



Објављивање *Лейојиса Мајнице српске* омогућили су
Министарство културе и информисања Републике Србије,
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и
Град Нови Сад

Летопис Матице Српске

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ђирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931–), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавац (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016)

Уредничтво

БОРЂЕ ДЕСПИЋ

(главни и одговорни уредник)

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, ТАМАРА КРСТИЋ, ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

E-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

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 и књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), 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.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Вагић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Васа Павковић, <i>Две ѝриче</i>	803
Владимир Конечни, <i>Риј добре наде (II гео)</i>	813
Драган Бошковић, <i>Словенија</i>	836
Борис Лазић, <i>Хаику. Лейо 2020</i>	845
Владимир Набоков, <i>Причај, сећање! (одломак)</i>	849

АУТОПОЕТИЧКИ ЗАПИС

Васа Павковић, <i>Чињање и ѝсање. О мом живоју у књижевно- сѝи</i>	859
--	-----

ЕСЕЈИ

Миливој Сребро, <i>Судбина великој ѝисца из „мале” књижевносѝи. Иво Андрић у ојлегалу француске кријѝике (II гео)</i>	868
Иван Негришорац, <i>Секуларни мисѝицизам Пејѝера Ханