваралаштво. То најбоље моћемо видети у делима Доментијана, Теодосија и Архиепископа Данила. Српски писци су осећали непрестану потребу да истакну благодатну везу између Бога и аутора текста, молећи се Господу за „вишњу премудрост”. Сматрајући речи божанском храном, они су настојали да делом својим приправе такву трпезу бринући о духовној ситости својих читалаца.

Оно што чини поетички оквир таквога текста јесте мисао о божаственим речима, богонадахнућу и Премудрости.

На обликовање овог мотива у српској књижевности утицали су пре свега библијски и светоотачки текстови. Пресудан је, ипак, утицај Прича Соломонових и Јовановог јеванђеља. О овој вези сведочи и коауторска књига филолога Драгише Бојовића и теолога Дарка Крстића *Премудрост у Светом писму и српској књижевности*. Без обзира што сам коаутор ове књиге, морам да истакнем да је она први, и то изванредан, пример делотворног сусрета теологије и филологије. Без оваквог приступа не може бити свестраног тумачења наше средњовековне књижевности.

Моћив љубави је, како истичеће, бићно обележио српску црквену књижевност. Каква је веза између љубави и премудрости?

Ова два мотива су у корелацији. Однос божанске речи и љубави на најбољи начин је изразио Доментијан. Говорећи о Светоме Сави, он наглашава да духовна реч храни човека љубављу слађом од меда и саћа. Кроз овај однос васпоставља се смисао стваралаштва, које опстаје само кроз истовремени однос и према речи и према љубави. Да се послужим и речима професора Александра Наумова који каже, поводом моје књиге *Тријеза Премудрости*, да су Љубав и Премудрост два крила Божјег промисла који преображава човечанску реч у химну о Творцу и Његовом творењу.

Димитрије Бождановић приметио је да је песничтво у средњем веку схваћано као нешто свето, као подвиг који захтева жртву. Постоји ли код српских средњовековних писаца свест о светлости поезије?

Наравно. Та свест је доминантна. Довољно је проучити Доментијана и видети о чему се ради. За ову прилику ћу цитирати Теодосија који каже: „Реч Божија је све што је о Богу казано.”

Недавно сте објавили и Антологију плача, ња нас интересује какво је место овог жанра у корпусу средњовековног песничтва?

Овај жанр је врло слабо осветљен у теорији књижевности. Дефинисан је као прелазни жанр, што значи да поседује и песничке и прозне елементе. У српској средњовековној књижевности плач није увек јаук, већ се, подобан молитви, често разлеже самом душом, не потресајући никога изван њеног пространства и

клети срца. Као жанр доста запостављен, а као историјска чињеница оставши у сенци великих догађаја, феномен плача заслужује пажњу достојну његовог места у писаним изворима средњег века. Средњовековни плач је близак тужбалици, али није ни тужбалица ни елегија, јер се разликује од њих по дубоком осећању покајања. Чак и кад њиме доминира туга, то се осећање превазилази надом и вером у Царство небеско. Верујем да плач, овом антологијом, налази достојно место у корпусу српског песништва.

Пре извесног времена у Пољској сјѣе добили награду за неговоње посебног присјуја у бављењу средњовековном књижевношћу. О каквој је награди реч? Које карактеристике методолошког присјуја су неопходне да би се средњовековном књижевношћу могло бавити на креативан начин?

Награда носи име борца за православну веру кнеза Константина Острошког. На самој дипломи стоји да сам награђен за „труд у делању на њиви духовне културе светог православља.” Жири је нарочито истакао мој богословски приступ у тумачењу средњовековне књижевности и резултате у уређивању часописа *Црквене студије*.

Када се јојавио часопис Црквене студије и какав је његов значај?

То је годишњак Центра за црквене студије, чији сам оснивач и управник. Први број се појавио пре осам година са идејом да на једном месту споји све научне дисциплине везане за изучавање Цркве, њене науке, културе и уметности. Општи је утисак да се у томе успело. Часопис је високо рангиран, има међународну редакцију, сараднике из целог света и налази се у свим значајнијим светским библиотекама.

Који су дометни десетогодишњег рада Центра за црквене студије?

Тешко је побројати све резултате. Да поменем само око 50 издања, осам бројева часописа, јединствену библиотеку, бројне промоције и трибине, националне и међународне научне скупове, сарадњу са бројним институцијама и слично. Име Центра је присутно у целој свету. То потврђује и чињеница да ћемо бити домаћини Међународног научног скупа „Свети цар Константин и хришћанство” у Нишу, 2013. године. На скупу ће учествовати

180 еминентних научника из целог света, а неколико зборника ће се појавити уочи самог скупа (видети сајт www.sveticarkonstantin.org).

Којим темама би данашња медијевистика требало да се окрене? Постоји ли нешто што је, по Вацел мишљењу, још увек недовољно изражено и чему би требало посветити посебну пажњу?

Када је реч, конкретно, о истраживању српске средњовековне књижевности, најважније је истражити присуство химнографских текстова у житијној књижевности. Ја сам предложио такву докторску тему на Филозофском факултету у Косовској Митровици, али је, нажалост, грубо спречено њено пријављивање. Надам се да ће се једнога дана стећи услови, на овом или на неком другом факултету, да се пријави и брани такав докторски рад. Богослужење је најзначајнија појава везана за средњовековну књижевност и зато је неопходно утврдити присуство богослужбених песама у хагиографској књижевности. Поред тога, потребно је наставити са истраживањем библијског и патристичког утицаја, али и више пажње посветити поетици српске средњовековне књижевности. Све ће нас то приближити оном будућем веку, коме сам посветио добар део својих истраживања. Истински истраживач српског средњег века увек је окренут будућности, али и оном мистичном сусрету и са прошлим и са будућим временом.

ЗОРАН ЖИВКОВИЋ

МАЈКЛ МОРИСОН

ПИСАЦ, МАЧАК И ПЕТОРО КОРЕСПОНДЕНАТА ИЗ ПАКЛА

Живети значи борити се с ђиловима у ђећинама срца и мозга.

Писати: бити сам свој судија.

Хенрик Ибсен

Упозорење читачу ових редова. Ако сте се којим случајем нашли на овој страници пре но што сте прочитали Живковићев роман, молим вас да се не отиснете у читање поговора. Нипошто не бих желео да вам покварим уживање у многим чарима овог дела. Прочитајте најпре *Писца у најам*. Или, још боље: прочитајте ову књигу, одложите је у страну на дан или два, па је још једном прочитајте. Силно ћете се изненадити кад установите шта ће вам све открити ново читање. Тек онда се, молим вас, вратите поговору.

На први поглед, прича коју нам Живковић прича у *Писцу у најам* сасвим је једноставна: једно преподне у животу (неименованог) писца – чије су стваралачке моћи тренутно у „осеци” – испуњено дописивањем путем електронске поште с неколико кореспондената.

Ниједна Живковићева прича није, међутим, једноставна. У његове многобројне приповедачке врлине убраја се и мајсторско владање *стируктуром* приче. Нарочито је умешан у повезивању више приповедних нити тако да се оне међусобно подупиру, што дограђује богатство испричаног. У погледу структуре, Живковићева дела одликују се различитим нивоима сложености – у распону од сразмерно једноставних *Временских дарова* (1997) до раскошно барокних *Есхерових ђејли* (2008); умеће аутора огледа

се у томе што читалац – уз мало напора, можда – увек успева да га прати. Живковићев уобичајени поступак јесте да заклони структуру испод површине Приче, где служи као невидљиви потпорањ за замисли, као путоказ читаоцу, као генератор дубине која причу преображава у уметност.

Чак је и једно тако ведро, лепршаво дело као што је *Писац у најам* саздано око приповедног костура с мноштвом удова. Читаци упућени у друга Живковићева прозна дела вероватно ће, штавише, уочити – нарочито после поновног читања – неке ауторове алузије на његове главне приче. Коначно, они који познају самог Живковића, посредством мноштва интервјуа које је дао, можда ће запазити још један ниво разиграности у овом изненађујуће богатом роману.

Разматрање ових видова *Писца у најам* не само што ће, надам се, осветлити вештину којом је написан овај роман него ће и пружити извесне увиде у то како Живковић барата структуром свих својих прозних дела – увиде који би могли да користе читаоцима што се спремају да прочитају његове обимније и по тону озбиљније романе, као што су *Четврти круж* (1993), *Писац* (1998), *Скривена камера* (2003), *Есхерове џејџе* и, нарочито, *Пет дунавских чуда* (2011).

Но, разумевање структурних и потповршинских елемената није од пресудног значаја за уживање у *Писцу у најам*. Ако вас таква разматрања уопште не занимају, нипошто нисте страћили паре купујући ову књигу. Њен главни део јесте сам Живковићев роман. Нећете бити на губитку ако на овом месту престанете да читате поговор, па уместо тога можда још једном прочитате роман. Осталима нудим да заједно завиримо испод површине како бисмо видели шта тамо можемо да откријемо о Живковићевој уметности приповедања уопште, а посебно о *Писцу у најам*.

Без обзира на то да ли сте се пре *Писца у најам* већ срели с прозом Зорана Живковића или нисте, приликом првог читања овог дела вероватно сте били усредсређени – као и ја, уосталом – на два приповедна тока која граде ову привидно једноставну причу. Један предочава однос пун узајамне наклоности између писца и његовог мачка. Посреди је нежна, топла прича зачињена згодама на граници бурлеске. Други ток прати пишчева настојања да се избави из махинација петоро кореспондената с којима размењује имејлове. Посреди су све суманутија збивања пуна вербалних духовитости које читаоца нагоне на смех у распону од кикота до грохота. Овај ток убрзо се грана у пет засебних, али и

све преплетенијих кракова – по један о сваком кореспонденту. На крају романа, овај део доживљава преображај у потпуно другу причу.

Сви кореспонденти неименованог главног јунака – кога ћу надаље звати Писац – покушавају да га наведу да учини нешто за њих. Ево тих ликова и њихових жеља:

Поцићовалац. Нови сабеседник на монитору главног јунака који жели да Писац „напише роман чије би му ауторство препустио”;

Пучина. Помпезан, пун себе аутор четири неуспела романа („Преписка се бавила искључиво разматрањем његове прозе.”), који жели да Писац напише пародију на властита дела, а затим да је објави под псеудонимом;

Банана. Тобожња поклоница Пишчевих дела која му скоро годину и по дана једном недељно шаље извештаје о сновима што их сања уторком ноћу – сновима за које је уверена да ће се на крају некако повезати у роман. Од Писца жели да буде „коаутор њеног књижевног првенца”;

П-0. Незнанац с којим се дописује већ деветнаест месеци. Писац му је допустио да пише пастише на његове приче, које овај, у виду псеудонима, потписује Пишчевим именом. Пошто је написао пастиш на сваку причу, понестало му је грађе, па сада жели да настави „сарадњу” тако што би написао нови пастиш за који би Писац накнадно написао изворно дело;

Пандора. Пензионисана професорка клавира која живи с вучјаком Албертом. Како је пас на умору, његова власница жели да Писац напише роман о Алберту, чији би једини примерак она добила.

Како Писац постепено увиђа да је бар двоје од ових петоро кореспондената несумњиво шенуло памећу, његова настојања да се некако испетља све више почињу да наликују на ноћну мору пуну апсурда. Коначно, у имејловима свих петоро јављају се призвучи претњи.

Пишчеве истовремене дијалоге путем имејлова с петоро сабеседника прекидају у неправилним размацима хаотична уплићања његовог трапавог мачка Феликса.

Већ сама чињеница да без потешкоћа пратимо све ове преплетене приче сведочи о Живковићевом мајсторском управљању структуром дела. У роману чији се ритам све више убрзава лако је изгубити контролу над једном или више нити из приповедне мреже, па тиме изгубити и читаоца. То се, међутим, никада не догађа у *Писцу у најам*, баш као ни у Живковићевим сложенијим књигама – чији су врхунац вртоглаве *Есхерове џејџе*.

При крају *Писца у најам*, на површину избија један дотада подземни структурни елемент – и роман се претвара у загонетку. Коначно, Писац то и отворено каже:

Нисам још знао ко је Поштовалац, али то свакако није био незнанац, већ неко кога познајем. И то више него добро. Више него што је пожељно. У томе је и била ствар.

Морао је то да буде неко од њих четворо: Пучина, Банана, П-0 или Пандора. Неко далековидији од осталих ко је од почетка рачунао на могућност да одбијем оно на шта покушава да ме наведе. Неко ко је стога сковао резервни план, па га је чак, за сваки случај, ставио у дејство пре главног. Поштовалац ми се данас јавио пре свих осталих.

Да, али ко? *Ко се њо од њих крије иза ове маске?* Ко ме је више од осталих стало да извуче од мене оно што је наумио? Ко је то тако охоло самоуверен да мисли да ме може надмудрити, да га нећу открити, да ће му игра успети?

Живковић је већ расуо довољно трагова да помогне читаоцу који се претворио у детектива.

[Поштовалац Писцу:] За мене, ваша је проза без премца. Јединствена.

[Писац поводом Поштоваочевих имејлова:] ...помислио сам како је Поштовалац баш хитар. Питања из мог претходног имејла захтевала су извесну опширност. Кад је пре стигао да одговори на њих? Није прошао ни минут откако сам му послао поруку.

[Писац о псеудонимима:] У виртуелном свету писаца нико није био оно што јесте.

[Писац о кореспондентима:] Збиља, било је потпуно ван памети да би се петоро тако различитих људи удружило како би се поигравало мноме. *Уосћалом, нема их џејџоро неђо чејџоро.*

[Писац Поштоваоцу:] На основу чега сте претпоставили да би ми псеудоним Феликс највише одговарао? *Да ли се можда познајемо?*

[Поштовалац Писцу:] Знам о вама све што је потребно знати за овај аранжман. Чак и оно што сте уверени да нико не може да зна. Вашу најдубљу тајну.

Ови трагови довољни су да се реши загонетка: Поштовалац је сâм Писац. Док је размењивао поруке с остало четворо кореспондената и док га је сваки час прекидао разиграни Феликс, Писац је посредством лаптопа разговарао „сам са собом” (под „псеудонимом” Поштовалац), покушавајући да тако осујети „осеку” маште која му је спутавала стваралаштво. Тачније говорећи, настојао је да маштом разбије спутаност – у чему је коначно и успео.

Ова загонетка, иако нижег реда у односу на главну причу *Писца у најам*, садржи домишљату аутореференцу: „човек из маске” јесте човек који поставља питање „*Ко се то крије иза ове маске?*” Она такође уводи још један ниво стварности (посредством структуре) у светове *Писца у најам*. Да бисмо видели како то дејствује, морамо да размотримо завршетак романа.

Пошто је коначно разоткривен идентитет Поштоваоца, Писац као да капитулира пред својим кореспондентима:

Пучини ћу јавити да почињем да пишем пародију на властиту прозу. Неће уопште то бити посреди, али и тако ће моћи да се разуме. Вешт је он у тумачењу текстова. Банану ће усрећити најави рада на стожерном поглављу. Оно баш ништа неће повезати, али бар јој син неће остати без оца. П-0 биће драго да дозна да ће ускоро имати ново дело на које ће моћи да напише пастиш. Могао би чак и да га рачуна као пастиш на пастиш на пастиш. Зашто да не? Све за напредак књижевности. Коначно, Пандору ћу обрадовати изненадном Феликсовом променом мишљења. Не само да је напрасно заволео моје писање него је и очаран тиме што ће се, заједно с Албертом, појавити као јунак мог новог романа.

Аха! Књига коју Писац описује, књига у чије се писање отискује на крају, заправо је роман који смо управо прочитали. Уместо да капитулира, он окончава „осеку” домишљатим преобраћањем својих најновијих доживљаја у прозну грађу. Срећни исход јесте сам *Писац у најам*.

На овај начин, *зайвара* се приповедна геометрија *Писца у најам*: роман се окончава тамо где почиње. Живковић истанчано наглашава ову кружну структуру. Последња реченица романа – „Било је и време да се призовем памети.” – одјек је уводног пасуса у коме читамо следеће: „Дуго сам чувао безмало сваку поруку, а на већину и одговарао, али *коначно сам се љузвао љамејши*.”

Живковић је и раније прибегавао оваквим кружним структурама. У причи *Ајтеље*, последњем од шест делова књиге *Немогући сусрећии* (2000), (неименовани) јунак замишљен је као писац на самрти који је „остао без надахнућа”, те тако не може да приведе крају своје последње дело. Ништа мање него страх од предстојеће смрти, ова стваралачка неспособност изазива у њему „осујећеност која га изједа. ... Тиштеће осећање немоћи проистекло из околности да ми време неумитно истиче, док монитор на мом радном столу остаје безнадежно, неумољиво празан. Да ће смрт бити бржа од надахнућа.”

Да би се књига окончала, писцу је потребна само још кључна, шеста, завршна прича. Тада га, на његову запањеност, у атељеу посећује један лик из приче коју је недавно написао. Посреди је, нимало случајно, *Прозор*, прва од шест прича из књиге коју управо читамо – *Немогући сусрећии*. Пишчева неверица само се појачава када му посетилац покаже одштампан примерак „књиге цепног формата, невеликог обима, с глатким, пластифицираним корицама” под насловом *Немогући сусрећии*. Тог тренутка увиђамо да у књизи која нам је у рукама постоји мноштво нивоа „стварности”. Писац остаје пометен: „Ова књига никако није могла да постоји. Ако ни због чега другог оно зато што још није написана. Недостајало је последње поглавље. Компјутерски екран, на коме је требало да се појави, зјапио је потпуно бео иза мојих леђа.”

Посетилац предлаже писцу како да обмане смрт: нека се, пре но што умре, придружи ликовима из претходних прича у *Немогућим сусрећиима*. Како? „Лепо, напишите причу о себи као писцу. Уведите себе као лик у њу.” Ова замисао заправо је метафора за оно што Живковић умешно описује у причи као „мајушну наду писца да узмак од крајњег ништавила можда може да потражи у ономе што је написао”. Писац ће уистину и написати причу коју му посетилац предлаже. Та прича је *Ајтеље* и она се окончава истим речима којима и почиње, образујући на тај начин савршени приповедни круг: „Тишина мог атељеа као да се урушила у саму себе, попут балона који се нагло издува, када се с улазних врата разлегло звонце.”

Осим што згодно заокружује *Немогуће сусреће*, *Аише*је открива да ова књига говори, заправо, о властитом настајању, као и о онтолошком статусу разних „стварности” које садржи. Исто је и с *Писцем у најам*. У овом погледу, обе књиге припадају оној скупини Живковићевих дела у којима се писци упињу да напишу (како дознајемо на крају) књигу или причу које управо читамо. Међу таква дела спада и (веома кратак) роман *Писац*.

Насловни јунак *Писца*, приповеданог у првом лицу, суочен је с невољом: књига коју тренутно пише „запела је – и то пред сам крај”. (Делује ли вам познато?) Као да већ то није довољна мука, редовно га омета тобожњи „пријатељ”, прекомерно надмен „човек од пера”, склон манипулисању, огромног комплекса супериорности, интелектуални егзибициониста са „слабошћу према грандиозном разметању”, који је уз то романописац и који сматра „да би сам, заправо, био најпозванији и најмеродавнији тумач властитог дела”.

У *Писцу* се описује необичан, напет, садомазохистички однос између двојице мушкараца (потпуно платонски). „Пријатељ” од почетка настоји да осујети пишчеве списатељске амбиције у повоју:

Сећам се, када сам му први пут рекао да покушавам да пишеш прозу, простодушно очекујући извесну подршку од њега, одржао ми је опсежно предавање чија је добронамерна порука била да је посреди надасве озбиљан посао и да би најпаметније било да га се, без преке потребе, уопште не лаћам.

На непрекидну циничност и злобу којима га обасипа „пријатељ”, писац узвраћа тако што почиње да „чини оно за шта извесно зна да ће га разгневити. ... Јарост која би га тада обузела испуњавала ме је задовољством, чак извесном насладом.”

Потоњих седмица и месеци постао сам својеврстан саучесник у настајању пријатељевог дела. Прецењујем, заправо, своју улогу: тачније би било рећи пратилац, доброћудни доктор Вотсон, коме се судбина незаслужено осмехнула, пруживши му прилику да ситним услугама техничке природе плати боравак у близини великог Холмса, док овај решава случај над случајевима, упућујући успут неугог помоћника у финесе свог мајсторства.

И тако, док писац, с једне стране, безуспешно покушава да „казни” противника тиме што ће га разбеснети, с друге, непрекидно и без оклевања прихвата подређену улогу, показујући

предусретљивост према учесталим захтевима овог технофоба да му се нађе на компјутерској услузи; уз то, истрпеће да га „пријатељ” уведе у свој роман као лик истог имена – пре, заправо, као карикатуру него као лик, скрајнуту и приказану сасвим понижавајуће. (Не грешите ако у овоме разабирете одјеке односа између Писца и Пучине из *Писца у најам*.)

Протагониста се чак добровољно подвргава двома „психијатријским сеансама” током којих му „пријатељ” – који је потпуно неупућен у психијатрију, а и превише је заокупљен собом да би био од користи ма коме другом – поставља низ све блесавијих питања која понижавајуће задиру у пишчеву интиму („С ким бих радије водио љубав: с родом или с јежом?”), али и на која овај покорно одговара. На крају следи „пресуда” срачуната на то да одврати писца од сваке помисли да пише. Пријатељ и по, нема шта.

Кључни обрт у *Писцу* заснива се на томе што ово увредљиво опхођење „пријатеља” пружа писцу грађу од које ће саздати – у епизоди са сном при крају романа, која представља прави *tour-de-force* – финале дела на коме ради и за које се, баш као и у *Писцу у најам*, испоставља да је управо књига коју читамо. Ова димензија дела постаје јасна тек пошто прочитамо последњу реченицу *Писца* – „Укључио сам компјутер.” – која је иста као и прва.

У помно контролисану структуру *Писца у најам* Живковић уграђује обиље хумора. То нипошто није случајно; све происходи из захтева на које је Писац пристао. Као испуњење обећања Пандори, у Пишчевом роману *Писац у најам* јавља се Алберт, а још истакнутије место има Феликс. Дело се такође може схватити као „стожерно поглавље” Бананиног „романа”: оно обједињује разнородне снове, свеједно што „ништа не повезује”. Коначно, како је показано, *Писац у најам* садржи одјеке неких ранијих Живковићевих дела. У тим одјецима налазимо елементе пародије и пастиша које је Писац обећао Пучини и П-0.

Пародијски елементи нарочито долазе до изражаја у Бананиним гротескним сновиђењима уторком:

Све је још веома фрагментарно. Епизоде не образују никакву целину. Као да пред собом има делове слагалице о чијем изгледу не зна ништа. ... Епизоде су биле толико разнородне да, заправо, као да нису припадале истој слагалици. Уопште нисам видео како би се могле склопити у целину. ... Одсуство целине не секира је много. То је само привремено. Све ће се на крају сложити. Доћи ће на ред сан који ће чудесно повезати све остале.

Како ова сирова маса снова нараста до дивовских размера (137 фрагмената!), Писац увиђа: „Било је све извесније да нити има икаквог стожерног сна, нити уопште може да га буде.”

У Бананином неповезаном делу Живковић пародира један од својих главних доприноса уметности фантастике: роман мозаик. Главни јунак *Писца*, који се споплиће у настојањима да напише управо такав роман, језгровито описује овај прозни облик:

...стале су да се нижу епизоде које нису имале много додирних тачака, тако да се, како сам одмицао, уместо романа помаљала, у најбољем случају, збирка прича.

... Да би оно што сам до сада написао прерасло из конгломерата у амалгам, да би постало роман, било је потребно још једно, завршно поглавље које би спојило у целину привидно неповезане епизоде. Да је овакво поглавље уопште могуће говорила ми је – и то шапатом – једино интуиција; али интуиција се не бави писањем, а несуђено завршно поглавље тврдоглаво је одбијало да настане.

Живковић је усавршавао и дотеривао роман мозаик пишући низ од десет дела ове врсте: *Временски дарови* (1997), *Немогући сусрећии* (2000), *Седам додира музике* (2001), *Библиотека* (2002), *Кораци кроз маглу* (2003), *Четири приче до краја* (2004), *Дванаест збирки* (2005), *Мост* (2006), *Читатељка* (2006) и *Амаркорд* (2007). Свака од ових књига одликује се многоструким слојевима значења који се граде садејством више засебних прича – али не чак 137! Највише их има, како је то и у наслову истакнуто, у *Дванаест збирки*.

Наредни пародијски елемент у *Писцу у најам* јесте Живковићево поигравање подударностима, које се, како прича напредује, умножавају све док не почну да изазивају неверицу. И сам писац у неколико наврата скреће пажњу на ово бујања случајности:

...најзад сам уочио једну подударност. Иако упадљива, промакла ми је у први мах зато што ме је сасвим закупила мрежа препредености која се плела око мене. Скоро истовремено, све петоро с којима сам се овог преподнева дописивао дошло је на помисао о псеудониму. Као да су били у дослуху, али то је, наравно, немогуће. Ниједно од њих није знало за остале.

Затим, нешто касније:

На пола пута зауставило ме је изненадно уочавање новог поклапања. Било је наставак претходног. Не само да су сви наизглед

сложно увели у игру псеудоним него су и одабрали исти: Феликс. Једна подударност може да буде случајна, али две су већ превише.

На другом месту, Живковић ће се сам, гласом Писца, осврнути на ово пародирање властите склоности – не само у овом делу него и у готово свим осталим – да користи подударности које, ма колико биле невероватне и невероватно бројне, и те како згодно дођу аутору:

Да ми се ово не догађа стварно, већ да о томе читам у некој књизи, укорио бих писца због претеривања. И два оваква захтева у истом дану била би неуверљива, а камоли пет, колико би на крају могло да их буде. Али стварност се не држи правила прозе.

Но, пародија је само један од видова хумора којим се уноси ведрина у *Писца у најам*.

Још од почетка бављења прозом, Живковић испољава дар за пастиш: у завршници његовог првог романа *Четврти круг* приповедање глатко прелази у веома уверљив пастиш у коме Џон Х. Вотсон излаже последњи случај Шерлока Холмса – додуше, у фантастичком контексту несвојством сер Артуру Конану Дојлу који се овде и сам јавља као јунак, уз Вотсона, Холмса и Моријартија.

Писац у најам обилује пастишима. Писац је парадигматичан Живковићев јунак: неименован, ексцентричан човек у власти навика и обреда, који веома држи до тога шта други мисле о њему, ташт, али добродушан, неизоставно учтив. Он је такође пастиш на једног честог Живковићевог јунака: писца коме не иде. Већ смо га срели у роману *Писац*, а има га и у другим делима.

У *Најмањој библиотеци*, на пример, једној од прича из романа мозаика *Библиотека*, који је овенчан „Светском наградом за фантастику”, главни лик, писац „коме већ дуго не полази за руком ништа ваљано да напише”, добија од тајанственог, старог, слепог букинисте под мостом књигу под насловом *Најмања библиотека* чија га демонска, фантастична својства доводе у искушење да погази етичке обзире – искушење коме не успева да одоли.

Читаоци упућени у Живковићев прозни опус вероватно ће уочити још један пастиш у *Писцу у најам*. По свој прилици с намером да избегне суочавање са стваралачком осеком, Писац попут зависника сакупља и архивира имејлове – баш као што то чини једини лик у причи *Е-писма*, из романа мозаика *Дванаест збирки*. Овај пензионисани службеник Државног архива,

који живи сасвим усамљенички – „прекомерно педантан, недовољно дружељубив, роб навика” – испуњава своје иначе испразне дане и ноћи тако што помно архивира имејлове и одговара на њих, спамове који се незаустављиво сливају у његово електронско поштанско сандуче још од часа кад је повезао с интернетом свој стари компјутер.

Пародија и пастиш, и једно и друго видови књижевне игре, две су врсте хумора којима се постиже дејство раздраганости у *Писцу у најам*. Хумор, који је и иначе заступљен у већини Живковићевих дела, потпуно прожима овај роман, чинећи га најлепршавајим. У овом погледу особито се истичу прелепо дочарани Пишчеви доживљаји с трапавим мачком Феликсом.

Само што сам снимио имејл, када је Феликс поново изненада изронио на радни сто. Овога пута није било ничег што је могао да пролије, али скок ипак није испао сасвим безазлен. Иако му је клизање зауставила ивица тастатуре, изгубио је равнотежу и пружио се целом дужином преко дирки. Отворени прозор програма за имејл у трену је ишчезао с монитора, а указала су се нека друга два. Док сам подизао Феликса, из звучника су почели да се изливају продорни пискави звуци.

Не само што су Феликсове згоде смешне него и делују веома уверљиво – бар оним читаоцима којима је близак суживот с мачкама. Феликс је тако жив лик да сасвим завређује почасно место у пантеону великих књижевних мачака, уз Лили из приче *Мачка, мушкарца и две жене* (1935–1936) Јунихироа Танизакија; насловног приповедача из књиге *Ја сам мачка* (1905–1906) Натсумеа Сосекија, Бехемота из *Мајстора и Марџарије* (1967) Михаила Булгакова; чеширског мачка из *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола; магичне мачке из приче *Мачке Улшара* (1920) Х. Ф. Лафкрафта, и многих других.

Још је особенија за Живковићев хумор вербална духовитост којом су предочена, на пример, Пишчева настојања да проникне у то како П-0 замишља „наставак сарадње” на пастишима пошто је овај већ написао пастише на Пишчевих осамдесет седам дела.

Очекујете да начиним изворник према пастишу који бисте ви претходно написали. Али то се не може. Редослед је битан. Посреди не би био изворник већ, заправо, пастиш на пастиш. И то не на обичан пастиш већ на такав који за узор нема никакав изворник.

Осим тога, ту је и питање имена аутора. Ако бисте се и даље потписивали мојим именом, макар и у виду псеудонима, испало би да сâм пишем пастише на пастише на властита непостојећа дела. Не зазирем од изазова, наравно, али да ово ипак није превелики корак напред за књижевност?

Сви ови елементи – два међусобно повезана основна приповедна тока, од којих се један састоји од пет преплетених нити, загонетна прича, аутореферентна потка која одговара структури затвореног круга, пародије, пастиши – све је то смештено у роман невеликог обима. Још, међутим, није крај.

Још је једна загонетка скривена у овој кинеској кутији слагалице од романа – загонетка која никада не израња на површину. „Ко је написао *Писца у најам*?” У свету романа, одговор гласи – Писац; у нашем свету – Зоран Живковић. Али каква је веза (осим оне очите) између два писца и њихова два света? Да бисмо покушали да одговоримо на ово питање, морамо да се отиснемо изван корица ове књиге.

Откад је почео да се бави прозом, Живковић је био неуобичајено предусретљив када би му затражили да дâ интервју. (Његов најновији и најобимнији интервју – уз оглед у коме се разматра цео прозни опус овог писца, биографску скицу, целокупну библиографију и две приче, од којих једна никада раније није објављена – можете наћи у броју за новембар–децембар 2011. часописа *Свешћанска књижевност данас*, односно у интернетском додатку овог гласила, на адреси www.ou.edu/worldlit). Читаоци који су потражили ове интервјуе или случајно наишли на њих били су у прилици да поближе упознају Зорана Живковића.

Тако им је, на пример, познато да приликом куцања на тастатури „користи само десни кажипрст”, да га понекад „мори не-саница”, да се „не рачуна у одвећ читане писце”, да за себе често каже „моја маленкост”, да за своја дела сматра да не припадају ниједном жанру, као и да га спаја веома присан однос с његовим „књижевним алтер егом”, мачком Буцом.

Тачно, Живковић је унео толико аутобиографских појединости у карактеризацију Писца да је, бар у оквирима романа, Писац сам Живковић. Околност да је (фикционални) Писац у *Писцу у најам* поглавито (стварни) писац *Писца у најам* још један је смисао у коме се овај роман „може схватити” као самопародија.

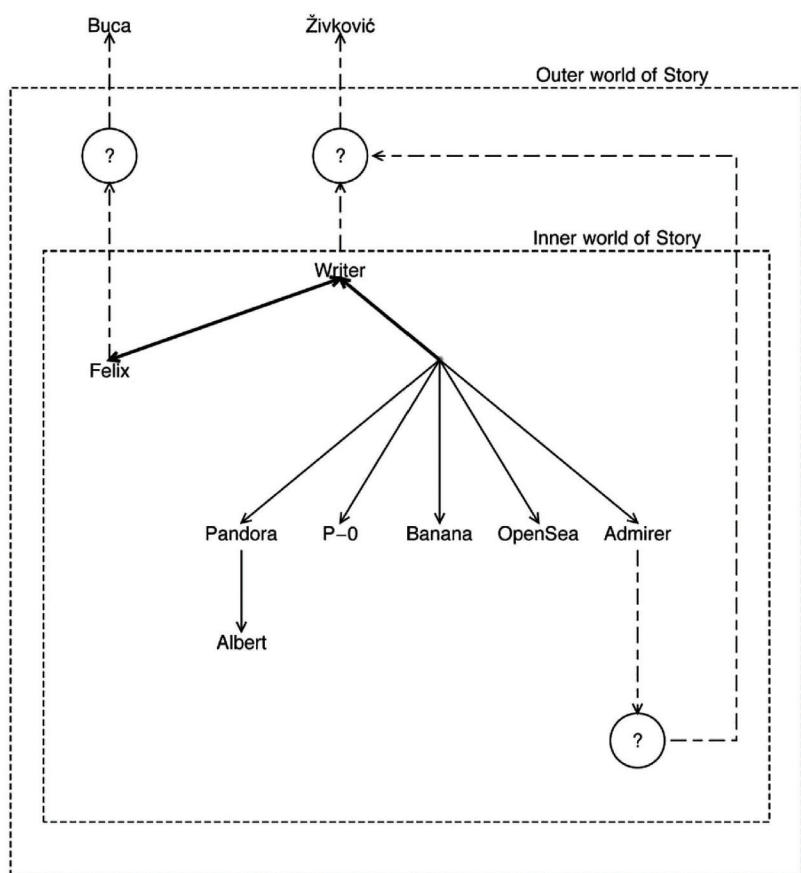
Посреди је такође разиграна алузија на *Сликарку*, причу из првог Живковићевог романа мозаика *Временски дарови*. У њој дознајемо да је фикционални творац све четири приче *Временских дарова* – творац у *свешћу књиже* – лик из завршне приче у којој се

он недвосмислено одређује као „онај који прича приче. Приповедач. Писац”. Испоставља се да је тај лик – који у *Сликарки* коначно ступа на позорницу, иако помало заоденут маглом – испривчао три претходне приче јунакињи четврте, (фикционалној) Магдалени. Последње слово у *Сликарки*, последње слово *Временских дарова*, траг је који води ка разоткривању приповедачевог идентитета: његов иницијал, З.

Упоредо са Живковићевом одлуком да фикционализује себе као Писца у *Писцу у најам* стоји одлука да фикционализује вољеног Буцу као „јунака” романа, Феликса. Ево шта он каже поводом овог ауторског гамбита у поменутом интервјуу у часопису *Светска књижевност данас*: „Напросто сам морао да се одужим свом мачку Буци који ми је од 2001. стално био негде у близини, углавном на радном столу, док сам писао. С временом је постао мој својеврсни књижевни alter ego.”

Завирујући испод површине, открили смо да је *Писац у најам* знатно богатији него што у почетку може да изгледа. У овој доброћудној, духовитој приповести, баш као и у многим Живковићевим фантастичкијим прозним делима, постоје светови у световима, слојеви стварности који се међусобно укрштају, било књижевно или имагинацијски, на необичне и изазовне начине. Ова укрштања напросто маме да се дијаграмски прикажу – и ево једног дијаграма на наредној страни. У овом свету, Зоран Живковић узео је неке црте своје личности и неке појединости из властитог живота да од њих сазда фикционални свет Приче. У свету *Приче*, пак, неименовани Писац узео је своје *стварне* односе с мачком и кореспондентима (о чијој нам се правој природи ништа не каже) да би од њих саздао дело које читамо, кратки роман *Писац у најам* објављен под *Пишчевим* псеудонимом Зоран Живковић. У Пишчевој причи, унутарњем свету Приче, све људске ликове (осим неименованог приповедача) познајемо једино по псеудонимима које користе при електронском дописивању. Једини изузетак јесте Феликс, али и његово име је, заправо, псеудоним Живковићевог мачка из стварног света, Буце. Ово је и више него довољно да вам се заврти у глави. Читалац не може да не осети страхопоштовање према ономе што је Живковић успео да смести у овај кратки, враголасти, привидно једноставни роман. Он то, међутим, није учинио пуког разметања или поигравања ради – све предузето стоји у служби Приче.

Ови дубински видови *Писца у најам* указују на то да Живковићева књига подједнако говори о *свом стварном* као *прозној дела* и о *писању прозе*. Задивљујуће је то што роман плени како читаоце који се раније нису срели с делима овог писца, тако и оне, премда на другачији начин, који су упућени у његов опус.



Шта је, дакле, ова књижевна химера, *Писац у најам*? Пре свега, посреди је комедија: весело дело које се срећно окончава по све судеонике – Писца, Феликса и кореспонденте. Такође је загонетка, премда не онако суштински као што је то у Живковићевом чудесном књижевном трилеру *Последња књижа* (2007). Роман поставља изазовна питања (али, као и сва истинска уметност, не пружа одговоре на њих) – питања о природи ауторства, о односу писца према ликовима дела, о укрштању „стварности” нашег света и имагинарних светова које аутор ствара, као и о растегљивости појма идентитета у доба интернета.

Изнад свега, ова књига обилује књижевном игром – прозним својством уз које је, почев од шездесетих година прошлог века, често ишла одредница „метафикција” – мање или више одређен

академски термин који се користио за означавање прозних дела која неувидено и разиграно истичу свој фикционални статус или га подвргавају разматрању. Могло би се, дакле, рећи – као што је већ истицано – да је *Писац у најам* „метафикционална игра”. Иако није погрешно, овакво одређење, међутим, суочава нас с једним проблемом.

Није, наиме, невоља у томе што би се *Писац у најам* одредио као метафикција. Аутореферентност и укључење самог аутора у фикционални текст – ти заштитни знаци метафикције – јављају се још у роману Лоренса Стерна *Трисџрам Шенди* (1759–1769). (Готово да нема романа, заправо, који у мањем или већем обиму није метафикционалан.) Потешкоћа је у томе што појам „метафикције” за многе садржи призив постмодернизма – налепнице која је неретко стављана на Живковићева дела – а „постмодернизам” има својства која никако не иду уз оно што је најсуштинскије у Живковићевој прози.

Постмодернистички покрет, који настаје поглавито као реакција на неуспех модернизма (у књижевности) да уметност прозног казивања издигне изнад реализма деветнаестог столећа како би се уверљиво проговорило о бурним, посредованим, психологизованим „стварностима” двадесетог века, у најбољем је случају агресивно скептичан у погледу вредности коју проза има за читаоце – штавише, у погледу саме *могућности* језика, тог нужног средства којим се проза изражава, да сазда уверљиве ликове и сувислу нарацију која би се заснивала на довољно моралним темељима да читаоцима послужи за било шта друго осим за самосвесно ироничну, краткотрајну забаву.

Прихватање овог постмодернистичког виђења води ка својеврсном споразуму између и читаоца и писца, којим се овај потоњи ослобађа сваке обавезе да створи било шта друго осим смушене импровизације. И тако, уместо да прича приче, постмодерни аутор упушта се у замршено, повремено забавно, чешће сметено поигравање самом идејом приче: намигује читаоцу док развија оно што је замислио и назвао „прича” или „роман”. У крајњем случају, такви писци дижу руке и препуштају читаоцу да сами склопе причу из одломака који су несређени и неповезани баш као и Бананини снови. У рукама мајстора пера као што су Џон Барт, Доналд Бартелм, Милорад Павић, Роберт Кувер и Хулио Кортасар постмодернистички метафикционални подстицај изнедрио је вредна дела чак и када она говоре о мало чему другом осим о самим себи као о неумитно неуспелим покушајима да се изгради фикционални смисао. Знатно чешће, међутим, тако настају само несувислости и којештарије.

Ово порицање вредности Приче особено за постмодернистичку прозу – порицање које води ка очајавању и нихилизму – потпуно је несродно Живковићевом проседеу. Ако се његова проза сагледа кроз ову оптику, сасвим се превиђа њена суштина: Живковић је надасве и понајпре *Приповедач*. Чак и када је најсамосвесније разигран, као у *Писцу у најам*, његове приче говоре о препознатљивим, иако ексцентричним људима који се носе с препознатљивим, премда фантастичким неприликама – проблемима људских бића да докуче смисао све апсурднијег света, да се ухвате укошта са старењем, разним пратећим недаћама, са смрћу која је на виду и тако даље. Да не буде забуне: разматрајући разна морална, етичка и метафизичка питања, Живковић прибегава стратегијама из широког репертоара књижевних облика, па тако и из постмодернизма – али увек у служби Приче. У његове средишње теме спадају тајна уметничког стварања и однос светова Приче и стварног света; не изненађује стога што он често прича о писцима, њиховим стваралачким поступцима, односу аутора према ликовима, као и прожимању нашег света и књижевних светова.

Кључно у *Писцу у најам*, уверен сам, није толико метафикционалност овог романа колико његова свеукупна разиграност. Читати ово дело значи препустити се великом мајстору уметности приповедања који је потпуно посвећен чистој радости књижевне игре. Јер, изнад свега, *Писац у најам* веома је забавно дело. Забавно је читати га. Још је забавније поново га прочитати. А по сведочанству самог Живковића, било је забавно и писати га.

Писац у најам сушта је супротност очајавању због ограничених могућности прозе. То је роман о *моћи* прозне имажинације да савлада препреке – у случају Писца, да оконча стваралачку осеку. У свом срцу, то нипошто није нихилизам већ оптимизам. Као такво, ово дело прави је мелем за мрачна времена у којима је наш књижевни предео испуњен прикладно мрачним романима који најављују суморне будућности. Већ само из овог разлога, ако не из других, *Писац у најам* јесте књига која заслужује дивљење.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ

„ОКАМ НИЈЕ УВЕК У ПРАВУ”

Роман *Пет дунавских чуда* (2011) обједињује више токова фантастичног приповедања Зорана Живковића: онај који

тематизује људску усамљеност и суштинску непримереност одговора који јединка даје на темељна егзистенцијална питања,¹ онај, знатно херметичнији, који оцртавају његови романи, од *Четвртог круга* (1993) до *Есхерових џејџи* (2008),² у којима се јунаци суочавају са сложеним, тешко разумљивим искушењима или искуствима, која мењају њихов живот и сагледавање света, али и онај који превасходно трага за природом уметности као суштинске сублимације егзистенције.³

Пет дунавских чуда тако обједињују стално преплитање фантастичног, чудесног и чудног, особени хумор; сложену, умногоне индивидуализовану симболику боја, простора, хране, животиња; експериментисање временом; као и универзалне мотиве фантастичне књижевности: неуништиви рукопис, двојник, жртвовање туђих живота (и властите душе) како би се остварило савршено уметничко дело... Математички логична, прецизно грађена композиција појединих сегмената романа онеобичава се нарастањем и окончањем приповедног мозаика, у којем сваки нови сегмент мења и помера значење целине. Штавише, фантастични избој *Пет дунавских чуда* умногоне почива на супротстављању те прецизне морфологије дела (односно његових појединих сегмената) и херметичности значења. Приповедач се, уз то, непрестано поиграва и читаочевом потребом да дело исту-

¹ Ту би (уза сву условност овако уопштених класификација) спадали мозаички романи обједињени у *Немогућим причама I* (2004): *Временски дарови*, *Немогући сусрећи*, *Седам додира музике*, *Библиотека* и *Кораћи кроз маглу*. Да није реч о механичком обједињавању, сведочи континуирана пагинација појединих прича у свих пет делова књиге (они су задржали наслове под којима су претходно објављени као засебна дела) и заједнички *Епилоз*, који на нивоу нове целине функционише онако како у оквиру појединих делова/књига функционише завршно поглавље. Овде би се могли прибројати и *Дванаест збирки* (2005), *Чипајтељка* (2006) и *Амаркорд* (2007).

² *Четврти круг*, *Писац*, *Књижа*, *Скривена камера*, *Последња књижа*, *Есхерове џејџе*, *Писац у најам* обједињени су у књигу насловљену *Романи* (2009), коју је издао Завод за уџбенике. У овај ток Живковићевог стварања свакако спадају и кратки романи *Вагон* (2004), *Моси* (2006). Заједно са *Временским даровима*, *Немогућим сусрећима*, *Седам додира музике*, *Библиотеком*, *Корацима кроз маглу*, *Четири приче до краја*, *Дванаест збирки*, *Чипајтељком* и *Амаркордом*, они су обједињени у књизи *Немогуће приче*, коју је такође издао Завод за уџбенике (2010). Ово стално препитивање могућих веза, па и жанровске припадности властитих дела, верујемо, указује на двоструку заокупљеност Зорана Живковића – ону стваралачку, ауторску, али и ону релативно дистанцирану аналитичку, научну.

³ То је доминантна преокупација *Чајинице* (2005) и *Четири приче до краја* (2004), али и особени „други план” Живковићевих романа *Књижа* (2000), *Писац* (1998) и *Писац у најам* (2009), као и његове *Последње књиже* (2007), која се поиграва обрасцима крими романа и хорора.

мачи „до краја” и особеним „слепилом за чудо” ликова романа, типичним, иначе, за Живковићеву прозу уопште.⁴

Радња романа збива се на пет имагинарних дунавских мостова, снажно акцентованих бојом: у Регензбургу⁵ је Црни, у Бечу Жути, у Братислави Црвени, у Будимпешти Бели, у Новом Саду Плави мост.⁶ У сваком од сегмената романа остварује се засебна жанровска доминанта – сатира, фантазмагорија са елементима хорора, прича о чуду, фантастична прича... Свако од пет чуда има своју унутрашњу приповедну заокруженост, али потпуно значење романа обликује се и поентира тек у епилогу.

Збивања на Црном мосту (*Прво чудо*) прожета су хумором и сатиричним сагледавањем пирамиде власти, коју ремети и узнемирава чудо уметности: „Слика је затечена на Црном мосту у Регензбургу у недељу у 6.12” (Прво,⁷ 3). Појава слике вишеструко противречи „разумно уређеном” свету устројеном према правилима службе: и као експес који не подлеже контроли власти, и као прилика да механизовани вршиоци те власти испоље непожељну индивидуалност, уживајући у лепоти уметничког дела. Љубав према уметности, у чврсто устројеној хијерархији, на чијем је дну чувар моста, а на врху свемогуће службе Државна и Војна безбедност, крадомично је, преступом обележено уживање.

Суочен са сликом на којој он види Црни мост који годинама чува, чувар први пут пожели да прекорачи „пропис који му је налагао да пријави сваку неуобичајену појаву” (Прво, 5) и баца слику у реку.⁸ Истовремено, иако зна да ће слика навести старешине да посумњају у његову савесност на послу, он прижељкује и да је задржи, како би крадомице уживао у њој: „чувао би је испод кревета и повремено одмотавао да је гледа” (Прво, 6). Трагикомична спутаност најнижег безбедоносног службеника, наглашена је хиперболисаним страхом од било каквог неуобичајеног поступка, па макар то било и само затварање ушију длановима:

⁴ „Пошто необјашњиви догађаји и чуда нужно ремете ред – он [типични Живковићев јунак] потпуно пориче не само чудо као феномен већ и чуђење, стрепњу, осећање неизвесности, све оно што би могло да буде последица суочења са чудесним” (Љиљана Пешикан Љуштановић, „Фантастична проза Зорана Живковића – мозаик у простору и времену”, *Књижевности*, бр. 2/2007, 100–107).

⁵ Ту се одиста налази најстарији дунавски мост.

⁶ Распоред боја непосредно асоцира на заставе подунавских земаља: жуто-црну немачку, али и некадашњу аустроугарску и основне боје словенских тробојки црвену, белу и плаву.

⁷ Пошто у сваком новом сегменту романа пагинација креће изнова, цитате ћемо обележавати скраћеницама Прво, Друго, Треће, Четврто и Пето.

⁸ „Тако не би остао никакав траг. Вода би брзо спрала боје с платна, претворивши га у обичну крпу” (Прво, 6).

„Десетак птица [речних галебова] ниско је кружило и тако несносно кричало да би он радо прекрио уши длановима само да није био на дужности” (Прво, 4). Тај најнижи ранг непроменљив је и статичан. Чувар ни симболички не може побећи од места службе. Једино он не види на слици неки други дунавски мост, него управо онај за који је везан својим монотоним послом. Ова заточеност не пориче се ни протицањем времена. Тридесет седам фотографија (по једна за сваку годину на послу чувара) показују да мост и правила службе остају исти, а мења се само човек, који притиснут хијерархијом власти бледи попут старих фотографија.

Долазак претпостављених и њихов однос према чувару и слици даље градирају недопустиву експресну природу уметничког дела, које својим постојањем ремети устаљени поредак, нарушавајући саме темеље рационалног устројства света.⁹ Као у усменој разбрајалици, на мост стижу све моћнији представници власти, али и слика, остајући хиперреалистична, мења свој предмет са сваким новим посматрачем. Чуваров шеф завиди на величини бечким мостовима, па на платну види бечки Жути мост, док сваки од његових претпостављених, такође види други низводно следећи мост – Црвени, Бели, Плави. Ова иронична демегафоризација фразе о проницљивој и далековидој вишој власти,¹⁰ не мења однос према уметности. Попут чувара и његовог претпостављеног и сви будући посматрачи закључују да је оно што се дешава пред њиховим властитим очима немогуће, па због тога сумњиво и штетно. Сви виде само једно решење: склонити и уништити слику, која својом протејском природом пркоси власти, претварајући се, притом, у огледало унутрашњих фиксација, потиснутих жеља и страхова посматрача. Са становишта својих невољних конзумената уметност је опасна и потенцијално деструктивна. Каријере свих који су видели слику бивају угрожене: чувар одлази у пензију по казни, али и његови претпостављени откривају један пред другим дуго прикриване слабости и некомпетентност.

Као што се појавила, слика ишчежава мимо воље и логике власти: „као изврсно увежбани летачки одред, десетак птица разместило се по горњој ивици слике. Дохватајући кљуновима цираду, узлетели су одатле само трен пре но што су с плочника моста увис сунули огњени језици” (Прво, 52). Река упија цираду и, можда, слику која се под њом налази, остављајући пирамиду власти недирнуту чудом уметности:

⁹ „Свет је ипак рационално уређен [...] слике не могу да се петварају једна у другу” (Прво, 8).

¹⁰ „Озна све дозна.”

„Вратите се у базу”, коначно се јавио храпави глас.

„А слика?”

„Која слика?” (Прво, 53).

Чудо на Жутом мосту у Бечу збива се ноћу:¹¹ „нешто се догодило на Жутом мосту у Бечу у недељу у 23.49” (Друго, 3). Реч је, дакле, о двоструко табуираном времену, и недеља, као празник, и поноћ, као „глуво доба” издвајају се из свакодневног временског тока. Заједно са граничним простором воде/реке¹² и моста,¹³ оно гради хронотоп изразито амбивалентне природе у коме се додирују и опште простори *ово*г и *оно*г света. Такви гранични простори, према универзално распрострањеним представама, поседују својства и једног и другог света (Едмунд Лич, *Култура и комуникација. Лоџика повезивања симбола – увод у примену ситрукићуралисичке анализе у социјалној антропологији*, Београд 1983, 123), па тако постају „парадоксално место где они међусобно опште” (Мирча Елијаде, *Светло и њрофано*, Нови Сад 1986, 63), и зато могу с људског становишта имати и позитивно и негативно дејство.

Прелазећи Жути мост у Бечу, шаптачица у позоришту, плаћени убица, проститутка, лопов и редовница присећају се тренутка у ком су се непосредно суочили са смрћу других. Нико од њих није био спреман да искорачи из властите рутине да би помогао ближњем. Шаптачица, рецимо, не прекида представу иако види да глумац на сцени истински умире од срчаног удара.¹⁴ Све смрти су се збиле у радним или приватним просторима петоро пролазника, да би се у глуво доба, на мосту поново појавили они који су умрли лишени људске помоћи и суочили са онима који им нису помогли. У онирични колоплет живих и мртвих улазе и необични љубимци: јеж, хрчак, јегуља, веверица, миш, који потенцирају изолованост и отуђеност Живковићевих социјално и економски маргинализованих усамљеника. Управо елементи оне животне

¹¹ Ту се ретроспективно сабирају и претходни догађаји.

¹² Вода често обележава и чува границу света живих и света мртвих. У митском поимању света: „Пут у друго царство пролази кроз змајеву губицу и преко воде – као и кроз воду, и касније – по води” (Владимир Јаковљевич Проп, *Хисторијски коријени бајке*, Сарајево 1990, 400). „Мутна”, „синоћна”, „недељна”, устајала вода јавља се као специфичан хронотоп, у коме се могући улаз у доњи свет или граница *друго*г света – повезује са граничним сегментима времена (ноћ, празник) „који остају непокривени свакодневном друштвеном делатношћу” (Добрила Братић, *Глуво доба – њредсјаве о ноћи у народној религији Срба*, Београд 1993, 16).

¹³ Види: *Српски митолошки речник*, Београд 1970, 219; *Славјанские древности – ѡнолинѡисический словарь*, III, Москва 2004, 303–307; *Словенска митологија – енциклопедијски речник*, Београд 2001, 364–365.

¹⁴ Он добија аплауз „за уверљиво умирање” (Друго, 6).

рутине која их је одвајала од контакта с другим људима, на мосту почињу да се фантастично изобличавају и растачу, праћени, уз то, читањем или казивањем делова познатих књижевних дела (*Ане Карењине*, *Злочина и казне*, *Пармског карџузијанског манастира*, неименованог позоришног комада). Све ово уноси у *Друго чудо* елементе ониричног и хорора, иако се ноћни пандемонијум у зору окончава контрапунктом: мртви се разилазе с моста, „двојица су пошла на леву, а тројица на десну страну, гледано низводно” (*Друго*, 75), праћени погледима случајних сведока.

Удеоници и жртве *Првог чуда* безимени су шрафчићи бирократског механизма, *Друго чудо* трпе аутистични усамљеници такође одређени и именовани природом својих професија, *Треће чудо*, које се збива под Црвеним мостом у Братислави проживљавају именовани јунаци – бескућници Исак и Фјодор и њихов пас Паскал. Иако су права имена остала део прошлости „запретане у свету који је напуштен да би се повукло под мост” (*Треће*, 5), симболичка имена која носе ликови сведоче о њиховој суштини, о ономе што су задржали и изабрали одбацивши све друго. Фјодор је тако власник шест романа Достојевског, док Исак добија име по јабукама којима се храни: „Упражњавао је мали обред пре но што би начео нову јабуку. Темелјито би је обрисао о леви рукав, све док се не би углачала, а потом је хитнуо увис. Хватао је устима” (*Треће*, 5).¹⁵

Вишеструко маргинализована социјална и психолошка позиција не дехуманизује Живковићеве бескућнике. За разлику од јунака *Првог* и *Другог чуда*, Фјодор, Исак и Паскал трагични су, али дубоко хумани. У овом делу романа битно је промењен и однос према реци. Дунав је у првом и другом делу присутан, али суштински одвојен од људи на мосту. За Исака и Фјодора, он је знатно ближи и присутнији. Дунаву, као особену жртву, Исак предаје своја уметничка дела, скулптурице изрезбарене од драгоценог и тешко доступног огревног дрвета, али, за разлику од *Првог* и *Другог чуда*, то није уништавање или одбацивање онога што ремети свакодневицу већ врхунац стваралачког чина: „...Све су биле лепе. ... Прво би их пружио Паскалу да их добро оњуши, па прилазио обали и спуштао их на површину воде. Осмехнуто је посматрао како их река односи” (*Треће*, 9).

¹⁵ Паскал би своје име могао договати Блезу Паскалу, физичару, математичару и филозофу из 17. века. Управо слабашни, бездлаки псић Паскал, којег Исак мора грејати испод капута, топлотом властитог тела пресудно утиче на Исакове и Фјодорове поступке, одлуке и изборе.

Битно је различита и комуникација бескућника са уметничким делом. Уместо да буде сведена на сасвим лични прикривени порок или на још једну опеку у зиду који раздваја отуђене усамљенике, она постаје битан елеменат заједништва. Фјодор је писац, аутор који се не усуђује да изложи своје дело суду ближњег,¹⁶ и читалац који се тако снажно уживљава у дело које чита да постаје инкарнација писца: „Исак му се обраћао као да је Фјодор писац дела које су претресали” (Треће, 9). Маргинализована и потиснута у свету из којег су дошли, уметност постаје суштински, најважнији део живота двојице бескућника. Иако садржина Фјодоровог романа остаје скривена и од његовог сапатника и од читалаца, сам чин писања испуњава Исака дубоким поштовањем: „ово откриће испунило га је не само дивљењем него и поносом. налазио се у близини писца који је стварао ново дело. Готово је и сам учествовао у том чину” (Треће, 11). Ово дивљење је у великој мери наивно и осенчено ироничним, хуморним нескладом: гладни, полусмрзнуте бескућници, налазе у свом животу место за уживање у уметности, која је у свету из којег су изопштени сведена на неку врсту особењачког експреса или луксуза.

Зима и недостатак огрева наводе бескућнике да спале романе, па и рукопис Фјодоровог непознатог дела како би се огрејали. Иницијатива је Фјодорова: „То је само папир. И то сув. Одлично гори” (Треће, 16), а само спаљивање претвара се у духовиту, трагикомичну расправу „историјској логици” редоследа којим ће спаљивати романе,¹⁷ која се окончава бацањем у ватру свих књига одједном. Књиге изгоре брзо, не огрејавши бескућнике који посматрају пламен „као да присуствују кремацији” (Треће, 21). Ово води до одлуке да се спали Фјодоров рукопис. Исак се томе огорчено противи, зато што верује у вредност дела, али и зато што слути да роман описује њихов живот: „једино књижевно дело које бележи моје постојање. Биће као да уопште нисам живео” (Треће, 24).

Судбину рукописа и потврду Воландове тврдње да „рукописи не горе”, сазнајемо из визуре посматрача који припада „горњем” свету. Безимени младић који трчи поред моста, сведок је чуда.

¹⁶ Као ставраоци обојица бескућника испољавају истинску скромност и самозатајност.

¹⁷ „*Браћа Карамазови* треба да дођу на крају.”

’Зашто?’

’Казао си да му је то последњи роман.’

’Какве то има везе?’

’Нема смисла прво спалити последњу књигу’” (Треће, 19).

Из бурета бије јара,¹⁸ а сам моста се претвара у рукопис: „Бела слова била су одвећ ситна да би могао да их чита, али није било сумње да је то неки испис” (Треће, 28). Необјашњиво ишчезавање бескућника може се тумачити као потврда Исакове стрепње: уништење рукописа избрисало је егзистенцију његових јунака, али и као дискретан омаж Де Сикином *Чуду у Милану*, у коме на крају бескућници узлећу у небо. Тим пре што крај овог сегмента романа не доноси никакво разрешење. Случајни пролазници, „за нарочито хладних ноћи”, постају сведоци чуда: „површина реке наводно би засветлела, као да је испод моста укључена расвета, иако је тамо није било. И не само то, него је на води настајала шара слична испису, као да се одозго одражавао неки циновски рукопис” (Треће, 33–34). Ипак, новинари таблоида остају слепи за чудо уметности и људске солидарности: „Ништа се необично не збива око Црвеног моста. То само шаљивције терају шалу с лаковернима. Зар да таблоид који држи до себе испадне њихова жртва?” (Треће, 34).

Упркос иронично-хуморном крају, *Треће чудо* највећим делом припада чудесном, па и бајковитом.¹⁹ *Четврто чудо*, које се збива на Белом мосту у Будимпешти, у потпуности припада домену фантастичног и може се читати као нова интерпретација мотива о уметнику који властитом делу жртвује ближње, па, потенцијално, и властиту душу. „Стари господин у црном капуту, с тамножутим шеширом и црвеним шалом”²⁰ (Четврто, 1), који у недељно јутро ступа на мост, композитор је и диригент, који се, после дугогодишњег избивања, враћа на место којем дугује настанак својих најбољих дела. Елемент мистериозног наглашен

¹⁸ „Топлоту је почео да осећа на удаљености од десетак корака” (Треће, 27).

¹⁹ Основ за овакво сагледавање може се тражити у Јолесовом одређењу бајке. Јолес верује да ток бајке усмерава и води етика збивања, или наивна моралност (Андре Јолес, *Једноставни облици*, Загреб 1978, 171), по којој неправда мора бити исправљена, а правда мора тријумфовати, односно да основна духовна заокупљеност бајке, начело „које влада само овим обликом и само њега одређује” (Исто, 169) јесте успостављање нарушених моралних начела: „...Осећај правде неким стањем или неким згодама поколебао [се] и да се сад неким збивањем осјебује врсти, неким низом згода изнова доводи у равнотежу, задовољује” (Исто, 170). Бајка, како је сагледава Јолес, својим обликом поништава свет стварности, који осећамо као неправедан и неморалан. Управо из основне духовне заокупљености бајке етиком збивања, проистичу сва њена основна својства: она зато и јесте „чудновата” у домену збивања, времена простора: „чудноватост није у овом облику чудном, него саморазумљивом”. Та чудноватост овде је потврда да је „престао неморал стварности” коју познајемо (Исто, 155–175). Види такође: Цветан Тодоров, *Увод у фантасиичну књижевност*, Београд 1987. и Роже Кајоа, „Од бајке до science-fiction”, *Књижевна критика*, бр. 5–6, 1971, 61–62.

²⁰ Одећа јунака сабира боје узводних мостова.

је увођењем мешанца који води композитора од једног до другог временског прозора и поновног суочавања са ценом која је плаћена за његове „савршене композиције”.

Испиративни „водопад музике” (Четврто, 10) плаћен је суочавањем са смрћу других и њеним прећутним прихватањем. Да би спасао девојку самоубицу, музичар је морао да се отргне чари музике и „пође ка њој испружених руку” (Четврто, 10), што он не чини. Штавише, „музика је утишала све звуке на мосту” (Четврто, 11), тако да он и не чује шта девојка покушава да му каже. Запоседнут „себичном музиком”, он само посматра њен скок у воду: „у исти мах обузели су га силовити усхит и несносан бол. Грч се само појачао док се упињао да чује пад њеног тела у воду. немилосрдна музика, међутим, и то му је ускратила” (Четврто, 12). Туђом смрћу тако бива плаћен почетак његове композиторске славе. Насупрот Фјодоровом писању које бива жртвовано због опстанка и добробити другог људског бића, композиторово стварање и успех који га прати засновани су на жртвовању ближњих, губитку контакта и солидарности. Почетни наговештај да постоји цена савршеног дела потврђује се даљим кретањем кроз време. Та цена, сем тога, постаје све већа: од незнанке, коју би можда могао волети, до смрти родитеља, које не дочека на железничкој станици, заглушен и опчињен музиком. Коначна жртва је сам стваралац. Удари његовог умирућег срца заглушују музику и смрт се показује као падање „кроз безмерну тишину и белину” (Четврто, 39).

Сведоци и непосредни учесници *Петтог чуда*, које се збива на Плавом мосту у Новом Саду, јесу псић птичар и сам мост, који мисли, опажа, коментарише, дела.²¹ Време је вишеструко изузето из свакодневице: као ноћ, недеља и, пре свега, као време бомбардовања. Из визуре пса бомбардовање је застрашујући ватромет и напад циновских птица. Елеменат чудесног доминантан је у овом сегменту романа: као што рукописи не горе тако ни дунавским мостовима није могуће стварно наудити: „ни време им не може ништа, а камоли птице” (Пето, 5). Мост пред бомбардовањем узлеће, „уноси се”, лишен реалне тежине. Отргнут од својих стубова и обале, Плави мост креће узводно, од моста до моста, сабирајући учеснике претходних чуда. Са Жутог моста на њега прелази оркестар сачињен од оних чијом је смрћу плаћена композиторова музика, са Црвеног Паскал, Исак и Фјодор, који поново пале и бацају у реку Фјодоров рукопис. Са Жутог моста долазе мртви,

²¹ „Када је пас ситним кораком дотрчао до средине, мост је ступио у дејство” (Пето, 5).

који вајају и једу мостиће од глине у бојама дунавских мостова, док са Црног моста долази само бела пудлица, љубимица заповедника државне безбедности.

Апотеоза стварања, а тиме и порицање смрти, или бар њено свођење на низ прелаза, остварује се када на Црном мосту у платно улећу галебови и ускаче птичар, да би се као коначна садржина променљиве слике открио Плави мост, који се улазећи у слику растаче са свима на себи. Коначно чудо јесте лет моста страдалог у бомбардовању. Он лети као „плави облак ниско над водом” (Пето, 27), бојећи мутну реку својим плаветнилом. Попут једра на почетку прозрчане плавети која замењује „мутно сивило” реке, мост се у зору враћа у Нови Сад и отеловљује на својим темељима. Чудесно тако остаје доминантни акценат Живковићевог романа, и то неуништиво чудо стварања које поништава саму смрт. У целини романа успостављен је и дискретни, али препознатљив дијалог са Андрићем и његовим мостовима, који нарочито нараста, али и преобликује се према крају романа, када у последњем *Петом чуду* Плави мост постаје субјект, онај ко дела, мисли, одлучује. Овде се остварује и једно битно померање: људска творевина код Живковића, попут књиге, рецимо (види: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Књига и модерни медији у ’Књизи’ Зорана живковића”, *Мостови*, Пљевља, бр.175–176, 2005, 55–61), постаје мислећи ентитет који види и превазилази недостатке и мањкавости својих творца.

Најзад, *Пет дунавских чуда* јесу роман који је обликован и као особени артефакт, као луксузни предмет, сасвим нетипичан за српско издаваштво у транзиционим временима.²² Завод за уџбенике из Београда реализовао је књигу у луксузној вишебојној штампи, а битан њен део јесу и високо квалитетне илустрације Бориса Кузмановића. Објављен на више језика, уз финансијску помоћ „кабинета потпредседника владе Републике Србије задуженог за европске интеграције и владе АП Војводине”, роман *Пет дунавских чуда* унеколико је остао у сенци своје неуобичајене генезе. Маожда је зато његова критичка рецепција у нас сведена на полемику са пишчевим проевропским ставом или на констатовање да

²² Чини се да се, нажалост, већина издавача у несташници сналази укидајући и лектуру, коректуру, а камо ли озбиљније и промишљеније техничко уређење својих књига.

је реч о „нарученом делу”, иако је, у склопу Живковићевог укупног писања, место овог романа много значајније, а могућности тумачења бројне и подстицајне.*

* Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178.005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ

КРЕТАЊЕ У БУДУЋНОСТ ВОДИ КРОЗ МАГЛУ

Разговор са Зораном Живковићем

Рођен је 5. октобра 1948. у Београду. Дипломирао је, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Био је, поред осталог, преводилац, уредник и издавач. У звању професора предаје креативно писање на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Аутор је деветнаест прозних дела: *Четири круж* (1993), *Временски дарови* (1997), *Писац* (1998), *Књижа* (1999), *Немогући сусрећи* (2000), *Седам додира музике* (2001), *Библиотека* (2002), *Корац кроз маглу* (2003), *Скривена камера* (2003), *Вагон* (2004), *Четири приче до краја* (2004), *Дванаест збирки и чајиница* (2005), *Мост* (2006), *Чипаљка* (2006), *Амаркорд* (2007), *Последња књижа* (2007), *Ескерове пете* (2008), *Писац у најам* (2009) и *Пет дунавских чуда* (2011).

Прозне књиге преведене су му на двадесет један језик (енглески, немачки, шпански, португалски, дански, грчки, француски, италијански, фламански, јапански, корејски, турски, руски, чешки, пољски, бугарски, украјински, словачки, мађарски, словеначки и хрватски) и објављене у двадесет једној земљи: САД, Енглеској, Немачкој, Шпанији, Португалији, Данској, Грчкој, Швајцарској, Италији, Холандији, Јапану, Јужној Кореји, Турској, Русији, Чешкој, Пољској, Бугарској, Бразилу, Украјини, Словенији и Хрватској.

Би-Би-Си је 2005. емитовао радиодрамску адаптацију приче *Воз*, а 2007. изведена је и прича *Будилник на сјочићу*. На Фесту 2007. премијерно је приказан филм Пурише Ђорђевића *Два*, снимљен према причама *Воз* и *Хоћелска соба*. Исти редитељ снимио је и кратки играни филм према причи *Исјоведаоница*. Године 2007. емитована је ТВ серија *Сакуљач* према роману мозаику *Дванаест*

збирки. Редитељ Слободан Шијан откупио је права за снимање филма према роману *Скривена камера*.

Његов литерарни опус сврстао га је међу најпревођеније и најуспешније савремене српске писце.

Добитник је „Светске награде за фантастику” (2003) за роман мозаик *Библиотјека*; награде „Милош Црњански” (1994) за роман *Четврти круж*; награде „Исидора Секулић” (2007) за роман *Мосћ*; и награде „Стефан Митров Љубиша” (2007) за укупно прозно стваралаштво.

Ожењен је Миом и имају близанце Уроша и Андреју (alias Кику и Ању) којима је тридесет једна година. Са њима живе три маце (Буца, Мицуко и Сивка) и једна куца (Зое).

Радмила Гикић Петровић: *Ваши родитељи били су виши грађевински инжењери. Рођени сте у Београду, у улици Народног фронта, пошто сте становали изнад Цвејкове пијаци, па у Мајданпеку и Сремској Митровици, да бисте се вратили у Београд, најпре у Земун и Бајшајницу, па на Сењак. Најзад сте се, од 1994, скрасили на Новом Београду, у Ју-бизнис центру, „најлепшем месту на свету”. Како је проишло Ваше детињство?*

Зоран Живковић: Као и већина детињстава у доба обнове и изградње. Моји су били грађевинци, па смо се често селили. Пре но што сам пошао у школу, провели смо око годину дана у Косову Пољу. Тог раздобља једва да се сећам. Памтим боље једино дуги повратак ноћним возом у Београд. Пола века касније, када су у мојој прози почели да се јављају возови, у њима сам препознавао одјеке тог путовања које је изгледало готово епско у очима једног дечкића. У Мајданпеку смо остали дуже, мислим три или четири године. Сећам се тог времена понајпре по тумарању живописним обронцима Хомоља. Без много напрезања могу да призовем спомен на планину Старицу сву поруменелу и поплавелу од јоргована с пролећа, на котарице пуне сакупљених шумских јагода с почетка лета, на варљиве златасте одсеве с корита Пека над којим се простире оловно јесење небо, као и на невероватне снегове који су зимама подаривали чаролију нестварног. У Сремској Митровици, где смо остали око две године, најпре сам заволео равницу; затим пецање на Сави уз канал који је водио из пиваре; и најзад, први пут, једну девојчицу...

„У мојим књижама, ујркос њами која у њима влада, један звук преовлађује: звук смеха. Смеха у њами” (Време, 24. март)

2005). *Такође, радо се поистовећујем с Гандијем, ошпором ненасиљем. Како наћи равнотежу између смеха у пшми и ненасиља?*

Не могу да се сетим да сам се икада поистоветио с Гандијем. Било би то крајње неумесно и претенциозно. Јесам, додуше, истицао у више наврата да у мојој прози нема насиља. Као, уосталом, ни у мом животу. Грозим се насиља ваљда као и свако нормално људско биће. Чак се клоним и уметничких дела у којима га има. Некако ми због насиља изгледају мање уметничка.

Смеха, напротив, има напретек у мојим књигама. Као и у онима које читам. Књига којој се најчешће враћам јесте Хашеково ремек-дело, *Доживљаји доброг војника Швејка*. Читам је бар једном годишње, поглавито у фебруару, када ми је тонус најнижи. Хашеков хумор веома је благотворан и лековит. Потребно ми је дуго да уверим своје студенте да прочитају овај роман, а када то најзад учине, постају његови трајни поклоници.

Занимљиво је да сам своје вероватно најсмешније прозно дело, роман *Књиџа*, написао у ваљда најнеприкладнијим околностима: током бомбардовања 1999. Била је то моја виталистичка реакција на сенку смрти која се надвила над нас. Тријумф ероса над танатосом. Драго ми је што се испоставило да хумор *Књиџе* није пароксијски, локалан. Овај роман подједнако успева да насмеје читаоце у Сеулу, Буенос Ајресу и Сан Франциску...

Аутор сће Енциклопедије научне фантастике (1990). Да ли се сшав у академској јавности променио у односу на мишљење да је СФ „шривијална” књижевност?

Данас изгледа извесно да је уз магијски реализам научна фантастика била један од два велика правца на пољу уметности фантастике у двадесетом веку. Будући да се СФ жанром уопште не бавим већ више од двадесет година, откако ми је изишла *Енциклопедија*, не бих знао да ли се данас у академској јавности на њега гледа повољније него раније. Претпостављам да млађи припадници ове заједнице имају мање предрасуда према научној фантастици него они старији који су били конзервативно уздржани према свему новом, па тако и према овом жанру, иако су у њему настала значајна дела. И једни и други, међутим, мене углавном виде не само као бившег изучаваоца овог жанра него и као активног СФ писца. Већ сам дигао руке од тога да разуверавам не само колеге него и људе уопште да ни у једној од мојих деветнаест прозних књига нема чак ни у траговима научне фантастике. Никакво уверавање, додуше,

није неопходно, довољно је прочитати моје књиге, али ко још има времена за читање? Знатно је лакше прихватити распрострањену заблуду...

У књизи Временски дарови (1997) – занимљиво је да је у наслову сваког од четворица дела неко занимање: астронаут, палеолингвиста, часовничар и сликар – јунаци могу да опипују у прошлости или у будућности. Да ли их тамо одводи мефистофеловски елегантни сиренац?

Ја сам ваљда једина особа на свету која нема право да одговори на ово питање. Ако бих то учинио, прекршио бих начело до кога веома држим. Све што је имао да каже, писац је рекао у својој књизи. Додавати нешто томе или, још горе, упуштати се у тумачење властитог дела, изгледа ми недопустиво. Било би то признање да дело није потпуно, да не може самостално да стоји, па су му неопходне својеврсне штаке. Али ко би желео да чита књигу са штакама? Познајем, додуше, низ писаца који само вребају прилику да проговоре о свом делу, уверени да су управо они најпозванији да га тумаче.

Орlando из истонасловног романа Вирџиније Вулф на неки начин прожеи је и кроз Ващу књиу Временски дарови. Да ли их сјајају ексценрични ликови испуњени фантасијом?

Не видим неку јасну везу између Орланда Вулфове и мојих *Временских дарова*. Стожерна тема мог романа јесте одговорност писца према јунацима његових дела, а у *Орланду* је то нешто сасвим друго. Ко, међутим, пита писце о тајним везама њихових књига с другим делима? О томе су меродавни да просуђују једино изучаваоци књижевности. Ко зна какве ће они све везе уочити, чак и необичније од ове. Читање текстова о мојим прозним делима за мене је увек откровење. Безмало сваки пут дознам нешто ново чега свакако нисам био свестан док сам писао.

Роман Књига написали сће у пролеће 1999. године и тим поводом рекли да је он „својеврсно весело ојело можда главном знамењу досадашње цивилизације – књизи”, а шест година касније: „Онога часа кад будем увидео да више немам шта ново да кажем на подручју фантасичког, прешаћу да пишем. Усуд зори од смрти за једног писца није неспособност да се даље пише, него тврдоглаво писање и објављивање и онда када дојични аутор нема шта више да каже” (Време, 24. маја 2005). Изгледа да ће

књиџа ојсѣајѣи, а да ли писац може биѣи довољно криѣичан да каже „ал’ нисам знао пресѣајѣи на време”?

Зависи од писца. Многима то није пошло за руком. Чак и неким нашим великанима. Људски је то разумљиво. Као и било која слава, књижевна такође ствара јаку зависност. Кад се навикнете на њу, не можете без ње. Страшно је тешко остати изван снопа књижевних рефлектора који се тако ретко пале – практично, само једном годишње, за време Сајма књига. Ако за ту пригоду немате нову књигу, изгледа вам да сте мртви као писац. А ова „смрт” тим се теже подноси ако сте претходно били веома „живи” на књижевној позорници. Само зарад тога да се нађу у снопу рефлектора, многи писци надавали су се аутоголова, допуштајући да им излазе књиге и када је било белодано да немају више шта да кажу у прози. Преостаје ми само да се надам да мене неће снаћи та судбина. У сваком случају, после деветнаест књига сасвим сам близу заокружења свог прозног опуса...

Роман Књига доживео је приличан усѣх чак у Јужној Кореји. Ово је само повод за пиѣање о објављивању Ваѣих књиџа у инострансѣву. Да ли нам можесѣ рећи како је све заправо почело?

Почело је у најнеочекиваније време – у пролеће 1999. Почетком маја, у кратком раздобљу док је било струје једне вечери, између два налета бомбардера, из Америке ми је имејлом стигла вест да је један тамошњи угледни издавач откупио права на *Временске дарове*. Нашао сам се у веома деликатним околностима. Америчке ваздухопловне снаге бомбардовале су моју земљу, а један амерички издавач хтео је моју књигу. Требало је извагати како поступити. Помогло ми је увиђање да је амерички издавач у ништа мањој неприлици од мене. Ако је он одлучио да једном српском писцу понуди уговор усред рата, онда напросто нисам смео да одбијем пружену храбру руку. Прихватио сам је, уз све ризике које је то подразумевало и нисам се покајао. Америчко издање *Временских дарова* било је прво у низу који тренутно има шездесет страних наслова на више од двадесет језика...

У Немогућим сусретима (2000) наслови прича ујућују на просѣор у коме долази до „немоћућеџ сусрета”. Брајан Хоџи примећује да се ове приче могу читати и као једночинке у којима фигурирају два лика која се накрајко срећу, а пошом одлазе свако својим путем. Да ли се тиме посѣиже заћонетност и недореченост?

У *Немогућим сусрећима* никако ми није било до „загонетности” и „недоречености”. То су својства која припадају инвентару јефтиних прозних трикова. Њима се ништа озбиљно не може постићи, а оно чега сам се латио свакако је припадало високом регистру. Посреди је књига о покушају писца да у властитом делу пронађе узмак од крајњег ништавила. *Немогући сусрећии* природно се настављају на *Временске дарове*. Тек пошто је изишла ова књига, почела је да ми се обликује замисао о циклусу дела сличног склопа. Амерички изучаваоци књижевности назваће нешто касније ту врсту „романи мозаици”. Они се привидно састоје од самосталних прича које се, међутим, завршном или првом повезују у целину вишег реда која је већа од пуког збира саставних делова. Романи мозаици пружили су ми прилику да из новог угла обликујем две стожерне теме у уметности прозе, односно у мом прозном опусу – теме љубави и смрти. Циклус у коначном виду има десет делова и недавно се појавио у једном тому под насловом *Немогуће приче*.

Ваши јунаци углавном немају имена, месѿа немају називе, немогуће је ближе одредити време у коме се радња одиђрава – и по томе се, ипак, издвајаће у највећој мери на савременој српској књижевној сцени. Чему безименост, безвременост...?

Није то плод неке приповедне срачунатости или произвољности већ происходи из тема којима се бавим. У највишим прозним регистрима, на терену љубави и смрти, све ефемерне одреднице постају небитне. Пред крајњим питањима, сасвим губе важност етнички, верски или идеолошки префикси. Ту постојимо само као људска бића која деле иста ограничења, исте темељне недоумице. Суочени с властитом смртношћу, огољени смо до своје суштине. Треба да нађемо смисао на ветрометини пролазности. Ако таквог смисла, наравно, уопште има. А у том трагању сасвим је свеједно у шта верујемо, како се зовемо и одакле потичемо. Основне људске околности свуда ће бити у основи истоветне.

Књиђа Седам додирѿ музике (2001) заснована је на изненађујућем дејствију музике. Критичари ову књиђу смађирају једном од најсложенијих. Док сѿе је писали, коју музику сѿе слушали, који су по класични музичари Вама најблискији?

Ретко слушам музику док пишем зато што ме омета. Најчешће је пуштам док читам. Приликом писања пријају ми, рецимо, ноктурна, али утишано. У вези с романом мозаиком *Седам*

додира музике поставило се једно значајније музичко питање. Професор Џефри Стејделмен, с универзитета у Бафалу (САД), тумачи ову књигу у оквиру семинара „Музичке теме у краткој прози” (ту су још дела Толстоја, Чехова, Кафке, Кундере, Мана, Набокова...). Приближно половина његових студената на завршном испиту предузима анализирање појединих делова *Седам додира музике* – поглавито оних у којима се не наводи на које се музичко дело мисли. Настојања студената управљена су на то да одгонетну, по ситним наговештајима расутим у тексту, које би дело могло бити посреди. Уистину сам задивљен њиховом проницљивошћу. Био сам уверен да сам добро замео трагове...

За ову књигу везана је још једна необичност која се такође збила у САД. Јавио ми се један средњошколски професор књижевности и испричао ми о чудноватом догађају у свом разреду. Међу ученицима имао је и једног аутистичног дечака који се није оглашавао од почетка школовања. Наставник је обичавао да повремено прочита неку причу, па је једном тако одабрао *Шайаи* којим почињу *Седам додира музике*. У причи је реч о загонетном дејству музике на једног такође аутистичног малишана. Пошто се окончало читање, аутистични ученик, на општу запањеност, први пут је проговорио... Сав сам се најежио пошто сам прочитао наставников имејл. Мислим да сам тог часа добио беспоговорно највећу награду која може припасти једном прозаисти...

Свети компјутера ипак оће је честиа шема Ваце ирозе. Пицеите директино у компјутер. А оловка?

Не бих рекао да је свет компјутера чест мотив у мојој прози. Тако је можда било на почетку, али данас су ове справе одвећ свакодневне да би представљале озбиљнији фантастички изазов. Одавно сам се одвикао од тога да пишем оловком. Покушао сам то недавно да учиним, али напросто ми не иде. Тешко је сјახати с пословичног коња на магарца. Једну сам књигу ипак целу написао оловком. Године 1996. летовали смо на Малти. Било је убијачно вруће, што није сметало Мии и нашим синовима, али ја сам главнину времена проводио у предворју хотела. Пошто сам прочитао књигу коју сам понео, морао сам нечим да испуним време. Отишао сам до оближње папирнице и за отприлике два долара купио све што је једном писцу у крајњој линији потребно, уз, наравно, оно што има у глави: једну бележницу и два фломастера. С Малте сам се вратио кући пуне бележнице у којој се налазио „веома кратак роман о писању и тами” – *Писац*...

После „Свејске наградe за фантасику” за роман Библиотека и успеха романа Четврти круг (1993) који је постао предмет изучавања на универзитетима у САД и Канади – указала Вам се и понуда за екранизацију романа Скривена камера. Да ли је дошло до реализације?

Знали бисте да јесте. Веома је дуг пут до снимања једног филма. За снимање *Скривене камера* најпре се заинтересовао мали енглески продуцент „Чоколејд Филмс” из Лондона. Иако су имали опцију два пута по две године, до екранизације није дошло зато што није нађено решење основног проблема у овим пословима – није скупљен новац. Тренутно се с истим проблемом носи наш прослављени редитељ Слободан Шијан. Он је купио опцију на четири године. Већ су протекле две, а довољно пара још нема на видiku...

„У Живковићевим причама јунаци бивају даривани путовањем у будућности, враћањем у прошлости, па чак и могућношћу мењања иначе непроменљивог садржаја онога што се у времену већ одиграло” (Реч, бр. 42, Зорица Бечановић Николић). Кораци кроз маглу (2003) је књижа из њених делова у којима је главни јунак жена у различитим животињим добима. Да ли то значи да пути у будућности води кроз маглу?

Кретање у будућност увек води кроз маглу. И то је једна од наших главних узданица. Када би се та магла разбистрила, када бисмо знали шта нас тачно чека у долазећем времену, живот би постао неиздржљив. Оно што једино поуздано знамо о својој будућности јесте да ћемо једног дана умрети, док оно што живот ипак чини могућим упркос тој извесности јесте да не знамо када ће се то догодити. Све док је тај дан у магли, можемо да гурамо даље као да нам на крају пута не следи смрт. Незнање у овом погледу главно је упиште живота.

Једном приликом рекли сје да сје најпоноснији на своју причу Чајџиница, из књиже Дванаест збирки и чајџиница (2005). Она је мајсторски написана, али, бих јоу додала и сјајну причу Нокти. Шта надахњује стварање несвакидашњих ликова?

Не верујем да сам рекао да сам „најпоноснији”. Добро се чувам сличних исказа. Писац напросто није властан да има своју омиљену причу или роман. Нико му не може забранити да неким својим причама буде интимно наклоњенији, али не сме јавно да

износи вредносне судове о својим делима. Бар мени тако изгледа. Нипошто, међутим, нису ретке моје колеге које на сва уста хвале неко своје дело у које су особито заљубљени. (Заљубљени су и у остала, наравно, али у ово нарочито...)

Што се тиче „стварања несвакидашњих ликова”, других ваљда и нема у мојој прози. Сећате се знамените максиме с почетка *Ане Карењине*? Оно што нам Толстој заправо каже јесте да се о обичним („срећним”) људима нема шта причати. Прозе су вредни једино необични („несрећни”). Они су високо индивидуализовани, док су обични тек стереотипови, зато и личе једни на друге.

Поводом књиже Немогуће приче 2 (2005) Тамара Јелин је записала: „Живковић тврди да у својој прози избегава насиље, али његови јунаци ипак трпе физичко насиље: никад им није допуштено да се лако извуку.”

Тамара Јелин једна је од највећих живих енглеских списатељица и веома се поносим пријатељством с њом. Вишеструко ме је задужила. Написала је неколико сјајних есеја о мојој прози, направила један од најбољих интервјуа са мном, а оно што је учинила с романом *Књига* равно је подвигу. Од деветнаест мојих прозних књига само је једну на енглески превела особа чији је матерњи језик српски. Више се и не сећам како сам могао да допустим да ми књигу преведе неко ко је тек приучен у енглеском. Превод је, разуме се, био неупотребљив све док се Тамара није латила редактуре. Не знајући ни реч српски, пуних шест месеци, у помној сарадњи са мном, дотеривала је неисправну реченицу за реченицом, све док на крају није изнедрила вероватно најнадахнутији превод на енглески једне моје књиге. Управо је за роман *Књига* био неопходан не само добар преводилац него уз то и писац који ће дело више „препевати” него га тек добро превести...

Што се тиче „мучења” ликова мојих дела, збиља им никад није допуштено да се лако извуку. Није, међутим, ствар у томе да сам ја писац садиста већ до тога доводе околности мојих прича. Мој особени фантастички проседе. У сваком случају, свестан сам да за овакво стање носим кривицу. Зар бих иначе још на почетку свог прозног опуса написао *Временске дарове* који су својеврстан покушај пищевог испуњења?

„Студио Б” емитовао је 2006. године његов изодну серију Сакупљач снимљену према роману мозаику Дванаест збирки. Какво је осећање видећи своје дело, своје приче, у дружном облику, на екрану? Шта писац добија тиме, а шта губи?”

Серија *Сакуљач* снимљена је у дванаест епизода, али само је пет монтирано и емитовано. У међувремену је на „Студију Б” дошло до промене главног уредника, а нови није показао никакво занимање за довршетак монтаже преосталих седам епизода, иако је то била прва производња играног програма ове ТВ станице. Потребно је сасвим мало труда и још мање пара да се посао приведе крају. Изгледа, међутим, да ће то морати да сачека неку нову смелу на челу „Студија Б”...

У међувремену, екранизовано је још неколико мојих дела. У почетку ми је било веома необично да видим ликове из својих књига оживљене на екрану. Највише ме је занимало да пратим реакције гледалаца зато што нисам у прилици да посматрам читаоце док читају. На лицима гледалаца непогрешиво разабирете колико сте успешни као писац. Немам ништа против када реди-тељ прилагођава прозни текст другом медију. То је, наравно, неизбежно. Неволје настају онда када да себи превише слободе, па почне да „дописује” прозни предлогак, уверен да је вичан томе. Јер, шта, за бога, може бити једноставније од мало писања прозе...

Амерички критичари сврсали су Вас међу следбенике писца као што су Станислав Лем или Карел Чапек. Са Станиславом Лемом срели сте се једном, као и са Исаком Асимовим. Једино се нисте срели са Кларком, о ком сте највише писали и са којим сте се најдуже дописивали. Хоћете ли нам за ову прилику испричати, какав је био Вац сусрет са Лемом и Асимовим.

Не знам на које тачно америчке критичаре мислите. Сви они, додуше, имају склоност да вас пореде с неким како би ближе одредили вашу прозу, нарочито ако пишете нешто што се не уклапа у постојеће „врсте” које прописује издавачка индустрија. Не бих имао ништа против да су ме доводили у везу с Лемом и Чапеком, будући да према њима осећам сродност. Неволја је у томе што нису. Знатно сам чешће довођен у везу с Борхесом. Ма колико то ласкаво било, у основи је погрешно. Моја врста фантастике прилично је несродна магијском реализму. Себе видим као наставља-ча средњоевропске фантастичке традиције чији припадници потичу са широког потеза од Москве до западних граница Немачке. Корифеји ове традиције јесу Брјусов, Гогољ, Хофман, Булгаков, Кафка, Чапек, Лем...

Са Лемом сам се срео у Кракову 1975. Направио сам велики интервју с њим, иако нисмо имали заједнички језик. Ја сам питања постављао на енглеском којим он није добро владао, док је он одговарао на пољском који једва да сам разумео. А најнеобичније је

било то што смо разговарали у његовом мерцедесу, возећи се кроз Краков у потрази за обичним црнобелом филмом на коме бих га фотографисао. На крају смо га једва нашли. Асимова сам упознао у Њујорку 1987. Били смо на неком ручку с мноштвом званица које је он урнебесно забављао, причајући им вицеце...

Када сће 2007. године добили награду „Стефан Митров Љубица”, жири је изложио занимљив закључак да сће Ви књижевник „ван свих цеховских и клановских удруживања и деловања на домаћој књижевној сцени” и да сће због тога дуго били у сенци. Да ли, уз то, разлог може бити и у фантасици?

Одбојност према фантастици међу домаћим изучаваоцима књижевности има дугу неславну традицију. То је једно од мрачних скерлићевских наслеђа. Овде се и даље увелико даје предност „стварносној” прози. Мислим да је посреди пре свега идеолошка подвала. Од књижевности се, наиме, очекује понајпре да буде у служби историје, да се бави великим националним темама, бар како их виде канонизатори српске књижевности који делују из безбедне сенке. Фантастика никако није погодна у овом погледу, те отуда омраза према њој. Пренебрећи фантастику из идеолошких разлога неопростиво је огрешење о књижевност. Тиме се затварају очи пред чиновским корпусом од чак око седамдесет одсто онога што је икада написано у уметности прозе.

Мене овом приликом занима Вац рад на пољу креативног писања, са могућим писцима, као и са групом „Чекић”. Настајуће да откријете нове гласове у књижевности...

Креативним писањем почео сам да се бавим од 2007. године, најпре у својству гостујућег предавача на Филолошком факултету Универзитета у Београду, потом као доцента и најзад професора. Имао сам прилике да предајем не само студентима него и грађанству у склопу „Летње школе креативног писања” која се од 2008. уприличује у јулу и августу. На почетку курса наведем полазницима чак четири јака разлога која би требало да их одврате од похађања. Један од њих јесте моје искрено признање да нисам чаробњак и да никога не могу да произведем у писца ако макар у заметку није обдарен прозним гласом. Уколико му, пак, ово својство није ускраћено, онда рад са мном и те како има смисла. Менторска подршка професора креативног писања драгоцен је током списатељског стасавања. Ја, разуме се, немам спремне формуле које ће некога произвести у писца, не

нудим упутства чијим ће доследним придржавањем неко зајемчено срочити ваљано прозно дело. Моје дејствовање поглавито иде у супротном смеру. Ређе говорим шта треба да радите да бисте добро писали, а знатно чешће чега треба да се клоните, које замке да избегавате, шта да не чините. Овакав приступ проверено је плононосан. У сарадњи са мношћу писци почетници обликовали су прва успела прозна дела, а неки су се у међувремену осамосталили.

Прво издање романа Последња књига из 2007. циљано је у тиражу од двадесет хиљада примерака, што је неубицајно мношћо за нас поднебље. Ова књига Вац је првенац у жанру трилера, а док је роман још насртајао, ошћуљен је у осам земаља. Као да критичари теже да Вас сврстају у неки жанр, те сће тако писац фантастике, трилера...

Околност да су *Вечерње новосћи* продале двадесетак хиљада примерака првог издања *Последње књиге* за мање од месец дана има, заправо, врло мало везе с квалитетом самог романа. Било коју књигу да су продавали уз исту рекламну кампању не би рђавије прошли. Живимо у свету у коме продаваност било које робе, па тако и књиге, зависи првенствено од рекламе. Дошло је доба рекламократије.

Мој природни тираж у Србији далеко је, међутим, испод двадесет хиљада примерака. Мислим да се за врсту прозе коју ја пишем овде може наћи највише између две и три хиљаде читалаца. Таман онолико колико може да се смести у салу Коларчеве задужбине. Или, у најбољем случају, у Центар Сава. Сасвим би било неумесно да фантазирам да имам онолико читалаца колико имају поклоници разне турбо-фолк диве и горостаси који наступају по стадионима или градским лединама. Нити ја имам музику за уши такве публике нити таква публика има уши за моју музику.

Иначе, *Последња књига* има само форму трилера у истом смислу у коме ту форму користи, рецимо, Еково *Име руже*. Ако јесте трилер, онда је мој роман метафикционални трилер – такво дело, смерно се надам, за које нећете сасвим изгубити интересовање пошто дознате ко је „убица”, као што иначе бива с трилерима...

„Пицање које се у вези са Живковићевом прозом од почетка намеће, иче се њене жанровске одређеносћи: критичари који се баве стваралачком Зорана Живковића доследно балансирају између одредница „роман мозаик” и „збирка крајњих

прича" (Наполица Половина, Свеске, октобар 2005). Ви, заправо, не пишете научну фантастику?

Необично питање за некога ко је прочитао готово мој цео опус. Допустите да Вам узвратим питањем. За коју бисте моју књигу казали да припада СФ жанру? Што се тиче природе склопа мојих дела, мислим да сам и на то већ одговорио. „Збирка прича” пуки је конгломерат, механички склоп у коме је целина једнака пуком збиру саставних делова. „Роман мозаик”, напротив, амалгамски је склоп, целина која је знатно већа од пуког збира саставних делова. Не знам на основу чега је Наташа Половина закључила (ако тачно наводите њене речи) да „критичари доследно балансирају” између ове две одреднице, али, колико ми је бар познато, готово нико не види моје књиге као пуке збирке прича...

У предговору за енглеско издање књиге Немогуће приче (PS Publishing, децембар 2005), Пол ди Филипо пише: „Веома ми се рејко догађало да се разочарам у изражајност и бојастиво енглеског језика” – јер није могао пронаћи одговарајући опис за Вашу прозу, ниједна енглеска одредница није била прикладна. Што је био случај и у одређивању дела Поа, Борхеса, Кафке, или Итала Калвина – Ваших учитеља, закључује Пол ди Филипо, завршавајући есеј тврђом да је Ваше стваралаштво „женијално”. Да ли бисте том списку великих имена додали још неке ауторе које радо читате, којима се повремено враћате?

Милан Кундера, Орхан Памук, Харуки Мураками, Умберто Еко, Казуо Ишигуро и, наравно, Тамара Јелин. А изнад свих – Јарослав Хашек...

Радња романа Пет дунавских чуда (2011) одијрава се на њиме имагинарних мостова на Дунаву – у Регензбург, Бечу, Брајтслави, Будимпешти и Новом Саду. (Роман је, још док је писан, превођен на четири језика.) Написали сте га за 164 дана. Како је осећање бити писац „у најам”?

Такво да тек сада разумем како се осећао Шекспир када му је позориште „Глоб” наручивало да пише трагедије и комедије, Микеланђело када му је наручено да ослика Сикстинску капелу, Леонардо када је добио наруџбину за Ђоконду. Има ли ичег дичнијег него наћи се у оваквом друштву?

ПОТВРДА ВИСОКОГ СТАНДАРДА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРИПОВЕЦИ

Гордана Ћирјанић, *Кад сване, разлаз*, Евро-Ћунти, Београд 2012

Ако би се упоредиле две недавно објављене збирке приповедака (случајно, од истог издавача), од којих једну представљају Андрићеве београдске (ратне) приче, а другу приповетке наших савремених књижевника инспирисане Грчком, неминовно би се, након читања, наметнуло поређење и спознаја – шта значи (још увек) велика, класична књижевност у првом случају, и колико на почетку 21. века српска приповетка стагнира у поменутој, другој књизи. Мада то нису и најбоље приче заступљених, иначе врло звучних ауторских имена, јер овде је више реч о „нарученим” текстовима на одређену тему, пабирцима из необјављених рукописа итд., али ето начина како се производе „вредности” у савременој домаћој литератури. Но, да са савременом српском приповетком не стоји све тако црно, уверила ме је, и утешила, такође недавно објављена, нова збирка приповедака Гордане Ћирјанић *Кад сване, разлаз*, која и јесте основни разлог настанка овог текста.

Многи читаоци који пажљиво прате рад ове ауторке средње генерације, примећују да након сваког (запаженог) романа, од којих је последњи *Оно што одувек желиш* понео и НИН-ову награду за 2010. годину, Гордана Ћирјанић направи извештај „предах” – новом збирком приповедака, којих сада, у континуитету има већ четири објављене (*Веласкезовом улицом, до краја*, 1996; *Вечности је, кажу, дуљачка*, 2005; *Каирици и друге приче*, 2009; *Кад сване, разлаз*, 2012). Оно што је приметно и што треба рећи на почетку јесте да све збирке Гордане Ћирјанић обележава уједначен квалитет, заснован на једној особеној и већ препознатљивој поетици, успостављеном стандарду који се вредносно не мења, већ се само тематски богати и концентрично проширује. Такав утисак обележава и читање њене најновије збирке, што значи да сви они који су привржени класичном приповедном исказу у њеним причама сигурно могу очекивати и пронаћи оно што и чини високу књижевност – кроз временско-просторне константе (српско и шпанско тло, последње

деценије 20. века), суптилну обраду тема и са најразноврснијих страна осветљавање човекове судбине и људске природе – све проткано кроз изузетно профилисан језички исказ, који и јесте она граница која одваја књижевно-уметнички текст од интелектуално-колоквијалног (каким се, све чешће, и најчешће пише код нас и у свету).

Треба, такође, на почетку подвући и то да наслов збирке, синтагма (*Кад сване, разлаз*) извучен и готово скривен из једне од најбољих приповедака (*Генерална проба*), на први поглед семантички сужава тематско-мотивску разноврсност и идејно-филозофски контекст збирке, са неминовном асоцијацијом будућег читаоца на неку „кафанску” неореалистичку тематику. Но, ова синтагма која је сводно наткрилила свих тринаест нових прича Гордана Ћирјанић, далеко суптилније, дубље и симболичније означавајући целокупну филозофску потку и тзв. поруку писца (реч је о монологу старице, са свакојаким животним искуством, али и реалистичким резоним о животу, која, признајући постојање тамне стране људског бића, ипак, на трен пробуђена стварном и наизглед ситном животном ситуацијом, то искуство сажима у велики разлог људског постојања – савест:

„Ноћне мисли су врагови, злодуси и враголани, свакако репати, али зато – *кад сване разлаз!* (моје подвл.). Светлост дана има ту моћ да растера ругобе, размонтира драме и обезуби грижу савести...” (77).

Како у наслову, тако и у компоновању и језику својих прича, Гордана Ћирјанић је у новој збирци показала њој својствену брижљивост и висок уметнички артизам. Све приче су подељене на три, поетски насловљене целине (*Химере и полуднице*, *Дводуси*, *Одлетиће*), у којима су груписане приче по некој унутрашњој мотивској сродности. Оно што представља најважнију новину ове књиге, свакако је то, што Гордану Ћирјанић сада срећемо готово у целини као књижевницу која је готово све приче написала инспирисана просторно-временски српском (београдском) средином, са врло мало тема (свега две) из Шпаније, по чему је ауторка до сада била готово искључиво позната и призната. То говори о једној јасно зацртаној путањи, започетој још у њеној збирци приповедака *Вечности је, кажу, дуљачка*, где је најављена та јасна жеља да књижевница освоји и неке нове просторе (духовне, симболичне, али и стварне, географске) сем шпанског, где је доживела својеврсну иницијацију и то оваплотила у свом делу (првенствено у роману *Кућа у Пуерти*). Скоро потпуним одвајањем од „шпанске” тематике, управо овом збирком, Гордана Ћирјанић је показала и универзална својства књижевнице која суверено влада широким могућностима и начинима књижевног исказа, без обзира на просторна омеђења.

Циклус прича у првом одељку могао би се најпре подвести под савремену београдску свакодневицу, дату кроз искошен поглед припадница средње генерације, жена на прагу старости, или већ дубоко у њој.

Исприповедане нешто лакшим, говорним идиомом, са занимљиво одабраним мотивима или тематским пресецима, све ове приче одликује хуморна помиреност, повремена ироничност, али и дубока морална запитаност над одређеним сегментима живота савременог урбаног друштва и живота (самоћа, отуђеност, незаинтересованост за ближе у породици и у браку, сукоб класичног васпитања и нове безосећајности, пошаст интернет-отуђења и злоупотреба приватности, општа обезљуђеност и оних који то нису васпитањем били итд.). Док се у првој причи *Госпођица Кинџу*, на један хуморан и жаргонски привлачан начин ауторка надноси над проблемом савремених „интернет-превара” у светским размерама, чије су најчешће жртве генерације још увек постојеће и васпитаване на неким другачијим и класичним морално-естетским вредностима, у причи *Из мртвог угла* ауторка се бави правим психопатолошким трилером (у исповедном монологу, жена која је изгубила сан и пропила се, приповеда о психопати који је годинама узнемиравао њу и ћерку стојећи испред њиховог стана и испред зграде), који се, на граници фантастике, зауставља на измењеним улогама – жртве која више не уме да живи без свог мучитеља. У иронијско-хуморном кључу саздана је прича *Порука*, дата као интимна исповест однедавне удовице која, како дан за даном одмиче од смрти њеног мужа, све више открива давно угушену личну слободу у браку и поново открива срећу и уживање у стварима које је неосетно изгубила као личност са духовно јачим партнером. Ипак, такође, на неки начин психопатолошка брачна веза о(п)стаје, у виду бизарног податка: снимљеног гласа њеног покојног мужа на телефонској секретарици, који се сујеверна жена ипак не усуђује да обрише. Можда најбољу причу ове збирке представља већ споменута, последња прича из циклуса, под насловом *Генерална проба*. На драмски постављеним тачкама у свега неколико дана у животу једне саме жене на прагу старости, такође смештене у београдску свакодневицу у једној стамбеној згради, заробљено маче у подруму изазива праву моралну драму усамљене жене. Њен осећај да сваком живом бићу треба помоћи у оштрој је колизији са потпуном равнодушношћу станара који живе и данима пролазе поред подрума где се чује маукање. На тај начин и њен осећај гриже савести, морални корективи попуштају и препуштају се инерцији, тј. да ће проблем решити неко други, а не можда баш она, са низом самозаваравајућих мисли које то прате. Уз сву безначајност која се провлачи као колективно, градско, отуђење, да мачји живот не вреди ништа (кад у овом свету одавно више не вреди ни људски!), супротставља се, чини се, у субјекту, дубоко пробуђени таоистички принцип, да је свако живо биће на свету важно и свето, мрав или човек, свеједно, и то чини важну филозофску потку овог штива. И на крају, када људска инерција преовлада, и грчевита борба за живот попушта, а смрт мачета коначно реши комплетну моралну дилему,

изниче из ове прозе она најфинија филозофска и симболична нит: усамљена жена (јединка) доживљава у паралели са мачетовом судбином (којем нико није притекао у помоћ) и својеврсну катарзу – „генералну пробу” не само сопственог, већ краја и људског живота (усамљене јединке), на исти начин, а којој у самртном часу такође нико неће притећи у помоћ. Једина приповетка која „одскаче” из овако конципиране тематике јесте прича *Границе љубави* (једна од укупно две) са шпанског тла, овог пута инспирисана љубавном исповешћу Шпањолке, психолога која се заљубила у Баскијца, затвореника-терористу, и родивши са њим дете, изгубила не само посао, каријеру, већ и своју породицу, истовремено не успевајући да уђе ни у породицу мужа. Прича је, у неоптерећеном, личном исказу, сем датог историјско-националног и пресека савременог политичког тренутка, додатно продубила и индивидуалну женску судбину – жене која је, кршећи крупне друштвене норме у конзервативној средини, прихватила велику жртву, истовремено не налазећи ни у мужу достојног партнера („незрелог дечака”), уз то, потпуно свесна свог избора и чина.

Други циклус представља можда најснажнији заокрет Гордане Ћирјанић у досадашњем приповедном опусу. Сачињен од такође пет приповедака, тематски окупљених око света природе, и шире, руралне тематике и сеоске културе у савременом добу, ове приче представљају и највећу новину у поезици ове књижевнице. Прича *Руја на небу* изузетно брижљиво компонована и исприповедана, даје једну нову топлину и тежину језичком исказу Гордане Ћирјанић. Говорећи о последњем дану у животу једне сеоске жене (коју у стопу прати њена мачка), срасле с природом, дивне, чисте и јаке управо стога, која никуда за свог живота није макла из свог сеоског забрана, а која је опет тако много научила под небом изнад своје куће и авлије. Ту дирљиву свакодневицу, обављање свакодневних послова око куће и у њој, повремено употпуњава и прича о њеном мужу Милуну, који је имао важан „државни” посао и дужност да загледа у небо и испаљује противградне ракете, ако би се појавио сумњив облак над усевима. Последњег дана свог живота и његова удовица обилази то место, да би се вратила у свој дом и спокојна, не знајући то, завршила свој животни век у сну. Прича је уоквирена радозналим излетницима који су се из градске средине и жељни сеоске тишине, повучени причом старичине ћерке попели да виде и уђу у кућу у којој је све било намештено и уредно, као да је домаћица малочас изашла из ње. Чистота и проналазак исконских енергија краси ову приповетку и могуће је да је то на дуже трасирани пут књижевнице у њеним освајањима нових тематских простора. Изванредном причом сматрамо и *Краљеубисџво*, такође смештено у царство (још) недирнуте природе у Србији, али у оштрој колизији са цивилизацијом и њеним протагонистима, који немилосрдно у име новог бога (новца) уништавају

све на шта наилазе. Конципирана такође кроз дијалог двоје сапутника и посматрача, са техником кроки-сцена и драмских резова, остварена је ефектна проза која кроз наизменичне сцене приказује сву наказност и морални пад савременог (српског) друштва (експлоатација заштићеног парка природе, договор председника општине са локалним тајкуном, новац као једино божанство које тотално обезбљује и претвара људе у послушне слуге, без икакве моралне задршке у себи). Врхунац, и истовремени епилог ове прозе дешава се у крајње драматично укрштеним тачкама (на сахрани несрећно погинулог радника у каменолому, случај који је такође заташкан новцем, појављује се белоглави суп, украс оскрнављеног парка природе, такође ретка и заштићена врста, али и симбол и савест моралне наказности читавог скупа на сахрани, кога један од сервилних „газдиних” слугу, да би се удворио газди, хладнокрвно убија). Вишезначност порука и симболике оличене у убијеној птици, још је један изванредан тематски допринос кроз ауторкину запитаност, о врсти моралног ангажмана и питању – куда срља савремено српско друштво постмодерног доба?

У осталим причама овог циклуса (*Живоџињско царство*, *Теревенка*, *Ерођена зона*) позиција приповедача се мења, и најчешће је реч о мушкарцима, такође средњег доба, које тематски групише заједништво простора и времена проживљеног у последњим деценијама 20. века. Реч је о педесетогодишњацима, у приличној мери „промашеној генерацији” социјалистичке Југославије, у кризним годинама када не само да пресабирају свој живот и шта (ни)су у њему постигли, већ су још увек, и у тим годинама, принуђени да се боре у свакојако распаднутом друштву (и држави) за голи опстанак (прича *Живоџињско царство*). *Теревенка* је прича у којој је опет, представљен живот (успешног) уметника, музичара, са типичном сликом наше паланке, са све чешћим вашарско-карневалским манифестацијама („хлеба и игара”!), и увек истим пост-сценаријом (обилним вечерама, безначајним разговорима, „набацивањима”, или самоћом у хотелским собама), из чега јединка у самоћи такође пресабира свој живот, и смисао оваквог „уметничког” ангажмана. Најзад, и трећа прича (*Ерођена зона*) такође се бави крупним питањем српског (и европског) друштва – све већом усамљеношћу људи који су у последњим годинама за заснивање брака и породице, и које, као већ навикли на самоћу и огуглали индивидуалци, са сличним јединкама другог пола, углавном не успевају да остваре.

За мене је, ипак, највеће освежење представљао трећи циклус Ћирјанићкине збирке под насловом *Одлећите*. Са само три приче и неком врстом „одрешеног” језика, Гордана Ћирјанић овде исписује прозу коју ће можда, тек развити у својим будућим књигама. Прва прича *Фама* исприповедана са шармом и лакоћом београдског сленга, враћа нас у седамдесете године прошлог века, фокусирана на генерацију која

је тада стасавала, са великим циљевима, сновима и идеалима, а узимајући у центар приче, као њену главну јунакињу, извесну Биљу Буљу, тинејџерку без компромиса, која је рушила све тадашње моралне норме, и „крећући се путем порока” једина од свих њих из генерације „успела”, тамо негде у далеком свету! Из перспективе педесетогодишњакиње, на овом примеру, ауторки не преостаје друго, него да филозофски све релативизује (свачији животни пут), закључком: „Кренуле смо из истог дворишта, да би нам се путеви убрзо разишли, у опречним смеровима. Она је ишла путем порока, ја путем образовања, а сад испада да смо поново стигле на исту тачку” (180). У сличном духу је и *Магнетна резонанца*, једна топла љубавна прича и сећање на седамдесете и осамдесете, дата у прозаичном приповедном оквиру (у комори на снимању јединке магнетном резонанцом!). Но, оваква тема и садржај могу да представљају и својеврсни (уметнички) отклон од сувише тешке, тужне и неподношљиве стварности (старости) као егзистенцијалног тренутка у којем прича/сећање настају. Најзад, као да је ипак превагнуо зов и за незаборављеним шпанским поднебљем, у компоновању ове збирке заокружујући је, на крају се нашла и прича под насловом *Volaverunt*. Конципирана као живахан дијалог, сведена је на причу о јединственом момку, Шпанцу Гонзалу и његовој необичној судбини – сину велепоседника и укротитеља коња, младићу необичне лепоте, који је потпао под чари старије жене која је имала све атрибуте вештице – овде је потенцирано то фолклорно веровање у демонске моћи жене, односно, која је представљала „варијанту од Лилит која прождире мушкарце”. Веровање у фатализам, страст јачу од разума, оваплоћује на трен врело андалузијско поднебље у свом огољеном елементу. Овим омажом Шпанији, Гордана Ћирјанић заокружује своју најновију приповедну књижевну авантуру.

И пре него што смо сумирали утисак о овој збирци приповедака, до руку нам је дошла и (такође необјављена) прича Гордане Ћирјанић садржана у најновијој антологији прича о Андрићу, под насловом *Конзул и реципипаторка*. Дата у епистоларној форми, као преписка између аргентинског књижевника Хуана Октавија Пренса и ауторке, фокусирана око теме потраге за тајном женом из Мадрида у Андрићевом животу, са низом суптилних преливања на најразличитија питања књижевности (и живота), личног и општег, остајући ипак на нивоу тајне и недоречености, чувања приватности великог нобеловца, ова прича не само да високо одскаче својим квалитетом и у овој антологији прича посвећеној нашем нобеловцу, већ би, чини ми се, из ове перспективе, била идеалан завршетак и за збирку приповедака *Кад сване, разлаз*. У њој се поново винуло оно класично мајсторство књижевнице већ одавно овладале уметношћу речи, на трагу управо самог Андрића, којим непрестано и упорно, на зацртаним стандардима богати савремену српску књижевност. У том погледу, и њена нова збирка приповедака је значајан међаш и важан

допринос нашој, свакојачко посусталој култури и побрканим књижевно-вредносним критеријумима.

Славица ГАРОЊА РАДОВАНАЦ

ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ КАО АУТОБИОГРАФИЈА

Сава Дамјанов, *Српска књижевност и искоса*, Службени гласник, Београд 2012

Негде на почетку, у својој књизи *Ерос и Порнос* из 2006, Сава Дамјанов наводи да је одсањао своје Ремек-дело, „дакле смело, дакле весело”. И управо на тим двама одредницама – смело и весело – колико год оне на први поглед не биле пријемчиве теоријском дискурсу, може се започети прича о овој научно-списалачкој синтези. Као што и сам назив петокњижја налаже, *Српска књижевност и искоса*, аспект односно перспектива сагледавања представљених проблема и јесте кључна ствар у овој, уцело узев, обимној студији. Искоса није ни горе ни доле, самим тим није у уобичајеној позицији, а није ни строго контра постојећем, искоса је некако особено и јако лично, а то лично даје печат Дамјановљевом научном проседеу. То лично прераста у један интуитиван и нагонски импулс који је овог писца као научника и истраживача одвео у вантрадицијске и неканонизоване, почесто и табуизирани просторе. Ни на једном месту аутор не крије да је вођен првенствено задовољством у тексту, а и шире хедонизмом, као својим општепознатим одређењем, и да није тако данас бисмо сигурно остали ускраћени за многа његовом интуицијом осветљена тамна места српске књижевности. Ову тезу о острашћености књижевнотеоријског дискурса поткрепљују и ортографски моменти. Оно што таквом тексту генерално није својствено јесте недовршеност мисли у виду три тачке, врло често знак чуђења тј. усклицик и узвичник и велика слова, што је, у сфери интернет технологије, познато као говор повишеним гласом или викање, неретко и наводници који нечији кредибилитет стављају под знак питања. Лично је тако аспект, али и тон, кога се он ни на једном месту не уздржава.

Три су битна момента која чине суштинско одређење визије којом се Сава Дамјанов руководи у свом истраживачком раду, фантастика, еротика, магија (под којом се првенствено подразумева магијска језичка пракса, али и шире – један општеодређујући појам заумног). Овај аутор приступа тексту као особеној институцији, првенствено са пасијом правог што разумско не поставља као приоритет. Такав приступ омогућава му, са сазнањем и искуством истог тог савременог читаоца и добро

информисаног проучаваоца литературе, управо „ново читање традиције” како каже и истоимена студија. Не правећи строго дистинкцију између прошлости и садашњости, према текстовима се не односи као према окамењеним формама. И у овој студији он тврди да је такав приступ очекиван и подразумеван с обзиром на то да се искуство наслојено након историјског момента настанка текста не може занемарити. Дамјанов овде поставља питање од велике важности за српску књижевност – да ли је нужно превредновање извесних дела и токова књижевности које је историја књижевности упорно заобилазила. И то питање се не односи само на наведену студију, већ на читав његов научноистраживачки рад због чега смо и добили и остале књиге, Кодера, Еротикон, студију и антологију српске фантастике, приступ одређеним питањима и писцима српске постмодерне. Термин превредновање, у овом случају, није аутоматско оспоравање и обезглављивање установљених величина, већ пре промишљање, аргументовање или преосмишљавање, а што да не, у неком случају и додатно наслојавање превиђених вредности. У том смислу, студија *Нова читања традиције*, која је у овом случају избор текстова у нешто реорганизованом следу из две објављене и једне необјављене студије, треба да буде подстицај за наглашеним преиспитивачким моментом у проучавању историје књижевности. Превредновање традиције, у конкретном случају, ускрснуће из заборавља Ђорђа Марковића Кодера резултовало је *Великим Кодом*. Фасциниран творачким дејством самог језика који се у том својству код Кодера показује у пуној снази, Дамјанов и овом писцу прилази са личном преференцом. Кодеров необичан лик и дело тако заокупљају његову пажњу првенствено због своје специфичности, уроњености у магијско, а и шире окултно. Сава и Кодер деле једну дубоку веру у транслитерарност. Несумњиво је да је Кодер својим неологизмима покушао да створи или дозове свет недостижан људским чулима и то не метафорички него стварно. Слично томе та увереност у збиљску и исконску везу књижевности и живота, текста и човека ни код Дамјанова није ни књижевна ни научна поза, већ аутентичност која се препознаје како у његовим белетристичким тако и теоријско-критичким радовима. У духу заумља и сваког одклона од рационалног овај аутор наставља и бавећи се фантастиком. У студији *Врјови нестварног* он покушава да синтетичан преглед од почетака, тј. корена српске фантастике, како и гласи наслов овде интегрисаног већ постојећег остварења па све до савремених истраживања феномена и улоге фантастичке књижевности. Даље, нарушавајући границе зоне табуа он, у књизи *Српски Еротикон*, залази и на просторе еротског. Његова фасцинација саједињеном Ероса и Порноса, тзв. Божанским хермафродитом, тим не бесполним већ натполним Савршенством да се мерити са Кодеровим Духом света, са Исконом. Вођен таквом нити аутор приређује еротске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века, а као

драгоцену допуна постојећем *Гражданском ероџикону*, следи неколико теоријских текстова на исту тему. Опет, али треба подвући и нарочито личан однос запажа се у последњој књизи под називом *Шта то беше српска постмодерна* која представља и осврт али и апологију једног раздобља и поетичког феномена. Као стваралац, учесник и савременик генерације писаца постмодерне провенијенције његова сублимација критичко-теоријских разрада јесте посебно драгоцену.

У свим појединачним остварењима *Српске књижевности* и *иско-са* тако се као антиподи постављају рационално-заумно, стварно или стварносно-фантастично, еротско-табуизовано, етаблирано-анатемисано, банално-комплексно. Наведеним опозицијама би се, на неки начин, могла дефинисати ова велика синтеза Дамјановљевог вишедеценијског рада и интересовања. Веза ствараоца и проучаваоца књижевности више је него евидентна. Обрачун са квазиакадемским и квазинаучним и институционализованим категоријама, просто са свим утегнутим и затвореним самодовољним формама, гашење разума и уживање у пресвесним, надсвесним и подсвесним, аутентичним сферама људског бића, брисање јасних граница и у временском степеновању онога што је било и што јесте, јер то тек има да дође јесу карактеристике проседа овог аутора као ствараоца књижевних текстова, а, како смо могли видети, сходно томе и као књижевног историчара.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

ГРАД, ПОШТО СЕ ПРОБУДИМ

Слободан Владушић, *Црњански, Меѓалополис*, Службени гласник, Београд 2011

Није случајно идентитет града оно што окупира савремене писце. Књижевност која се одвајкада бави питањима самоће, интроспекције, потрошње времена, моде (&) денационализације, идеолошке индоктринаности, најпосле и анализом властитог дискурса, често се мора суочити са феноменом урбаног, са сликом велеграда и колоплетом његових виних удела у дестабилизацији и демодизацији старих вредности и устоличавању нових императива. Што би нас довело до тога, јасно је, да град читамо не више као декорацију приватних или јавних прикљученија са наглашено просветитељском компетенцијом или пак сводничком сугестивношћу (који век уназад резервисаном за књигу) већ и као субјекат, агилни, неприкосновени агенс, чији се плурализам значења недвосмислено уклапа у постмодерне теорије читања. Који, штавише, заснива и

властити образац читљивости, тзв. урбанологију. И није случајно баш у скромном домаћем подручју мисаоне анализе ту дисциплину вредно докапитализовао Слободан Владушић, пројектант социолошке позорности на слику мртве драге српског песништва.

Овога пута, ради се о јавном – приватном, јасно је, места нема у Мегалополису – тј. о интересима једног простора, пренасељеног, чији се процес имиграције одлаже до у бесконачност. Грандиозна визија Мегалополиса, који истовремено укида елементе раније државности и твори нове видове повезивања – прецизније, умрежавања – сасвим је свесно, у уводу замашне студије *Црњански, Меѓалополис*, браћена постструктуралистичким филозофским тумачењима, пре свега онима Мишела Фукоа и Жака Дериде. Она се, даље, ослања на социолошку, психолошку, антрополошку, уопште, културолошку парадигму, иако не превиђа, што се често дешава методичарима студија културе, да тек о књижевности је реч.

Убедљив, речит, прегледан предговор у којем готово системом елиминације аутор одбацује раније позиције центрираности и децентрираности, исказује привилегије урбаног дискурса:

„Како поново вратити у игру идеју центра, или центарā? Свакако не појмовним инструментаријумом дискурса, али свакако не ни пуким порицањем саме илузије децентрираности. Дакле, да би се проговорило о односу између простора у којима се дискурс производи, простора по коме циркулише али му не припада, треба пронаћи један објекат који има склоност ка центрирању.

То је град.”

Ипак, шта је то специфично Црњансковљево што град прима у себе, чиме постаје субјекат? Уочавајући да „феномен велеграда опсесивно притиска Црњанског”, Владушић наводи да у предратном опусу Црњанског, све до *Књи́ге о Немачкој*, доминирају суматраистичке сцене, а да је сусрет са Берлином као велеградом и његовим односом са Немачком кључан за формирање слике Мегалополиса. У послератном опусу Црњанског доминира мотив велеграда (Беч у *Дру́гој књи́зи Сеоба*, Рим у роману *Код Хи́перборејаца*) што недвосмислено показују наслови његове последње песме (*Ламені́й над Бео́градом*), те романа (*Роман о Лондону*).

Иако није лако одржати дистанцу између мемоарске, путописне, епистоларне, песничке, па и строго наративне форме, којима Црњански прибегава при сусрету са урбаним, иако се често мигољи из окриља доследности хронотопији званој *Град, двадесеті́оґ сї́олећа*, што је случај са *Дру́гом књи́гом Сеоба*, иако се каткад расплињује у примени асоцијативне технике, која оставља могућним судар Север–Југ, суматраизацију далеких предела осликаних сантама леда и римским фонтанама оперваженим љубавним уздисајима једног светлог, уморног и архаичног

Corpo diplomatico. Јер није било лако заобићи забран дискрепанције између дубоко субјективизованог дискурса Црњанског и културолошке утемељености оних постулата којима се желела пре свега повратити иконска вера у центре моћи, оличена у фаворизацији површности и потрошње, чина употребе. Вера у могућност једне фигурације – чији идентитет, узгред речено, остаје тек у контурама, недописан до краја – кроз коју би се преломиле, или, да опет употребимо ту моћну реч – *премрежиле* све крупне теме које гравитирају око ње, чини се да није пољуљана нити у једном сегменту књиге, чак ни онда када изузетно урбанизоване визије Пеште, Лондона, Стокхолма и других градова смењује слика архаичног Беча, који се, из мртвила и атрофије потоњих векова, из времена наглашеног грађанског лицемерја и демилитаризације, те цивилизовања војничког сталежа, као какав флашбек, обавезно црно-бели, враћа у *Дружој књизи Сеоба* у стање хиперактивности, у време рађања сербо-просветитељске поетике. Цео један национални дискурс растаче се, рекла бих, управо на овом месту, да би се претворио у нешто што ће, јамачно знамо ако смо књигу Слободана Владушића читали од почетка ка крају, бити доведено у питање у модерним временима Црњанског и савременика. Тако се већ у *Роману о Лондону* главни јунак, грађанин Рјепнин, уводи у причу у „војничком, изношеном шињелу каквих је у Лондону, кад ова прича почиње, било много”, вели Црњански. Јер, Владушић пажљиво хвата онај тренутак развојачења, када јуначки епитети, епска матрица и патријархални образац, наслеђен из античке литературе, уступају место урбаном становнику; онај моме-нат кључан у настанку Црњансковљевог Мегалополиса, када субјекат-становник и објекат-град мењају места. Тиме се сви досадашњи епитети – национални, верски, политички, класни, чак љубавни – доводе у питање у корист поетике вечног новума, модних конзумената, жаргона, маскирања и униформисања, који сви скупа докидају индивидуалност, док се град, ефектно упоређен са машином која меље људско месо, која употребљава људске ресурсе или оно што Мишел Фуко зове биомасом, центрира у ауторовој свести, добијајући готово димензије сакралног. Таква нова, потрошачка, конзуматорска религија, кроз читав низ процеса које за собом покреће, а чија је видна, наглашено постмодерна провенијенција, складно је пригрлила прва достигнућа урбанологије, феномен дијалога између човека и града, процесе пролонгирања игре означитеља и означеног, те се тако, с правом, може поставити питање шта је у новом методолошком курсу изворно урбанолошко а шта тек тековина постмодерних стратегија читања књижевног и шире, уметничког текста. Није, притом, занемарљиво питање може ли најновија слика Мегалополиса, онаква какву је творе и јамачно ће је још творити савремени писци, може ли, дакле, та и таква слика издржати процесе крућења центара, расипања кохезионих моћи по периферијама, а тиме

и нов повратак на маргину, демагистрализацију и нову вавилонизацију као повратак децентрираности?

С друге, пак, стране, имаголошки капацитет као и испомоћ коју су методама примењеним у књизи дала постколонијална истраживања, у првом реду она Едварда Саида, Хоми Бабија, Гајатри Спивак и др., такође стоји као неоспорно, што донекле изненађује када се у обзир узме чињеница да је контекст као центар проучавања, дакле, с њим у вези и извешан облик идеолошког читања текста, на неки начин оспорен и свесно пренебрегнут у овој студији. Тако долазимо до апорије, која се, на срећу, самим избором средишта и емитовања његове моћи, превазилази науштрб данас вапијућег интереса за периферно, мањинско, једном речју – Друго. Град не тражи да се у њему посматра друго, Владушић га илуструје као родно, национално, религиозно индиферентног, као молоха који у себе упија различитост, па самим тим и као место где се врхуни идеја интеграције и глобализације. Да ли је град та кохезиона сила, његов елеменат мултипликације и може ли одржати терет не само књишки схваћеног главног јунака, већ и крупног актера наше анемичне књижевне теорије, остаје да видимо. У сваком случају, што чешће инјекције гвожђа наших доктора књижевности млађе генерације могле би је пробудити из дремежа и малаксалости.

Драгана БЕЛЕСЛИЈИН

СРПСКА ПОЕЗИЈА ИЗ ДРУГАЧИЈЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts / Десет дека душе. Антологија српске поезије друге половине XX века, herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipziger Literaturverlag, Leipzig 2011

И површним познаваоцима историје српске књижевности, као и истим таквим познаваоцима књижевне садашњости, познато је да су антологије српске књижевности увек изазивале полемике које су започињале, завршавале се и изнова започињале примедбом да су њихови приређивачи пропустили да уврсте овог или оног аутора или су изабрали аутора који књижевно није релевантан. Сагласје у односу према антологијама није ни могуће очекивати ако су антологије схваћене као поља завршеног избора – књиге које канонизују књижевни род, врсту или чак појединачне ауторе. Међутим, било би наивно веровати да страх од завршености једне књижевности покреће полемике као и веровати да се иза сваке полемике нужно крије завист према храбрости антологичара да избором, заговарао то или не, вреднује. Можда је најправедније рећи

да је судбина антологија да изазивају пажњу јер постоји, опет наивно, уверење да бити у антологији значи бити признат као књижевно вредан стваралац.

Каква је судбина антологије која је двојезична и која је првенствено намењена говорном подручју које не познаје језик књижевности коју представља већ ту књижевност види у преводу? Чини се да је њено место у књижевности другачије, да је мање изложена проверавању, критичи и оспоравању: књижевност коју представља можда њени читаоци и прихвате као заиста репрезентативну у култури у којој је настала.

Десет дека душе је антологија српске поезије, која уз друге две антологије на немачком језику, које су се појавиле у последњих неколико година употпуњује слику о српској поезији насталој у XX веку (реч је о антологији Манфреда Јенихена *Das Lied öffnet die Berge: eine Anthologie der serbischen Poesie des 20. Jahrhunderts* (Gollenstein/Светови, Blieskastel/Нови Сад 2004) у којој је представљен целокупни XX век српске поезије и о антологији Драгослава Дедовића (*Eintrittskarte/Улазница: Panorama serbischer Lyrik im 21. Jahrhundert*, Drava, Klagenfurt 2011) која прати песнике рођене у другој половини века – између 1957. и 1980. године).

Немачки издавач је током пролећа 2011. године у центар своје пажње ставио управо српску књижевност, дајући јој улогу амбасадора културе. Верујући да се Србија налази између Истока и Запада, ислама и католичанства, издавач је покушао да представи поезију која излази изван националног хоризонта и тако постаје занимљива немачком читаоцу: тако су објављена дела Милоша Црњанског, Миодрага Павловића, Радмиле Лазић, Верице Тричковић и Бошка Томашевића, али и антологија *Десет дека душе*.

Двојезична, српско-немачка антологија српске поезије друге половине XX века, коју је приредио и изабране песме превео Роберт Ходел (од 1997. године професор славистике на Универзитету у Хамбургу; образован на студијама славистике, филозофије и етнологије у Берну, Санкт Петербургу и Новом Саду) окупља 28 песника чије стваралаштво је представљено са по 7 песама. Важно је набројати сва имена песника и песникиња заступљених у овој антологији не да би се увећао обим овог приказа већ да би се и читаоцима у Србији, којима ће ова антологија бити тешко доступна, указало на њену природу: Бранко Чучак, Драган Јовановић Данилов, Војислав Деспотов (антологија је и добила име по његовој песми), Даринка Јеврић, Злата Коцић, Милош Комадина, Владимир Копицл, Тања Крагујевић, Радмила Лазић, Раша Ливада, Мирослав Максимовић, Мирослав Цера Михаиловић, Милан Милишић, Снежана Минић, Иван Негришорац, Рајко Петров Ного, Душко Новаковић, Милутин Петровић, Иван Растегорац, Исмет Реброња, Ђорђо Сладоје, Новица Тадић, Милосав Тешић, Стеван Тонтић, Небојша Васовић, Никола Вујчић, Јован Зивлак и Слободан Зубановић.

Антологија садржи и Ходелов предговор („Између очева и очева”) и биобиблиографске белешке о песницима заступљеним у антологији. У предговору антологији, чији је мото мисао Момчила Настасијевића („Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног”), Ходел каже да је изабрао песнике рођене у периоду између 1940. и 1960. године јер се тиме „отвара простор за различите естетске и етичко-идеолошке приступе” као и да је избор песника у најмањој мери резултат његових ставова већ је за њега пресудна рецепција песника у самој Србији. Поред покушаја да представи разноврсност српске поезије, Ходел каже да антологија са становишта поезије осветљава трагичне догађаје 90-их година и „њихову доминантну перцепцију у западном (посебно немачком говорном) свету”.

Антологија за Ходела представља истовремено и панораму, односно неку врсту историје српске поезије друге половине XX века која се креће од либерализма и југословенства 60-их година до буђења национално-религиозних идентитета 80-их година и „послератног времена” на почетку XXI века. Ходел је свестан да није реч о „објективној” историји већ о индивидуалним доживљајима који „почињу управо тамо где медијско извештавање 90-их година често престаје”. Важан увид у тематску разноликоост српске поезије (од рурално-патријархалних представа и борбености до „иронично-саркастичне инфилтрације управо ових вредности”) Ходела води ка закључку да поезија у антологији представља целокупну слику Србије „чија шароликоост мишљења једва да би се могла разликовати од осталих земаља Европе”. На тај начин Ходел долази до универзалне вредности српске поезије – поезија тако постаје Настасијевићево општечовечанско коме је цвет изнад националног а корен испод њега.

Битан допринос Ходелове антологије разумевању српске књижевности је и у томе што она нуди једну врсту периодизације српске поезије ненаметљиво представљајући њене поетичке промене од 60-их година до данас. Ходел уочава да се 60-их година поезија ослобађа идеја колективизације, да окретање интимизму постаје реакција на соцреалистичку књижевност али и да је тешко оправдано описивање поезије ове деценије у оквиру једне националне књижевности. Песници какви су Растегорац, Ного, Ливада или Зивлак конфротирају своје стваралаштво неосимболистичким (окренутост природи, „чиста лирика”) и неокласицистичким (фокусирање на историју) концептима поезије. Чулно-ведра и естрадна поезија тада такође имају запажено место 60-их су млади рушили табуе и окретали се изван југословенског простора. У 70-им годинама Ходел уочава окретање традицији и повезивање руралног и сакралног (Јеврић, Крагујевић), развијање ангажованог песништва (Чучак, Ливада, Тадић), наклоњеност свакодневици али и веризам у

поезији Тадића или Комадине. Тада се јављају и неовангардисти који заузимају урбану перспективу али и негују „радикални песнички редукционизам” (Копицл). Почетком 80-их година неки од неоавангардиста постају постмодернисти док 90-их година, како Ходел каже, током хаоса Милошевићеве ере, поезија свет представља „са изражено субјективним становиштем”. Као примере субјективног односа према стварности 90-их, Ходел примећује тужалке о судбини воћњака, размишљања о моралу и лажној слици стварности, оптужбе искључивог патриотизма, супротстављеност традицији, испитивање кривице појединца, дезоријентацију или гротескну безавичајност.

Ходелов предговор може да изгледа као текст јеретичког односа према националном онима који верују да националном нужно предстоје препреке до универзалног и да кад национално постане приступачно универзалном искуству престаје да буде аутентично. Значај Ходелове антологије могуће је најлакше уочити из његових разматрања о појачавању империјалне перспективе у време када је једна замишљено периферна земља захваћена кризом. Наиме, у тексту „Империјални оквири (српске) књижевности – случај Меше Селимовића” (*Српски језик, књижевности, уметности. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* (30–31. X 2009), књига II, Крагујевац 2010, 9–17) Ходел каже да је немачки читалац током 90-их година XX века и прве деценије XXI века у српској књижевности тражио „потврду ратних збивања”, као и да су тада интернационалну препознатљивост стекли аутори који „пишу против било какве националне догматике”: из империјалне перспективе *Сеобе* Милоша Црњанског престале су да занимају читаоце као дело у коме се „лирско-елегични субјекат” суочава са „пролазношћу и узалудношћу живота” већ га превасходно интересују „национално-патриотски искази Вука Исаковића о *слашком православљу* и *Русији*”.

Каква је онда перспектива ове антологије: да ли је реч о промовисању привлачности уметности која лако прекорачује националне границе или о давању предности књижевности која би ојачала однос замишљеног центра према замишљеној периферији, односно да ли Ходел дозвољава да периферија и центар себе самоостварују у складу са стереотипним очекивањима? На ово питање антологија даје јасан одговор: између осталих песама Ивана Негришорца, Ходел бира песме *Сеобе* и *Горде мисли*. У предговору ће рећи да песмом *Сеобе* илуструје одлазак лисрског ја не „у жељену домовину, која треба да штити од напада надмоћних суседа, као код Црњанског, већ само у купатило да би се ослободило од свеукупне прљавштине” – дакле, сведочи о субјективном у времену захваћеном историјом. Зашто онда Ходел уврштава и песму *Горде мисли* која је песникова, готово наративна рефлексција о пилотима НАТО авијације који „за блиставу дневницу / за жесток

гутљај авантуре” испоручују „товаре најлепших жеља / од којих при-
маоцу / срце и глава пуцају” – ова песма је и искуство свих оних који
су, уз спасавајућу иронију, размишљали на исти начин? Одговор је већ
пружио сам Роберт Ходел који је представио разнолико искуство срп-
ске поезије како би се империјална перспектива њеног читања превла-
дала, а то је било једино могуће учинити заузимањем перспективе Дру-
гог, перспективе ослобођене перспективе ускогрудог разумевања све-
та. Сличан пример Ходеловог вишеструког избора могуће је уочити
и у Ноговим песмама какве су *Усјавања* и *Из исјоџ казана*, али и у
песмама других аутора, дакле у поезији која је увек општечовечанско
искуство.

Антологију отвара песма Бранка Чучка *Шок* а затвара песма Сло-
бодана Зубановића *Асфалтна база*. Између шока самоизазване друш-
твене непомирљивости и асфалтне базе као метафоре наше несазнатљи-
ве савремености налази се богато искуство српске поезије друге поло-
вине XX века, уверљиво сведочанство трајања и промењивости живот-
ног искуства.

Иако смо рекли да ће Ходелова антологија остати недоступна чи-
таоцима у Србији, важно је знати да се труд долажења до ње у сва-
ком случају исплати и да представља непроцењиво искуство у сагле-
давању праве природе српске поезије друге половине XX века али и
онога што смо склони да сматрамо објективном сликом наше блиске
прошлости.

Жељко МИЛАНОВИЋ

ИНТЕЛЕКТУАЛНА ПОЕЗИЈА

Милица Јефтимјевић Лилић, *Тејоважа ума*, „Свет књиге, Београд 2012

Најновија књига Милице Јефтимјевић Лилић *Тејоважа ума* је-
сте књига о љубави, поезији, ближњима и смрти. Читава та њена
песничка рефлексивна прожета је сликама сурове савремености. Подеље-
на у четири циклуса: *Додир свемира*, *Речи и џесници*, *Сиже бола* и *По-
ејшика доба* ова књига је комплексан песнички захват у саму суштину
постојања њеног *лирске* ја које поред ерудиције поседује и емотивну
интелигенцију. Јер, доиста, песме Милице Јефтимјевић Лилић су и
емотивне и интелектуалне у исти мах. Сваки од поменутих кругова пе-
сама могао би стајати сам за себе и могао би, према броју песама, да
буде засебна књига, сем кратког циклуса *Сиже бола*, али овде је реч о
феноменима који се међусобно прожимају и допуњују.

У први циклус *Додир свемира* сврстане су песме о љубави. Љубав је за Милицу Јефтимјевић Лилић источник свега. Она је истовремено и прапочело, и хлеб и со постојања. Без ње и ствари и појаве губе свој смисао у овом свету поремећених вредности.

Већ у првој песми *Додир свемира* могу се прочитати и поетика ове песникиње и њено схватање љубави. За Милицу Јефтимјевић Лилић љубав има велики емотивни, али и етички и интелектуални потенцијал. Тек у том троструком споју биће може бити у потпуности испуњено: „Ушла сам у тај поглед цела / Непредвиђено, нехајно / Готово судбински / као у хабитус што све обавије.” Овде најпре имамо телесни доживљај првог сусрета. Затим следи интелектуални: „Тај поглед обгрлио ме је / Опрезно, исконски / И топлина је прострујала умом.” И, на крају етички: „Свет се начас обојио у плаво / Ко увала нетом откривена, / Добио невино лице / Престао бити зао.” Дакле: најпре се биће лирске јунакиње емотивно предаје савладано доживљајем првог сусрета, затим она доживљава интелектуално задовољство и на крају читав свет, који у завршници ове књиге нема баш лепо лице, постаје бољи јер љубав са собом носи осећање доброте. Шта се даље догађа? Читаво физичко и емотивно биће лирске јунакиње доживљава процват: „Биће се тим погледом пробуђено / Озарило слутећи сунчани слап / Нужност стапања с другим /;” и, у следећој строфи: „Негде је од тог блеска / Процвао бадем нем од чекања / ...” Финале свега доноси и физичко и интелектуално испуњење, а тај спој лирска јунакиња доживљава као задовољство које оставља неизбрисиве, готово утововиране трагове у памћењу као у каквом космосу: „Планула је мисао жељна искре / И Хајдегер, Ниче, Флоренски / сви су се нашли у игри ненадано, / А само руке кад се осмелише на додир / поричући речи / знање / Победнички такоше свемир / Исписујући тетоважу ума...”

У овој песми исписани су принципи око којих је настала књига *Тејшоважа ума*, а који су основа поетике Милице Јефтимјевић Лилић. То су, пре свега, осећајност, интелектуалност и етичност. Лексеме *ум* и *разум* се најчешће појављују у овој књизи, тако да слободно можемо рећи, да је она, поред све своје комплексности, једна велика ода интелектуалности.

Милица Јефтимјевић Лилић не преза да читаве пасаже који пре припадају мисаоном него песничком дискурсу уплете у ткиво своје песме, желећи да свака њена песма недвосмислено пренесе читаоцу неку поруку. Готово свака њена песма компонована је од песничких слика и мисаоних апстракција које се смењују наизменично: исказ–слика–исказ–слика, или обрнуто...

Милица Јефтимјевић Лилић и поезију, којој је посвећен читав други циклус *Речи и џесници*, схвата пре као интелектуални, него емотивни чин. Разум пре ирационалности и несвесног. Тако, на пример, у песми

Похвала поезији она каже да поезија у прљавом свету „сведочи(ш) трагове чистог ума”. У песми *Интелигенција песме*, некој врсти песничког трактата, њеног песничког „вјерују”, у којој полемише са Воласом Стивенсом, она каже: „Не, песма није опирање / Интелигенцији / Иако су за поштовање умни закључци В. С. / она је њена слика, суштина / ...”

У овом циклусу, који је и најобимнији, њене теме су речи, почесто логос, песма сама, песнички чин, стварање уопште... Поезија је разлог што све постоји, али и да се постоји. Све из ње, као и из љубави, извире и све у њу увире. На почетку свега, али и у дубини сваке ствари, појаве, јесте логос. Песникиња сама, као и пресократици трага за прапочелом и проналази га у речи. Чак ни љубав није од ње старија.

Трагајући за правим саговорником она кореспондира са низом песника: Драгомиром Брајковићем, Јованом Дучићем, Десанком Максимовић, Петруом Крдуом, Бранком Миљковићем, Лазом Костићем, Весном Парун, Новицом Тадићем. Често, али не увек и обавезно, она стихове поменутих песника, по принципу интертекстуалности, уноси у своје песме или као теме и подтеме, и тад се њена песма приближава некој врсти глосе, или као својеврсне, на нарочит начин обележене коментаре.

Битан елеменат књиге *Тетјоважа ума* чине и песме посвећене онима којима се све дугује: и прва сазнања о свету, прве радости и први бол због губитка – мајци и оцу... У овом тематском кругу песме Милице Јефтимјевић Лилић су сасвим интимистичке, пуне емотивног набоја, далеко од оне интелектуалности која је иначе својствена читавој књизи, помало скрушене пред сазнањима о пролазности. Њено *лирско ја* је овде притајено и има улогу дискретног и емотивног посматрача.

На крају ове књиге сачињене од деведесет девет песама Милица Јефтимјевић Лилић разговара са својим временом. У циклусу *Поетика доба* њено *лирско ја* износи пред читаоца слику догађаја, карактере и ликове једног времена у којем је све у расапу и осипању: старе и непобитне вредности, људскост, морал... Ништа није на цени: све је у бесцење. На сцени савременог доба су: „пад мере”, несреће које изазивају „Неимари Старог Реда У Новом Добу”, лицемерје, лаж, корупција, неморал, ефемерне ствари што се у нашем памћењу задржавају само један дан или се не задржавају уопште. Митови трају један дан, или ни толико судећи према песми *По мери митја*: „Митови овог доба / кратког су даха, без дубине / Тек сину и већ их нема / (...) Мало шта се променило: / Божје и сад нико не мења / А они силни никад сити / Плету о себи нове каске / ...”

Шта онда остаје човеку, јунаку таквог доба? Лирско ја Милице Јефтимјевић Лилић, цитирајући Карла Јасперса упориште за отпор таквом времену налази у човеку самом. Песма *Шифра* почиње цитатом Јасперса: „Самом себи никад довољан, ниједним знаком обухваћен, човек

је себи шифра”, а завршава се стиховима: „Под кровом звезда, земљане ватре / Човек се труди да вишу коб сатре, Смисао у себи да нађе.”

То је једино што нам преостаје. Свима, не само *лирском ја* Милице Јефтимјевић Лилић. Ова књига, која се бави кључним темама у овом опустошеном свету и јефтином времену, наћи ће међу љубитељима поезије своје предане читаоце.

Брајислав Р. МИЛАНОВИЋ

ПРОТИВ СТРУЈЕ

Љиљана Ђурђић, *Нек цркне свети*, Браничево, Пожаревац 2012

Књига есеја Љиљане Ђурђић *Нек цркне свети* у издању Браничева из Пожаревца изражава списатељчин критички став према „mainstream”-у (главној струји) у српској књижевности наших дана. Љиљана Ђурђић уочава да су се ствари саме од себе замрсиле: како погодити ко је „партизан” а ко „четник” данас? Добрица Ћосић је пригралио традицију грађанске Србије мада је током Другог светског рата био партизан. У својим обимним романима он канонизује српско грађанство уверен да Срби имају и цивилизацију и културу као и свој пут ка слободи и остварењу друштвених идеала, тако противречно тумачених од стране разних страна у историјском спору. „Велики дисидент”, Ћосић, предмет је изругивања Светислава Басаре који је свестан да је Ћосић засео у нечију вилу на Дедињу и да му је уместо пастирског штапа, с којим је започео живот, омилела кожна фотеља, прихватавши чак, у једном тренутку, да буде председник Милошевићеве умањене Југославије која се састојала од Србије и Црне Горе. Ћосић, упркос свему, ако је судити по неким најновијим дневничким записима, не може да се сложи са тим да су четници били на страни савезника и да су дали свој допринос борби против сила осовине, тако да је и сам вођа покрета, ђенерал Дража Михаиловић, био уцењен од Немаца исто као предводник партизана, Тито. Бар у том погледу, Добрица Ћосић сматра легитимним да се узме оружје у руке, како би се бранио властити кућни праг, и да његова партизанска повест није у потпуности последица велике заблуде. Али, Љиљана Ђурђић је критична и према Ћосићевим антиподима. Србија је мала и сиромашна земља са сеоским кућама од блата, у којој писци попут Светлане Велмар-Јанковић сликају сувише сјајним бојама српско друштво у раздобљу између два светска рата. Горан Петровић, знатно млађи од Светлане Велмар-Јанковић, у свом замршеном роману *Сийничарница* „*Код срећне руке*”, замршеном по критичком суду Љиљане Ђурђић,

исто тако утврђује високу цену златног доба српске грађанске културе. За Љиљану Ђурђић Светислав Басара је само претендент за наслеђе Добрице Ћосића а не радикално нова и другачија књижевна могућност. Басарина мистификација тајних друштава, масона у првом реду, говори да је овај привидно антитрадиционалистички књижевник, следбеник оних струја у мишљењу које су склоне „теорији завере” и ставу да је, по свој прилици, револуција била увезена, у лику Лењина, из Швајцарске у Русију, па да је по тој аналогiji Запад крив и за српски комунизам који је, у југословенском руху, потрајао скоро пола века. И код Басаре, опет, национализам као код Добрице Ћосића; невини Срби страдају због лукавог мешања Запада у природни ток наших збивања, која би, да није било тога, текла много другачије и без кобних преврата. Деведесетих година, Басара се за роман *Looney tunes* нашао у ужем избору за НИН-ову награду заједно са Милованом Данојлићем чији је роман *Ослободиоци и издајници* на крају добио ово признање.

Љиљана Ђурђић, иако зна колико је Данојлић учинио за нашу културу као преводилац, који би по свом позвању требало да буде космополита, не верује да је и сам писац *Ослободилаца*... отпоран на националистичку пристрасност која сувише идеализује поједина раздобља прошлости. За немирну и осетљиву савест Љиљане Ђурђић, Срби, као мали народ, дужни су да буду отворени за признање властитих мана и немоћи. Басара, сав шарен и пун неког да ли искреног, да ли глумљеног тезизма, иде у корак са српским повратком вери а његова лектира су разни списи о религији које чита дајући, сматра госпођа Ђурђић, недописане и недовољно утемељене есејистичке одговоре. Љиљана Ђурђић, укратко, *mainstream* српске књижевности види као велику, пре свега националистичку обману, где се писци најразличитијих профила такмиче у томе ко ће више и лажљивије преценити драгоцену, али скромну баштину нашег народа. Басара, тако, напада Вука Караџића и његову језичку реформу, убеђен да би био када би писао на славјено-сербском писац узвишеног стила који здружује хумор са патетиком отменог уместо сељачког говора. Наравно, за Љиљану Ђурђић и такве претензије су доказ националистичког преувеличавања наше традиције, па и хипокризије и цинизма, јер је лако блатити Вука да је упропастио језик наше старине, пишући лагодно онако како је Вук наложио да се пише; зашто Басара није писао на отменом језику нашег осамнаестог века, као Милорад Павић у једној својој песничкој збирци, да ли Басара уопште зна тај језик за којим толико жали, и да ли је пун поуздања у то да би га добро разумели да пише на том језику као што га лепо разумеју док пише по тачкама Вуковог правописа?

Љиљана Ђурђић размишља и о теми новог светског тоталитаризма који се уводи „глобализацијом” на територије западних земаља као и на територије источних земаља у транзицији. Она наводи Карла Попера,

мислиоца „отвореног друштва”, који је рекао да ако се у име друштвене једнакости сузбија слобода, онда те једнакости неће бити ни међу онима који нису слободни. Савремена идеологија Запада је мешавина либерализма, вере у демократију и социјализма. Испоставља се да су приврженици људских права налик на некадашње комунисте на Истоку који су у име једнакости и будућности створили рестриктивно друштво са много мање политичких слобода него оно на Западу. Берлински зид је пао, срушене су комунистичке догме, али је зато свет стекао нову утопију људских права у којој људи сањају да буду богати берзански посредници јер се све мање производи а све више спекулише на међународном тржишту акција. Мишел Уелбек, каже Љиљана Ђурђић, у свом роману *Платформа* поставља замку једнако припадницима исламистичких покрета и просвећеним либералима као и десно настројеним ксенофобичним појединцима који отворено иступају против емиграната и дошљака у Француској. Сам Уелбек, отворено се залаже за то да се буде опрезан са емигрантима који угрожавају права и навике староседелача. Нема разлога да се Уелбеку не призна право да пише, ако је то потребно, и о расистима – књижевни јунак може да буде све што може бити жив човек који је узет као полазна тачка за уметничку креацију. Уелбек немилосрдно тачно анализира испразни живот свог добростојећег главног јунака: он је имућни владин чиновник који има пара и могао би да ради све што пожели а дан му се своди на то да иде на посао и увече гледа телевизију. Сем тога, нема никакву другу разоноду нити други начин да нечим смисленим испуни своје време. Толико о свету либералне тираније људских права: после свега, Уелбеков образовани и угледни чиновник тупо гледа у екран не разумевајући речи оних који му се са њега обраћају, све до недеље, дана одмора, када се, по изузетку, препушта компјутерским играма.

Примећујемо да Љиљана Ђурђић, која је склона феминизму, зна за то да је могуће имати десне политичке опције и писати о десно оријентисаним ликовима, па опет бити добар писац као Луј Фердинанд Селин и Мишел Уелбек. Уелбеков јунак из романа *Платформа* савладан празнином и бесмислом одлази у Патају, егзотични туристички рај, где се продају све врсте сексуалних услуга и тамо проналази али убрзо и губи љубав. Љиљана Ђурђић се задражава на признању Уелбековог јунака да ништа не вреди што човек схвати све остало, ако није схватио љубав. Уелбеков роман је нека врста загонетке на коју се могу љутити исламисти, зато што у њему, за разлику од Камијевог *Сџиранца*, Арапин убија оца главног јунака, либерали, зато што је свет владиног чиновника приказан безначајним и ништавним, десничари зато што је писац ипак радије написао роман него суви једнозначни памфлет против грађанских слобода за све, па и за уљезе у западним друштвима којих из дана у дан има све више.

Љиљана Ђурђић пише о још једном роману Мишела Уелбека – роману *Могућности оспирва* који кокетира са научном фантастиком. Она поново истиче да су Уелбекове књиге замке за читаоце у којима неко са гневом може препознати антиисламизам или антисемитизам, што не исцрпљује питања постављена Уелбековим делима јер он говори о стварним проблемима човечанства за које нико, па ни хуманисти без предрасуда, немају готова решења. У тим клопкама за „заробљени” или „слободни” ум читалаца, кроз призму негативне утопије која ће, без сумње, у ближој или даљој будућности задесити човечанство, што је заједнички страх свих који размишљају о коначној судбини човека, Уелбек приморава просечног појединца уљуљканог навикама да напусти своју тако драгу свакодневницу и увиди да сви зависимо од судбине човечанства, ако нам се и чини да можемо имати мирну личну савест пошто један човек сам нема никакав утицај на неминовност опште катаклизме. Уелбек презире достигнућа свих цивилизација и култура као и блиставу обману књижевности великог стила, језички рафиновану, каква је, на пример, уметност Набокова. Он наводи читаоца својим елементарним језиком лишеним украса и метафора да једноставно схвати да му је сав живот једна крхка равнотежа и да је могућ потпуно другачији живот у којем су се испунила најстрашнија пророчанства. Читаоцу преостаје да се немоћно препире са писцем у унутрашњем монологу, све док не заћути јер ни сам није у стању са сигурношћу да каже какав ће бити наш свет не за хиљаду, него већ за сто година, а то је само безначајан тренутак у размерама вечности. Уелбек је усредсређен, уместо на стил и језик, на поруку романа коју обogaђује хотимичним контрадикцијама, као модерни пророк и наследник библијске есхатологије, који зна да мисао блуди огрезла у противречности док трага за нешто мало извесности у болном напору да бар нешто предвиди у магловитој и нејасној будућности. Притом се границе „озбиљне” књижевности нарушавају. Заводећи читаоца онако како је сам читалац желео да буде заведен, Уелебек као књижевну тему узима веровање да треба да чекамо на нови долазак ванземаљаца који су нас посетили у давној прошлости створивши људску врсту и пријатељски су настројени, те ће нас научити да будемо бесмртни. Читалац ухваћен у Уелбекову књижевну клопку упитаће се да ли писац заиста верује у ванземаљце? И да Уелебек верује и да не верује у њих, ко може потпуно извесно тврдити да их нема и да ће вођење љубави бити вечити услов за умножавање људске врсте а не безгрешно клонирање? Која су питања озбиљна, а која до те мере неозбиљна да не заслужују да се о њима расправља са одмеравањем разлога за и против?

Љиљана Ђурђић није одушевљена ерудитном књижевношћу професора Умберта Ека и Милорада Павића која кроз мешавину жанрова од „озбиљног” породичног романа до прозе детекције или криминалистичког романа, вештим маниризмом настоји да задовољи читалачку глад за

све новијим и новијим чудима књижевне вештине и комбинаторике. Она је одлучна: то је нека врста „лажне књижевности”. У српској традицији њој су прихватљиви Црњански и Киш, што по њеном властитом суду није много, али није ни мало. Оно што читалац есеја Љиљане Ђурђић помишља то је свакако да есејисти није лако да подноси притисак књижевне и друштвене стварности која баш и не иде оним путем којим би наша књижевница са својим несвакидашњим опредељењима хтела да се запути сав тај бучни и шарени људски и књижевни вашар. Бити тако критичан према ономе што јесте у име оног што би требало да буде, увек је захтевало велики напор од критичара постојећег стања. И кад се не слажемо са њеним аргументима, књижевница својим заокруженим и документованим увидима, изреченим са правим стилским умећем, нагони чак и огорченог противника њених ставова да се замисли над разлозима који задиру у битна и вечна питања сваке, па и српске културе. У сваком случају, књига Љиљане Ђурђић је једна од оних књига које се читају са занимањем.

Драган ТАСИЋ

МОЗАИК ГУБИТАКА ЗАВИЧАЈНЕ ЕСЕНЦИЈЕ

Верољуб Вукашиновић, *Изнад облака*, Просвета, Београд 2012

Песник Верољуб Вукашиновић (р. 1959) се у свом досадашњем стиховању осведочио као посвећеник везаном стиху, завичају и природи, традицији и прошлости, али и значајним дометима у духовном песништву, што потврђује и својом најновијом песничком књигом симболичног и примереног имена – *Изнад облака*. Да је реч о постојаном континуитету на поетичко-естетичном, језичко-изражајном, мотивско-тематском и идејном плану наводи и оправдано цитирање текстописца кратке и сликовите импресије, утиснуте на корицама књиге, уваженог Владете Јеротића, који је такву песничку линију препознао и у књизи *Изнад облака*: „Различите боје у дуги (у облацима и изнад њих), песник Верољуб Вукашиновић је претварао у песме различите тематике: ту су песме из родног краја и природе (циклус *Боже мили*), из српског народа и његове историје (*Човек и век*), из хришћанске, православне прошлости, садашњости, али и будућности (циклуси *Помилуј* и *Ливада и сјирн*).” И сами наслови Вукашиновићевих песама очитују његову тематску преокупацију: *Песник и Морава*, *Дунавска клисура*, *Шљива*, *Дрво јаворово*, *Тојола*, *Орхидеја*, *Јорџовани*, *Чај од мајчине душице*, *Пчелињак*, *Вршалица*, *Срце ђуковника Рајевског*, *Сја Љубосићња*, *Ошац*

Серафим, Манастир Дубрава, Шпай владике Николаја, Благовести, Цвети, Анђео у Милећеви, Моливица, Прозрак, 50. йсалам, Помилуј, Числици, Јефимија Милана Ракића, Бранислав Пејровић, Брајковић, док песма Крилати коњ, као и читав циклус Пеџазов зоб, песничко време пресвлади и преоблади у античко рухо.

Заиста, песник Вукашиновић, је не само надахнут, него и дечачки-искрено испуњен, светом природе и родног крајолика, које готово екфразично и импресивно дочарава читаоцима, користећи, притом, сваку прилику да песнички поентира и да ризницу дескриптивних медаљона опесмотори и преусмери ка наслагама неочекиваних значења и болних и горких промишљања, иако је, признаје сам песник, „уз песму теже него уз планину”. Таквих примера опесмоторења виђеног и доживљаваног је на сваком кораку Вукашиновићевог певања, најчешће у завршним строфама песама (на пример, у песмама *Шљива, Прими ме Мораво, Извештај са једног месца*). Неретко, и неколико њих унутар само једне песме (*Дрво јаворово*). И не само у поменутом, у књизи, првом циклусу (*Боже мили*), већ се овакав песнички поступак вешто прелива из песме у песму, из циклуса у циклус. И никад нису супротстављени основној задатости и заданости песникових претпостављених замисли.

Наслов једне, како се и очекује, сликовите песме – *Пољед на најушћено сеоско домаћинство*, наслућује битан белег песниковог завичаја, који је заједничкост свим нашим родним крајевима, изузев оним местима рођења, која су нам, у међувремену, украдена. Наиме, песник, осим лепоте родног крајолика, уочава и друге, још важније семантичке координате, које поседују све родне куће као пр(а)ви микрокосмоси (Алек Вукадиновић је парафразирао Башларову тврдњу да је кућа први човеков свемир), као што је у песми *Благовести*: „разумем где је место мени / Под овим грмом који се зелени”. Дакле, завичај је, као што је одавно познато, необично важан и детерминушући у одређивању и осећању појединачног и националног идентитета. Али, пошто песник, у више песама, наводи примере упорних одлазака из завичаја („Нестали су кућни двори / Нестали су кућни створи”, „Са овог места неко је нестао / И вратити се неће, никад више”), као и његове последичне слике запуштености („Коров се прикрада ка срцу огњишта ... Порушен је вајат, бачвара и штала”), што заправо, означава и одлазак из себе и наговештава удаљавање од себе („А где сам не знам”), па и неумитни губитак свог идентитета, као што је случај у песми *Шљива*: „скочим, поправим, затегнем, / Сваљена слова мога родослова”. Иначе, колико је одлучујућа спознаја сопства назначили су још Хераклит („Тражио сам само своје властито ја”) и Новалис („Спознаћемо свет тек ако спознамо сами себе”).

Песник Вукашиновић, оправдано забринут, пита и себе и читаоце, како је и да ли је могуће сачувати свој знак препознавања који чине

појединачни и национални идентитет у сталном процесу напуштања и девастирања свог родног амбијента, а што је наша данашња општа карактеристика, хтели ми то да признамо или не. Блок је тврдио да родни крај не напушта човека, већ обратно.

Свакако, да није довољна сама свесност незадрживе миграције из себе и од себе (ко зна где и ко зна куда), као и песникова запитаност односно жал за свим оним несталим појавама, лицима и упечатљивим дескрипцијама, што је очигледно у песми преузетог наслова *Боже мили*. Песник није убеђен да је решење у изнуђеном прилагођавању и принудном прихватању својеврсне микстуре у лику симбиозе и компромиса иконског и чистог са једног и приземног и натруђеном на другом нивоу, као и неприродан спој митолошког и поједностављеног, духовног и лажног, истине и њеног привида, сачуваног сећања и забораво-отимача, чежњиво сањаног и тренутног грубог окружења, што се може препознати у завршном стиху песме *Крилаји коњ*: „Та слика из сна са јавом је срасла” који је и својеврстан мото Вукашиновићеве књиге стихова *Изнад облака*.

С обзиром на то да за песника завичај представља и извор и регулатор, и камен темељац и простор „изнад облака”, да само у завичају може бити свој (Шопенхауер), одговор на питање како сачувати завичај односно себе илуструју окончатељни стихови песме *Манасијир Дубрава*: „Ослушни себе, пронађи темељ, / И откопаћеш скривено благо.”

Песник, зарад очувања свог идентитета, подсећа и на кориговање сваког појединца са честицама и атрибутима божанстава и духовног („Мада о теби роморим, / И себе тобом исправљам” – песма *Прозрак*), док у песмама *Лейица, река* и *Чистиљишће*, заговара не само романтичарски и авантуристички русоовски повратак природи, већ и суштинско и искрено изједначавање и поистовећивање са завичајем, који ће донети и лустрацију од свакодневног и од привида стварности који нас све више опкољава. Сличан је пример и у песми *Прими ме, Мораво*: „Прими ме, Мораво, да се жуборимо, / Из тајних дубина жубор да створимо, / Да кроз језик претка до твог дна ронимо”. Песник се стално враћа завичају, себи и прецима.

Необична посебност ове Вукашиновићеве књиге јесте да су врло ретки описи његовог и нашег окружења, осим, рецимо ироничног стиха-суморне слике („Бетон пева асфалт цвета”), који су очито и контраст и опасност завичајном и руралном. Али, да их читалац све време читања осећа, и то у негативним и претећим конотацијама.

Песник Вукашиновић употпуњује мозаик губитака завичајне есенције у песмама *Пейнаесџ дана* и *Обед*, у којима, сасвим оправдано, уводи мотив очеве смрти. Наиме, још један ненадокнадиви губитак сопства значи губитак посредних и непосредних предака („Што је било лоше, сада је још горе”; „Са гробља враћам се сетан, низбрдо, ни сит ни

/ Гладан / Пребројавајући кораке који ме од оца раздвајају”). Све јаче и све даље, додајем.

У циклусу *Човек и век* песник заговара похрањеност традиције и историје („традиција живи у суштини садашњости; то је њена битност” – Унамуно), нарочито књижевности и то по узору на Елиотову промисао: „Народ који не мари за књижевно наследство на путу је да постане варварски”. Песник Вукашиновић испуњава обавезу и законитост које је Елиот игром речима вешто дефинисао да једино „преко живих писаца мртви остају живи”.

Посебност Вукашиновићеве књиге песама *Изнад облака* јесте и циклус медитација *Пеџазова зоб*, који не само да се ослања на историју и прамитологије што је уочљиво из самог наслова циклуса, већ и укида временске разлике, уводећи у стихове и слике и догађаје из песникове урбане околине и промишљајући о онтолошким категоријама, често на неочекиван или макар онеобичен поступак. На пример, у антологијској песми *Чейири сѝрофе*, која је звучно импрегнирана мислима по систему један стих – једна промисао када је реч о мотиву старости не само песника пред нама, већ и читавих народа (и нашег), као и ранијих (не) забрављених цивилизација:

*Чейири су сѝрофе а један је век.
Прва је најлејџа, ѿо је дуџин лек.
Друџа и ѿреџа су изнад ѓроба свир.
У чейврѝој неки нейознаѝи мир.*

И на крају ишчитавања Вукашиновићеве књиге *Изнад облака* принуђен сам да наведем утисак којим сам током читања и тумачења био опседнут. А то је убеђење као да је песник Вукашиновић током свог стиховања и „градње” своје „куће од сна и слова” стално мислио на Кантов савет који гласи – „чини оно чиме ћеш постати достојан”.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

(НЕ)ПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА ПРИПОВЕДАЊА

Приповедач урбане меланхолије. Књижевно дело Моме Капора, зборник радова, приредили: Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић, Учитељски факултет, Београд 2012

Појава зборника радова о књижевном опусу Моме Капора призива у сећање реченицу коју је често понављао Милош Црњански, а једном приликом је изрекао Иво Андрић, да се „само мртвом вуку реп мери”,

мисливши на вредност књижевног опуса која тек након смрти писца треба да се потврди или, пак, оспори. У случају дела Црњанског и Андрића готово да немамо недоумицу да њихова вредност и даље расте.

Питање *мерења*, вредновања, валоризовања књижевне вредности дела Мома Капора, посредно и непосредно, у основи је тек објављеног зборника. И за то постоје најмање два разлога. Један је последица књижевног живота Моме Капора и његовог свесног ситуирања на маргину што је потпомогнуто уверењем да је реч о „лаком” писцу, а други разлог проиходи из првог и на њега се у ствари наслања, тј. опонира му у покушају да сада након смрти Капора његов књижевни опус, који се овом приликом нашао на мети хетерогено усмерених књижевних тумача, *обоји* неким другим бојама, посматрајући га у ширем контексту српске књижевности за младе. Овде треба рећи да у том погледу видимо његов пионирски значај који се тиме не исцрпљује, будући да је зборник радова уједно и први зборник објављен у нашој земљи посвећен књижевном опусу Моме Капора.

С тим у вези, чини се да својом концепцијом зборник на извештан начин исто тако кореспондира са животом аутора коме је посвећен. Очито је то већ на насловној страни која доноси Капоров цртеж – ауто-портрет са капуљачом из које вири девојче пуштене косе које може бити Ана или Уна, или нека друга његова јунакиња која га је популарисала. Потом, поред двадесет научних радова разврстаних у пет тематских целина, зборник је обогаћен и фотографијама са научних скупова у Београду и Риму посвећеним Капоровом књижевном опусу, дакле оним местима за које је био и животно везан, те личним тоном ауторове кћерке Ане Капор, неконвенционалним излагањем писца млађе генерације Владимира Кецмановића, те обимном библиографијом радова о Капору коју је сачинила Здравка Радуловић, као и колажном представљању података из његовог живота које потписује Валерија Јанићијевић. Тако конципиран зборник заправо указује на Капора као на једну атипичну појаву у нашој књижевности, али и на простору некадашње заједничке државе, и осведочава у којој мери су се преплитале животне околности, цртање и књижевност у самом аутору. Управо се чини да је то била и једна од замисли уредника зборника (Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић) који је изашао као трећа књига у едицији *Поетика српске књижевности за децу и младе* Учитељског факултета у Београду.

Након *Уводне напомене* уредника и *Поздравне речи* Ане Капор, текст који отвара зборник јесте рад Александра Јовановића *Приповедач урбане меланхолије или „Сенциментално васпитање” Моме Капора*. Намера овог рада, поред осталог, јесте да преко хрестоматије *Сенциментално васпитање* скрене пажњу на оне ауторе који су обликовали литерарни опус Капоров, а који су самим тим важни за разумевање

Капоровог дела и ван оквира националне књижевности. Указујући на његове узор, попут Селинцера, Сент-Егзиперија и Ернеста Хемингвеја, Јовановић показује како поступак *подмуклог деловања биографије* није лишио ни Капоров књижевни опус. Стога, Капорови цртежи у књигама асоцирају на Сент-Егзиперијевог *Малог принца*, сленг и жаргон на Селинцеровог *Ловца у жици*, а Хемингвеј се испоставља као литерарни и животни узор, јер како тврди сам Капор, „он нас је учио да треба живети на висини своје литературе”. С тим у вези, ово место је упутно и за истицање Капоровог животног стила, који ће, изгледа, како ствари стоје, у нашој књижевности бар још неко време остати непоновљив. Питање немогућности појаве писца који ће живети са стилем на висини своје литературе сада је већ питање овог света и контекста који на такав стил гледа као на раритет из прошлих дана, а не као на нужност егзистенције самог писца који дословно *живи* своја дела.

Управо на том фону исписан је и далеко најобимнији текст у зборнику *Аутобиографски дискурс у роману „Исјовесити” Моме Капора: ишћање проблематичног субјекта* Ивана Негришорца. Посвећујући пажњу „проблематичности друштвеног статуса” очитом у аутобиографском приповедању, Негришорац је исписао интерпретативну биографију Капора у малом задржавајући се на свим оним неуралгичним местима која указују на Капорову фикционалну или животну *проблематичност*. Исто тако, аутор се бави и феноменом Капорове литературе, те констатује да већ са објављивањем прве књиге *Белешке једне Ане*, постаје „култна личност српске забавне, лаке књижевности” у чији корпус аутора се и сам Капор одмах по појави овог романа уписао и тиме по Негришорцу исказао несумњиву проблематичност његовог књижевног статуса, која овим зборником у најмању руку треба да се релативизује или, пак, проблематизује. „Прича о делу и прича о пишевој личности складно је у Капоровом роману сједињена”, закључује Негришорац, чиме се у контексту претходно изнетог указује како и на који начин је Капор у ствари живео на *висини* своје литературе.

На сличној основи конципиран је рад *Капорова аутофикција* Марка Недића. Анализира се и *лакоћа* приче и приповедања Моме Капора која је била чита у изразу или језику, а која уз често провокативно изабране теме омогућава „непосредан и пун читалачки доживљај”. Сви ови сегменти скупа Капору обезбеђују високе тираже и несумњиву популарност на простору садашње и бивше државе.

Отуда је један од лајтмотива који се чита између редова у зборнику онај о *(не)подношљивој лакоћи приповедања* која ауторима није неподношљива из наратолошке или вредносне позиције, колико из егзистенцијалне, видљиве у стању које дубоко погађа приповедача, а које је један од аутора одређује као *урбану меланхолију*. Меланхолично стање приповедача који понајчешће приповеда у простору града, првенствено

Београда, гради посебан читалачки доживљај. Стога је (не)подношљива лакоћа приповедања у Капоровом опусу више стилски комплекс који омогућава комуникативност са читаоцима различите старосне доби, а нудећи привидну стилску, тематску, приповедну лакоћу реализује се на начин да се меланхоличност приповедног субјекта преноси и на читаоца и то тако да у свом крајњем исходишту ту лакоћу доживи заправо супротно и прими је као тежину приказаног света и бреме људске егзистенције очито у свету Капоровог дела.

О тој тежини у контексту промишљања о теми идентитета посвећен је рад Драгана Хамовића *Облици теме идентитетa у прози Моме Кајора*, док се Валентина Хамовић у раду *Поетичка самосвећ у прози Моме Кајора* бави ауторовим преиспитивањем основних постулата списатељског умећа.

Текстови Зоране Опачић *Младост као ојсесивни моћив у прози Моме Кајора* и Слађане Јаћимовић *Носијалгија и сипероидијa у романима Моме Кајора* отварају други тематски блок и као да потврђују, али овај пут у теоријско-интерпретативном дискурсу, онај моменат који је Негришорац истакао поводом једне Капорове јунакиње да би потом извео општи закључак да је „Капоров идеалан читалац, дакако, пре жена него мушкарац”. У том контексту читање мотива младости или носталгичног присећања на њу из позиције бунтовника, указује у којој мери они погађају Капорове романе и у којој мери се рефлектују на често шематски постављене мушко–женске релације.

Први Капоров роман, *Белешке једне Ане* у фокусу је истраживачке пажње Јована Љуштановића који се бави елементима простора и времена, и Милана Алексића који га чита као *криптику друштва* Србије и Београда током и непосредно након Другог светског рата.

Посебну драгоценост овом зборнику дају радови Милице Радовић Тешић и Александра Милановића који из лексичке и лингвостилистичке визуре анализирају Капорово дело. Отуда су нам и њихови закључци исто тако драгоцени јер из језичке визуре процењују опус овог аутора. Милица Радовић Тешић у раду *Жаргонска лексика у Капоровом књижевном делу* показује у којој мери су жаргонске речи из романа *Филирани* „прошириле употребни ареал” и „опстале у општем лексичком фонду”. Текст Александра Милановића *Капоров речник носијалгије и сипрејње* доноси, поред осталог, примере речи чије значење по Капору није више препознатљиво читаоцима најмлађе генерације. С тим у вези, подвучимо да се управо преко овог рада посредно може отворити питање колико ће у ствари Капорово дело бити пријемчиво, занимљиво и напоскон разумљиво и будућим генерацијама, колико ће они моћи да доживе *einführung, уживавање* у свет романа *Провинцијалац, Уна, Филирани* итд. То је, између осталог, и питање уско повезано са природом света у ком ће будуће генерације живети и стасавати.

Приповедним аспектима и рецепцији Капорових драмских дела посвећена су три текста у трећој тематској целини коју отвара рад Петра Пијановића *Прича и приповедање Моме Кајора*. Неки од елемената које Пијановић подвлачи у Капоровој причи и приповедању су: топографија или простор који готово нужно постаје градологија, потом претварање документарног и стварносног у причу, лак наратив, новинарски жанрови, лирска меланхолија која се претвара у сетну иронију и др. Свој рад о раним Капоровим причама Љиљана Пешикан Љуштановић заснива на интерпретацији синтагме „поезија за децу и осетљиве” коју проналази у тексту Данила Киша посвећеном првој збирци песама за децу Милована Данојлића. У тексту *Ране приповејке Моме Кајора између прича о дејинству и прича за децу и осетљиве* ауторка се бави збирком *И друже приче* тако што прави широк интерпретативни распон који укључује дела попут *Алисе у земљи чуда*, *Оливера Твиста*, лик Петра Пана и сл. Миливоје Млађеновић у раду *Критичка рецепција драмских дела Моме Кајора* истражује негативну рецепцију Капорових драмских дела и представа које су постављене на основу њих. Чак и у том сегменту уочава се у којој мери је судбина Капорових драмских остварења делила маргиналну судбину његових романа у визури драмских и књижевних тумача. Наравно, у реалности је Капорово бивање на маргини значило бити у центру догађаја, збивања, читалачког интересовања, на мети медија и позоришне публике.

Четврту тематску целину отвара рад Слободана Владушића *Слика Београда у прози Моме Кајора* у ком развија тему урбаности у Капоровом делу *Мађија Београда*, па се и претпоставке и исходишта рада наслањају на ауторово тумачење појмова градско и урбано. Тестови Персиде Лазаревић ди Ђакомо *Фолирантски као „фолирантски” хронолој* и Светлане Шеатовић Димитријевић *Медијерански аzzуро Кајорове прозе* приступају Капоровим делима из позиције која претендује на имаголошко читање. Александра Угреновић потписује текст *Стеријанство Сентименталног путовања Моме Кајора (О путописној прози „Скитам и причам”)* у ком смело трага за интертекстуалним и хипертекстуалним везама Капоровог остварења са делом Лоренса Стерна *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију*. Зорица Турјачанин се бави романом-приручником *Како постати писац* за који сматра да *поетира* Капоров опус и сагледава га као уметничко завештање, безмало тестамент.

Готово мултимедијално Капорово остварење *Успомене једног причача* у фокусу су рада Светозара Кољевића који отвара пету целину зборника. Иако се текстови у зборнику доминантно баве Капоровим књижевним опусом, у овом раду долази до изражаја спој књижевности и цртања у одабраном Капоровом делу, а самим тим и у његовом животу. У неконвенционалном духу са узгредним натукницама за евентуално

даља истраживања, попут оног да је Капор најизразитији пример „женског писма” у српској књижевности, Владимир Кецмановић затвара радове са скупа који се одржао у оквиру пројекта *Поетика српске књижевности за децу и младе* Учитељског факултета у Београду.

Намера зборника *Приповедач урбане меланхолије* није била само да метафорично говорећи премери реп дела Моме Капора него и да отвори простор за даља истраживања у контексту српске књижевности за младе. Капорова књижевна дела разматрана су из поетичких, методолошких, књижевно-историјских, лексичких, лингвостилистичких, литеарних и семантичких аспеката. Једна од незаобилазних студија безмало у сваком раду у зборнику јесте дело Александра Флакера *Проза у џрајерицама* у ком је Капорова проза добила своје заслужно место. Бавећи се импозантним опусом Моме Капора зборник је једним делом окренут и будућој рецепцији Капоровог дела које покушава да контекстуализује у дискурсу српске књижевности (за младе) друге половине 20. века. Да је Капорово дело у овом тренутку далеко од читалачког заборава говори у прилог да је један дневни лист у недељном издању покренуо објављивање Капорових прича под насловом *Незаборавне џриче*. Да ли је у питању спој „лаког наратива” са летњом шемом која му и пристаје, остаје да се види у годинама, и зимама, које тек долазе.

Јелена ПАНИЋ МАРШИ

НАСАМО СА СОБОМ

Јован Николић, *Соба с џочком*, „Чигоја штампа”, Београд 2011

Она проблематизујућа другост о којој последњих година интензивно размишљамо како у уметности тако и у теорији, све упињући се да се покажемо увиђавнијима него што јесмо, већ у првој песничкој збирци Јована Николића *Гости ниојкуда* (1982) одређена је као *сјейен инвалидност* сликом сусрета богаља и Рома, људи обележених националним и културолошко-анатомским стереотипима: „Као хирург / првим резом кад засече / тако секу два погледа: // Ја у грбу коју носи / он у моју / тамну кожу...” Одају ли и грбавац и Ром да се не разликују од других, „обичних” људи управо по томе што и њихов поглед у туђу аномалију или дистинкцију сече, реже, или су, пак, у лепоти препознавања нашли перверзно уживање? Једној би се особи ово препознавање допало: она је одговорна за смрт на стотине хиљада или чак преко милион Рома и сигурно на милионе хендикепираних, онемоћалих. Но, да ли би њено

непојављивање на историјској позорници ишта променило? Шта ће нам гетои када наши погледи не крију осуде и пресуде?

Док читам најновију књигу истог песника, *Соба с њочком*, састављену од старих и нових текстова на тему живота, љубави, детињства, сна и сновиђења, чини ми се да сам насамо са колажом успомена, рефлексја и кратких, *флеш* утисака покупљених са улица, тргова, али и са граничних места, луминалних подручја између сна и јаве. Колико непосредност личног, поетског и прозног – ако се о границама поезије и прозе може говорити мислећи притом на текстове Јована Николића – дугује ромским кафанским песмама и начину живота који се од детињства урезао у памћење хроничара сопствене душе? Свакако да је незанемарљив удео (мулти)националног одређења у поезији Јована Николића, али тај удео пре видим у етно карактеристикама ја-говора: ромској меланхолији, ритмичности и мелодичности исказа или понеком колоквијализму, препричаном обичају (нпр. сахрана) или веровању: „Кажу да сваки Циганин, музичар, обољева на плућа / Добије астму, сипњу. / Зато што је циганска музика тужна, препуна молова.” Колективно (не) свесно као опште место добија лични угао посматрања, меланхолија базично постављена већ првим циклусом погађа и природу, па и музику, синоним живота Рома. И покрет, као јемство енергетског суфицита, као мера ствари сагледаних из черги, као само тренутно везивање за догађаје, просторе, људе.

Стога је песма, прозаида или кратка прича са елементима есеја Јована Николића унапред предилекционисана као нестабилна, меандрична форма која се отима предвидљивости, често исцепкана на делиће. Песничке речи *Собе с њочком* немају развијену метафорику, већ пре једнодимензионалну алегорију (*Историја њозоришћа, Моја кућа, Кавез...*) или искреност минималистичког, аутсајдерског (*Мушарац који чека, Плаћевна моћ, Саксофон, Плућа*). Субјект је, видели смо, нужно децентриран, дезоријентисан, испровоциран да стоји на маргини збијања и записује их, али не педантно, већ у једном даху, још неочишћене од наноса прве емоције. Спектар емотивних стања варира од пренаглашене чулности – поамне страсти за женом „коју сања Бог” (*Посеља која дише, Ојей жена, Мушарац који чека, Реч љубав* и др.) и која добија нове обресе најчешће испољене као сновиђења, утваре, сенке, чији се покрети и погледи преламају у његовом сну, отимајући се коначном облику и анатомској прецизности (*Додируј ме очима и воли*) – па све до дубоке туге, резигнације и самоусредсређености, када се спокој тражи, али не налази чак ни у сну.

Прустовски асоцијативни процеси, који трају напореда са животом, активирају се у поезији а пуно испољавање имају у кратким прозним формама у којима се фрагменти аутобиографског потврђују остајући непрекидно у забрану првог лица: када описује догађаје, јунак

је онирички прецизан и тачан. Тако посланица *Додируј ме очима и воли* заправо јесте изневеравање површинског слоја жанра, оног који јемчи да управо особа којој је писмо најављено, исто га и чита субјект дубоко сумња у њену егзистенцију, али потврђује њену ониричку близину, присуство „с оне стране стакла”, у оностраном (у причи *Мушкарац који чека* жена се не појављује иако се све време говори о њој). С друге стране, таква реалност у којој је драга остварење чежње и утеха очајнику јесте дубоко лична космика, то је чисто бестелесна имажинација, филозофија погледа и дистанце.

Нестабилност ауторског рукописа Јована Николића уверљиво манифестује лагани, нечујни прелазак стиха у прозне редове, при чему аутор остаје доследан мимикрираној легенди интерпункцијских ознака на карти осећања. У циклусу *Она коју сања Боџ*, руком вештог импровизатора, јер добар музичар то јесте, Николић је дискретно клизнуо у причу не умањивши тиме поетски капацитет и оставши доследно у сфери наглашене симболичке феминизације, као пре свега представник меког, ишчекујућег, отвореног, сентименталног, женског писма. У тексту *Историја позоришта* он је записао: „Позориште је одувек имало облик кугле. Зато што је кугла женствена и самим тим савршена.” Тиме се експлицитно потврђује идеја женствености као кључног, митског, кружног, свеобухватног временско-просторног контекста, иако даљи текст успостављањем алегоричке везе позориште–историја демантује почетну идеју савршенства. Притом, мит је замена за чулима досегнуто знање, али се повременим реквизитима, синтагмама и јунацима позајмљеним из фантастичког писма (бајка, легенда) потврђује сопствена решеност да се у кружењу истраје и да се поредак *to be continued* испрати а пренапрегнутост као последица урођене и стечене/стицане аномалије, као место сусрета сна и записа и као хињена и негована рањивост, не само прихвати него и прогласи императивом.

Оспољено *ја* као једнако провокативно за спољашњи свет и подложно сензацијама из њега рефлектује се и у причи *Сан Синан* фетусним положајем као мером инфантилног, рањивог, фрагилног. Страх, вртоглавица, мртвило или одумирање ствари, књига и бића с једне и њихово помицање с друге стране, детекција одсуства драге особе (смрт оца, растанак од мајке, жудња за женом), самовање на мрачним местима (таван, тесни собици) – све су то путеви потрошње сопства, имплодираниности као крајњег покрета субјекта који намерно појачава своју позицију повлачењем у „сомотску тишину”: „Читање, опсесивно бекство од опорости свега што ми се намеће, што сам принуђен видети и чути, бекство од садржаја примисли које круже мојом главом као психоментални вртлог или одложено смеће модерног света. Све остало је углавном условљеност и трпљење: телефонски позиви, људски вербални саобраћај, у темељу неискрен и испразан” (*Реч и кључ*).

Па ипак, бекство је онолико добровољно колико и условљено животним околностима. Тишина, мрак, промаја, јесу само позне манифестације једне одабране поз(ици)је за коју се субјект хвата: предодређеност рођењем, укрштањем нација, тај, како га одређује Сузан Стенфорд Фридман, географичарка идентитета, „степен двоструког ризика” (немогућност асимиловања ни у ромској ни у српској заједници), али и специфичне животне околности, чине свеукупни транспарентни степен инвалидитета: „Знао сам то унапред: све што будем икада имао добити у животу биће ми нехајно или наглавачке достављено, али свеједно и за такав отпадак, мрвицу са трпезе мораћу доцније двоструко платити ненадним изливом туђе зловоље или каквом животном неприликом.”

Да ли су располућеност између очевог и мајчиног порекла, припадност двама нацијама, што рефлектује и наслов књиге, који призива како грађанску удобност и комфор тако и луталачки порив, одговорни што је Јован Николић постао писац, тачније речено песник? Да ли су поглед с прозора и позиција *изван* одредили да се, уместо на спољашњи свет, његов протагониста усредсреди на интроспекцију, на сопствени флукутирајући идентитет, да се осуди на интровертност и да мазохистички поставља себи безброј нерешивих питања? Откуд толика зачауреност у свет снова, у миље носталгије и бриге за очев сипљиви кашаљ, за продужени ужитак који изазива звук саксофона (*Саксофон*), за мајчине сузе (*Одлазак*)? Отуда што се Николићу све догађа два пута: једном, у реалном животу, по дану, у кратким резovima (*Дан*), а други пут у његовом приватном свету, у сну или у играма у мраку, усред детињства, где је, увек на точковима и у потрази за новим и сигурнијим уточиштем, сâм у соби и у себи.

Драѓана БЕЛЕСЛИЈИН

„ЗАПАДНИ БАЛКАН” КАО МЕДИЈСКО-ПОЛИТИЧКИ КОНСТРУКТ

Предраг Свилар, *Медијска конструкција Западног Балкана*, Mediterranean Publishing, Нови Сад 2011

Медијској конструкцији „Западног Балкана” и његовој учесталој примени у јавном политичком и академском дискурсу од 2003 (када је овај појам постао део званичних докумената ЕУ о процесу придруживања држава бивше Југославије) до данас, посвећена је изузетно занимљива студија Предрага Свилара, докторанда социологије и аналитичара медија из Новог Сада. На више од 250 страна, у поглављима: *Дискурси*,

конструкција и реална моћ; Европски регионални дискурси; Запад; Европа; Политичка моћ, медији и медијски дискурси; Балканистички дискурс и медијска конструкција Балкана; Западни Балкан – политичка употреба и медијски контексти, овај аутор нам, уз коришћење импресивне стручне литературе и архиве најутицајнијих светских (првенствено западних) и регионалних медија, саопштава слојевиту анализу употребе појма „Западни Балкан”, показујући и на овом примеру „у коликој мери именовање појма одређује његову природу, као и садржај и конотативна својства која му се додељују”.

Објашњавајући потребу за изучавањем „Западног Балкана”, Свилар подсећа да је урушавањем „гвоздене завесе” и свршетком „кратког XX века” (Е. Хобзбаум) дошло до нових регионалних одређења унутар Европе, као и да је нестанком „биполарног” света, нестало и „дискурзивни Исток”. Од тада Западна Европа постаје *meritorium*, тј. мерило свих ствари, дискурзивно одређујући нову конструкцију, нову перцепцију регионалности континента. Аутор указује да је „историјска асиметричност развоја Европе, која је допринела концентрацији економске и политичке моћи на њеном западу, омогућила да Запад одреди класификацијске критеријуме за дефинисање и именовање Другог, да конструише и реконструише представе о Другом, у складу са својим интересима, вредностима, виђењима и симболичко-конотативном матрицом”. На тај начин, прихваћен је, посредно, концепт „самопрепознатог Запада”, наспрам којег се налазе друштва незападних европских пространа, чија се регионална одређења преиспитују, а културне вредности оцењују и вреднују у складу са интересима „именитеља који поседује моћ естаблирања дискурзивних одређења”. Предраг Свилар указује да се при анализирању нових регионалних одређења Европе „не сме изоставити утицај САД, као значајног центра Запада, и тиме уважити чињеница да је током XX века дошло до померања односа централности и периферности унутар самог Запада, и да самим тим, САД, као глобална сила и персонификација *хиперокцидентиа* (Е. Морен) значајно утиче на токове друштвених промена у самој Европи”.

Процес стварања нове мапе Европе показује две важне карактеристике: повратак прехладноратовске матрице „расада” Европе и европских култура, обнову стратешких приоритета западних држава у незападним деловима Европе; интереса који су преживели вишедеценијску хибернацију проистеклу постојањем „комунистичког Истока”, али и настанак нових регионалних одређења која немају ни просторно-географска утемељења, нити утемељеност у историјским или културолошким „структурама дугог трајања” (Ф. Бродел), а најчешће су и без капацитета за успостављање идентитета, што је, како наводи аутор, последица „униполаризације и глобализације” међународне политике. На тај начин, у процесу симболичког и културног „ремапириња Европе”, појам

Истока готово је ишчезао са политичко-географске карте Старог континента. Изузев Русије и донекле Белорусије, ниједна држава у западном јавном дискурсу и медијима више нема статус источне. Иако је Европа остала без једне од географских страна, разноврсност својих регионалних одређења стекла је варијететом нових („Средња Европа”, „Источна Средња Европа”, „прибалтичке државе”, „земље кавкаског региона”, „Југоисточна Европа”, „Балкан”, „Западни Балкан”...). Дакле, јавним и медијским дискурсом, деведесетих година прошлог века, потврђивале су се линије које је повукао С. Хантингтон у свом знаменитом огледу о „судару цивилизација”.

Из таквог једног медијско-политичког дискурса, који конструише нову регионалност Европе, у средиште академске и политичке јавности на Западу, враћен је и „балканистички” дискурс „као скуп менталних образаца путем којих се пласирају информације о Балкану, и то нарочито у новинарству, књижевности и политици”. Тако се појам „балканизам” односи на сва тумачења којима се овдашњи феномени посматрају у оквиру дискурса или стабилног система стереотипа који Балкан смештају у „когнитивне менгеле”. Реактивирање „балканистичког” дискурса Запада на Балкану, умесно примећује аутор, омогућено је „историјско-политичким специфичностима, које нису постојале у другим крајевима Источног блока”. То су пре свега: политички турско тло, фрагментација веће државне творевине и унутаррегионални ратни сукоби. Свилар, међутим, указује на неодвојивост балканистичког дискурса од „балканистичког приступа Запада Балкану”, указујући на то да се кључне одреднице балканистичког дискурса морају посматрати пре свега „као плод политичких и медијских активности које су имале за циљ остваривање западних интереса и циљева на Балкану, а не као карактеристике иманентне региону”. Балканистички приступ Запада Балкану, састојао се у подршци процесима фрагментације Југославије, који су потом критиковани и балканистичким дискурсом означени као одлика цивилизацијског кашњења и европске неприпадности Балкана и његових народа. Позивајући се на неке научне ауторитете са Балкана (попут М. Тодорове), аутор се о балканизму изјашњава „као о дискурсу који не исказује толико другост, колико импутирану двосмисленост”. Управо је то „Западни Балкан” – постконфликтни појам, медијска конструкција произашла из потреба политичког карактера артикулисаних пре свега на Западу.

Зашто је „Западни Балкан” као периферија значајан за Запад? Због чега се данашња Европска унија бави овим делом Старог континента ако је он са становишта „праве Европе” („Европе катедрала” како је својевремено писао Б. Калај) симбол свега онога што Запад данас одбацује: фрагментације, национализма, економске и политичке неуређености? У одговору на ова питања, Предраг Свилар истиче да је реч о потреби

„самопрепознавања Запада” који се и сâм налази у стању унутрашњег „превредновања”, у оквиру којег се суштински сучељавају два легитимна тока западне историје: први – који је политичко-економског карактера, последњих деценија заснован на наметању универзалних (глобалних неолибералних и космополитских вредности) свим културама и нацијама без изузетка (па и западним) и други – утемељен на „процесима дугог трајања”, а који се огледају у особеној културној, духовној и филозофској сфери Запада. За оба наведена тока западне историје „Западни Балкан” је простор на којем се одвија комплементаран процес „самоидентификације Запада”, регион који насељава „Значајно Други” и где се изнова и у новим околностима доказује историјска свест о западној културној и цивилизацијској доминацији. Његову историјску генезу могуће је пратити од Римске империје, преко франачке државе Карла Великог, која је изградила прве заједничке обриси Запада, до данас када се западна историја креће у правцу изградње Запада као социјалне конструкције коју у својим радовима А. Зиновјев (на којег се аутор позива) означава појмом „западњаштва”.

У поглављу о Европи ова студија критички разматра и питање изградње европског идентитета унутар Европске уније, указујући на негативне процесе хомогенизације „путем потрошачког друштва и медијски створених потреба” које представљају и највећу претњу њеном идентитету. Насупрот овом постоји и становиште о „Европи комплементарности” која је у стању да повеже националне и цивилне вредности као обележја „духа” европске цивилизације. Управо као последица европских противречности, и појам „Западног Балкана” је такав – противречан, од његовог географско-просторног одређења до унутрашње перцепције држава и друштава које припадају овом региону.

Шта је заправо Западни Балкан? Са становишта географије реч је о непостојећем појму (јер западног Балкана нема). Са становишта Запада (Европске уније) реч је о политичкој агенди којој припада простор бивше Југославије (без Словеније са Албанијом) али са променљивим значењем у зависности од односа сваке од појединачних држава у процесу придруживања Унији. Посебан отпор ова одредница изазива у појединим државама (попут Хрватске) где се свако помињање Балкана, па и западног, повезује са обновом Југославије, која у свести тамошње академске и политичке заједнице представља симбол Истока (православне културе и цивилизације), дакле незапада и Оријента. Коначно није ли време и да се запитамо колико ће овај појам имати смисла 2013, када Хрватска постане пуноправни члан Европске уније? Уопште има ли „Западни Балкан” политичку и економску перспективу или је трајно осуђен да буде подручје које у западном дискурсу није досегло степен развоја који му омогућава интегрисање у „модерни свет и међународну заједницу”? Коначно шта је Западни Балкан са српског становишта?

Ако је судити по анализи медијске употребе овог појма и његовој учесталости у политичкој терминологији (у књизи је табеларно приказана медијска учесталост појма у светским и регионалним медијима) реч је о широко прихваћеној одредници без дубљег понирања у њено симболичко и зашто не рећи геополитичко и културно-цивилизацијско значење. Заиста, чега смо ми Запад? Да ли је „Западни Балкан” нови задати оквир за регионалну идентификацију и „самопрепознавање” Србије? Шта је садржај овог идентитета у околностима када га неке суседне нације одбацују и када смо од Европске уније све даље? Није ли овде реч о настајању „нове геополитичке зоне” и постепеном, а можда и трајном, измештању „Западног Балкана” (посебно Србије) из европског културно-цивилизацијског и хришћанског круга? Или појмом „западни” Европа жели, како аутор верује, да Балкан издвоји из зоне утицаја Оријента? Ово су само нека од питања која се намећу после читања ове студије, у чијем нас закључном поглављу Предраг Свилар уводи у „дискурс ослобођења” као одговор на изазове савременог света, за шта је барем за нас на Балкану („Западном Балкану”) потребно превазилажење слике о себи као нечему што је потребно „напустити, превредновати, преиначити” како би наше па и остала балканска друштва у западном дискурсу била препозната као европска. Наиме, „Западни Балкан” данас јесте регион који симболички и политички осликава настојања за интеграцију у ЕУ, али уједно је и симбол да се у овом региону, Балкан и све што он баштини, олако препуштају „дискурзивној ветрометини”, што ова студији убедљиво и с аргументацијом доказује.

Милорад ВУКАШИНОВИЋ

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Сћеријине пародије – искушења (поеси)* модерног читања, 2009; *Дан, конјексји, брзина ветра*, 2010; *Писањи даље – изабране критике*, 2012. Приредила је књигу изабраних песама Тање Крагујевић, *Ружа, одисја*, 2010.

ДРАГИША БОЈОВИЋ, рођен 1964. у Бањама код Зубиног Потока. Пише поезију и студије и монографије из историје књижевности. Књиге песама: *Узалудна провера*, 1988; *Света елегија*, 2001. Монографије: *Манасић Црна Ријека*, 1994; *Песник будућега века – о поезији Димитрија Канџакузина*, 1995; *Црква свето Панителејмона у Нишу*, 2002; *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, 2003; *Српска есхатолошка књижевност*, 2004; *Тријега премудрости*, 2009; *Развијање свијка – прилози из историје*, 2009; *Колаци у Србији*, 2010; *Манасићи у Спаром Колашину*, 2010; *Премудрости у Светом писму и српској књижевности* (коаутор Д. Крстић), 2011. Приредио: *Крај века већ дође – антологија стваре српске поезије „старијих времена“*, 1992; *Молишве Светога Саве*, 2002; *Слово љубави – од светога апостола Павла до светога Николаја Српског*, 2007; *Антологија љача – од Светога Саве до Пајријарха Пајсија*, 2011.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише студије, есеје и критике. Објављена књига: *Сторија о лудилу у доба авангарде – психопатолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*, 2011.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Размештање фигура*, 2003; *Место вредно приче. Размештање фигура II*, 2008.

МИЛОРАД ВУКАШИНОВИЋ, рођен 1967. у Беранама, Црна Гора. Новинар, пише о актуелним политичким темама. Објављене књиге: *Суочавања – изабрани разговори*, 2003; *Тренушак истине*, 2006; *У шамном срицу епохе*, 2010; *Раи за душе људи*, 2011.

ЉУБА ВУКМАНОВИЋ, рођен 1932. у Новом Саду. Новинар и публициста, радни век провео у редакцији новосадског листа *Дневник*, добитник је више новинарских награда. Објављене књиге: *Дейеше о слободи – записи о 37 Титових рајних дана*, 1986; *Трагом Јесењина – записи о животи, песничком и смрти Сергеја Јесењина*, 1997; *Шум речи – разговори и записи данас за суиџа*, 2005.

СЛАВИЦА ГАРОЊА РАДОВАНАЦ, рођена 1957. у Београду. Пише поезију, прозу, књижевну критику и књижевнотеоријске студије, бави се српском народном књижевношћу са подручја Славоније, посебно Западне. Објављене књиге: *Под месечевим луком*, роман, 1992; *Девети кућа*, приповетке, 1994; *Исповедање пишине*, песме, 1996; *160 година Трговачке школе у Београду (1843–2003)*, споменица, 2003; *Из сенке*, критике, огледи и мали есеји, 2003; *Мој предак је дрво*, песме, 2007. Књиге о народној књижевности: *Народне песме Славонске границе*, 1987; *Антологија српске народне лирско-ејске поезије Војне крајине*, 2000; *Српско усмено епојско наслеђе Војне Крајине*, 2008; *Жена у српској књижевности*, 2010.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Отворити Јеленине прозоре*, 1978; *Намасије, Индија*, 1984; *У Фрушкој гори 1854*, 1985; *Милица–Вук–Мина*, 1987; *Разговори о Индији*, 1989; *Прејиска Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, 1991; *Искусња прозе – разговори са прозним писцима*, 1993; *Токови савремене прозе – разговори са прозним писцима*, 2002; *У појрази за главним јунаком*, 2003; *Српкињин круг кредам*, 2006; *Библиографија радова о Милице Стојадиновић Српкињи*, 2007; *Ликови у Дневнику Анке Обреновић*, 2007; *Дневник Анке Обреновић*, 2007; *Животи и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 2010.

НЕНАД ДАКОВИЋ, рођен 1946. у Приштини. Филозоф, пише студије, огледи и есеје. Објављене књиге: *Оглед о сабласном – есеји о постмодерном егзистенцијализму*, 1993; *Постмодерна цијанита – огледи из епмодерне*, 1996; *Ноћни рај*, 1999; *Проширена верзија – огледи и записи*, 1999; *Варалице – огледи из постфилософије*, 2005; *Књижа о постфилософу – варијације и белешке о здрављу и болести*, 2009. Приредио више зборника.

ЛАБУД ДРАГИЋ, рођен 1954. у Љевишту, Горња Морача, Црна Гора. Пише прозу, преводи с италијанског. Књиге приповедака: *Који немају пчаја*, 1985; *Срам у катедрали*, 1990; *Долином сенки*, 1994; *Уочи*

Ћирићих џејилова, 1998; *Дивљи анђео*, 1999. Романи: *У зајонима Лејие*, 2003; *Пандорини вејирови*, 2004; *Крв и вода*, 2007.

МИНА ЂУРИЋ, рођена 1987. у Београду. Бави се српском књижев-
ношћу XX века, старом српском, као и усменом књижевношћу, стручне
радове објављује у периодици.

ЗОРАН ЖИВКОВИЋ, рођен 1948. у Београду. Пише научну фан-
тастику, преводи с енглеског и италијанског. Објављене студије: *Са-
временици и будућности – џриче и џворци научне фанџасџике*, 1983;
Звездани екран – осам деценија SF филма, 1984; *Енциклопедија науч-
не фанџасџике*, 1–2, 1990; *Огледи о научној фанџасџици – џоеџика,
моџиви, филм*, 1995. Прозне књиге: *Чеџврџи круџ*, 1993; *Временски
дарови*, 1997; *Писац*, 1998; *Књига*, 1999; *Немоџуџи сусреџи*, 2000; *Се-
дам додира музике*, 2001; *Библиоџека*, 2002; *Кораци кроз маџлу*, 2003;
Скривена камера, 2003; *Ваџон*, 2004; *Чеџири џриче до краја*, 2004;
Дванаесџ збирки и чаџјиница, 2005; *Мосџи*, 2006; *Чиџаџеџка*, 2006;
Амаркорд, 2007; *Последња књига*, 2007; *Есхерове џеџље*, 2008; *Писац
у најам*, 2009; *Пеџ дунавских чуда* (петотомно издање на пет језика: на
српском, енглеском, немачком, словачком и мађарском), 2011; *Наџи ме*,
2012. Објављена су му сабрана прозна дела у по два тома на српском и
енглеском: *Романи / Novels*, 2009. и *Немоџуџе џриче / Impossible Stories*,
2010. Скоро све књиге су му преведене на више страних језика, а добит-
ник је многих домаћих и међународних књижевних награда.

ЈОВАН ЗИВЛАК, рођен 1947. у Накову код Кикинде. Пише пое-
зију, есеје, књижевну и ликовну критику. Књиге песама: *Бродар*, 1969;
Вечерња џкола, 1974; *Чесџар*, 1977; *Троножац*, 1979; *Чекрк*, 1983;
Најев, 1989; *Зимски извешџај* (избор), 1989; *Чеџриуџа*, 1991; *Об-
реџење* (избор), 1993; *Осџрво*, 2001; *Песме 1979–2005* (избор), 2006;
О џајдама, 2010. Књиге есеја: *Једење књиге*, 1996; *Аурине сенке*, 1999;
Сећање и сенке, 2007. Приредио више књига српских писаца.

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ, рођен 1944. у Београду. Завршио је Фи-
лозофски факултет у Београду, а докторирао је експерименталну пси-
хологију на Универзитету у Торонту. Редовни је професор експеримен-
талне психологије (од 1982) на Калифорнијском универзитету у Сан
Дијегу (La Jolla) и методологије психолошких истраживања (од 1994)
на Филозофском факултету у Београду. Бави се истраживачким радом
у областима психофизиологије, психологије права и психологије умет-
ности и естетике (музика, позориште, сликарство, архитектура, умет-
ничка фотографија). Пише поезију, приповетке и драме на српском,
енглеском и француском језику. Објавио: *О небу и блаџу – две драме*,

2010; *Аутиобиографија – књижевни и ликовни експерименти 1986–2011*, 2011.

ВУКАШИН КОСТИЋ, рођен 1948. у Горњем Сибовцу код Подујева. Пише поезију и студије. Књиге песама: *Нићифори*, 1979; *Југовићи*, 1984; *Тирилска вода*, 1988; *Јахачи змија*, 1993; *Ђаво на звонику*, 1994; *Молићва у Гроцници*, 1995; *Чувар пейела*, 1997; *Засун*, 1998; *Гробље од ћилибара*, 2001; *Шайаћ о себи*, 2003; *Коме свећа*, 2004; *Лежаћ од снова*, 2005; *Омча*, 2006; *Срча*, 2008. Студије: *Јевђениј Јевђущенко и Владимир Мајаковски*, 1987; *Сергеј Јесењин у српској књижевности*, 1993.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћај у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог ђаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам врати лица усвој изгубљена* (избор), 2004; *Нећеш у песму*, 2011. Студије: *Од шопема до сродника: митолошки свет Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски путописи*, 2002; *Токови ван шокова – аутиентични песнички постојећи у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци – џонзоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи – есеји и прикази српске песничке продукције 2006–2007*, 2008; *Дневник гласова – есеји и прикази српске песничке продукције 2008–2009*, 2011.

ИЛИЈА МАРКОВИЋ, рођен 1940. у месту Дријењани у Херцеговини, БиХ. Сатиричар. Објављене књиге: *Већерокази–пућерокази*, 1972; *Рейнграми*, 1978; *Осамдесет шеста*, 1985; *Илијада*, 1986; *Срча*, 1986; *Осамдесет седма*, 1986; *Осамдесет осма*, 1987; *Осамдесет девета*, 1988; *Деведесет*, 1989; *Деведесет прва*, 1990; *Деведесет друга*, 1991; *Деведесет трећа*, 1992; *Деведесет четврта*, 1993; *Деведесет пета*, 1994; *Прва Југославија, Друга Југославија, Трећа Југославија. Продајо*, 1995; *Деведесет шеста*, 1996; *Пословни свет*, 1997; *Зар и ти, сине Едије*, 1998; *1389–1988–1998*, 1998; *Хвала шћо не пуцније, не ијејте, не једејте* (избор), 1998; *Пошврда из каиастира: Ваще земље више нема*, 2002; *Афоризам је алфа и омега српске саише*, 2003; *Земља у руци*, 2004; *Не будиће луди, злуст се ислаи*, 2004; *Заведи ја владај – роман у афоризму*, 2004; *Вођа је био, вођа бије, вођа ће бићи*, 2005; *Афоризми* (избор), 2007; *Изабрани афоризми*, 2007; *О афоризму афоризми*, 2007.

БРАТИСЛАВ Р. МИЛАНОВИЋ, рођен 1950. у Алексинцу. Пише прозу, поезију и књижевну критику. Роман: *Пошок*, 2001. Књиге песама: *Јелен у прозору*, 1975; *Клаино*, 1980; *Неман*, 1987; *Балкански певач*, 1995; *Врати у пољу*, 1999; *Cîntărețul balcanic / Балкански певач* (двојезично), 2001; *Силазак*, 2004; *Мале ламје у шамнини*, 2006; *Непојребан*

Летњопис / The Unnecessary Chronicle (двојезично), 2007; *Писма из пра-
старе будућности*, 2009.

ЖЕЉКО МИЛАНОВИЋ, рођен 1975. у Крагујевцу. Бави се исто-
ријом јужнословенских књижевности XIX и XX века и савременом срп-
ском књижевношћу, пише поезију, студије, огледе и књижевну критику.
Књига песама: *Трагање у неизрециво*, 2000. Монографије: *Advocatus
diaboli*, 2005; *Од слика о другоме ка поетички – стваралачтво Драгуши-
на Ј. Илића*, 2009; *Два писца и дружи*, 2012.

ДЕЈАН МИЛУТИНОВИЋ, рођен 1972. у Зајечару. Пише огледе и
критику из области опште књижевности и теорије књижевности, обја-
вљује у периодици.

МИЛУТИН МИЋОВИЋ, рођен 1953. у Бањанима код Никшића,
Црна Гора. Пише поезију, прозу и есеје. Књиге песама: *Жива вода*, 1987;
Враћа (песничко двокњижје: *Кућа* и *Хлеб за љутнике*), 1994; *Трагови
будућности / Следећу будуће* (двојезично), 2010. Роман: *Разорени град*,
1991. Књиге есеја и огледа: *Тако су говорили Црногорци*, 1996; *Писма
из Уранополиса*, 2000; *Српски лавиринт и црногорски Минотаур*, 2003;
Небо и савремена Црна Гора, 2007.

МАЈКЛ МОРИСОН (MICHAEL A. MORRISON), професор еме-
ритус на Универзитету у Оклахоми, стекао је највише академско звање
у двома веома различитим областима – књижевности и квантној физи-
ци. Као стручњак за књижевност, аутор је низа књига и научних радо-
ва, понајпре о фантастичкој прози. Уз то, приредио је многе антологије
фантастичких прича. Стални је сарадник водећег америчког књижевног
часописа *Светска књижевност данас*. Више података о професору Мо-
рисону може да се нађе на следећој интернет адреси: <http://www.nhn.ou.edu/~morrison>. (З. Ж.)

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију,
прозу, драме и књижевну критику. Од 2005. године је главни и одговор-
ни уредник *Летњописа*, а од априла 2012. је председник Матице српске.
Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљопис*,
1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995;
Прилози, 2002; *Поштом*, 2007; *Светилник*, 2010. Роман: *Анђели умиру*,
1998. Дrame: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Истража је у шоку, зар
не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије: *Легитимација за бес-
кућнике. Српска неоавангардна поезија – поетички идентитет и разли-
ке*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009. Председник је Уређивачког
одбора *Српске енциклопедије*, том 1, књ. 1–2, 2010, 2011.

ЈЕЛЕНА ПАНИЋ МАРАШ, рођена 1976. у Ужицу. Бави се књижевном теоријом и критиком. Објављена књига: *Град и стираси* – *најнатуралистички елементи у српском модернизистичком роману*, 2009.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ, рођен 1956. у Београду. Антрополог, културолог и филозоф, потпредседник је Комитета „Човек и биосфера” Националне комисије за сарадњу са Унеском, председник Српског друштва за историју науке, члан Комитета за образовање Европског друштва за историју науке из Париза, секретар Одбора за дело Милутина Миланковића САНУ и сарадник Одбора за проучавање живота и рада српских научника и научника српског порекла при САНУ. Објављене књиге: *Осунчавање и клима – Милутићин Миланковић и математичка теорија промене климе*, 2002; *Аналогија и ентропија – филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића*, 2005. Приредио је *Изабрана дела Милутина Миланковића*, 1997.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Фекећу код Врбаса. Пише студије, огледе и радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске ђесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Десџоћ Вук – мит, историја, ђесма*, 2002; *Станаја село зајали – огледи о усменој књижевности*, 2007; *Кад је била кнежева вечера? – усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, 2009; *Усмено у писаном*, 2009.

ПРЕДРАГ ПИПЕР, рођен 1950. у Београду. Лингвиста, ужа специјалност му је граматика и семантика словенских језика. Пише научне радове, уџбенике, монографије и библиографије и преводи с руског, члан је САНУ. Објављене књиге: *Заменички прилози (граматички стилистички и семантички стилисти)*, 1983; *Заменички прилози у српскохрватском, руском и ђољском језику*, 1988; *Увод у славистику*, 1991; *Поглавља из науке о српском језику*, 1996; *Језик и ђросџор*, 1997; *Методологија лингвистичких истраживања*, 2000; *Српски између великих и малих језика*, 2003; *Асоцијативни речник српског језика 1 – од стимуланса ка реакцији* (коаутори Р. Драгићевић, М. Стефановић), 2004; *Грамматика руског језика – у ђоређењу са српском*, 2005; *Синтакса савременог српског језика – ђросџа реченица* (коаутор), 2005; *Трагом речи – разговори са Предрагом Пипером* (приредио М. Јевтић), 2009; *Прилози историји српске славистике – библиографска грађа*, 2011.

НАТАША ПОЛОВИНА, рођена 1980. у Новом Саду. Бави се средњовековном књижевношћу, пише студије и књижевну критику.

Објављена књига: *Тойос њутовања у српским биографијама XIII века – Доментијан и Теодосије*, 2010.

ДРАГАН ТАСИЋ, рођен 1962. у Грделици код Лесковца. Пише поезију, огледе, есеје и критику. Књиге песама: *Зачарана кућица*, 1990; *Престио њожева*, 2000; *Силазак речним њућем*, 2008. Књиге есеја и огледа: *Књижевни акценћи*, 2004; *Завичајни крућ и српске њеме*, 2006.

АЛА ТАТАРЕНКО, рођена 1962. у месту Могилив-Подилскиј у Украјини. Слависта, пише есеје, преводи, бави се историјом српске (и других словенских) књижевности, књижевном критиком и питањима српско-украјинских културних веза. Ради као доцент на Филолошком факултету Универзитета у Лавову у Украјини, где предаје српску књижевност и језик. Превела роман Ј. Андруховича и есеј М. Рјабучка на српски језик, а на украјински дела многих познатих српских писаца (Д. Киш, И. Андрић, М. Павић, М. Црњански, Б. Пекић, Д. Албахари, С. Басара, Г. Петровић, М. Савић и др.). Објављене књиге: *У зачараном њроуљу – Црњански, Киш, Пекић*, 2008; *Месћо сусрећиа – огледи о српској ѡрози*, 2008; *Поећика форми в ѡрози ѡсћмодернїзму (досвід сербської лїтератури)*, 2010.

ДРАГО ТЕШЕВИЋ, рођен 1938. у Сјетлини код Сарајева, БиХ. Пише поезију и преводи с немачког (Хајнрих Бел, Гинтер Грас, Криста Волф, Ханс Магнус Енценсбергер Петер Римкорф, Геролд Шпет, Ерих Кест и др.), објављује у периодици.

ИВАНА ЂЕЛИЋ, рођена 1976. у Новом Саду. Пише огледе, приказе и критику, објављује у периодици.

КОСТА ЧАВОШКИ, рођен 1941. у Банатском Новом Селу код Панчева. Правник, политиколог, академик, пише научне радове и монографије. Објављене књиге: *Филозофија оћвореноћ друћћва. Политћчки либерализам Карла Поћера*, 1975; *Моћућности слободе у демократији*, 1981; *Усћавности и федерализам. Судска конћрола усћавности у анћло-саксонским федерацијама*, 1982; *Сћраначки ѡлурализам или монизам – друћћћвени ѡкрећћи и ѡлитћчки сисћем у Јућославији 1944–1949* (коаутор В. Коштуница), 1983; *О нећријаћељу*, 1989; *Револуционарни макијавелизам*, 1989; *Сћраначки ѡлурализам или монизам – ѡслераћћна оћозиција, обнова и заћираће* (коаутор В. Коштуница), 1990; *Тићо – ѡтехнолоћја власћи*, 1991; *Слободан ѡроћћив слободе*, 1991; *Право као умеће слободе. Оћлед о владавини ћрава*, 1994; *Увод у ћраво I. Основни ѡјмови и државни облици*, 1994; *На рубовима срћсћва*, 1995; *Усћав као јемсћиво слободе*, 1996; *Увод у ћраво II* (коаутор Р. Васић), 1996; *Заћираће*

српства, 1996; *Лутика у пљућим рукама*, 1998; *Хаџ проишв правде*, 1998; *Од проишкѣоратиа до окупације*, 1998; *Од слова до духа Дејѣона*, 1999; *Брчко – подела Републике Српске*, 2000; *Айсолуѣина и ублажена правда у Есхиловој Оресиѣји* (коаутор М. Стефановски), 2001; *Пресуђивање историји у Хаџу*, 2002; *Саџа о Досманлијама*, 2002; *Зџажени усѣав*, 2003; *Окупација*, 2005; *Бадинџова проишв Бадинџове – два лица истоѣ писца у случају Слободана Милошевића*, 2006; *Чему Демократииска сѣранка*, 2007; *Хаџки миноѣаур I–II*, 2007; *Поводи и одјеци – оџледи у „Српској речи”*, јули 1991 – децембар 1993, 2007; *Камелеон*, 2008; *Макијавели*, 2008; *Издаја*, 2009; *Расрбљивање*, 2011; *Усѣав као средсѣиво аџиѣације и пропѣаѣде*, 2011; *Српско ѣиѣање*, 2011.

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

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

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

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

најсјаији нащ књижевни часопис

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама – шест свезака чини једну књигу.

Годишња претплата износи 2.000 динара, за чланове Матице српске 1.000 динара, а за иностранство 100 €.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске*.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на рачун Матице српске број 295-1234397-90 (Српска банка), са знаком „за Летопис”. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: **Летопис Матице српске**, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

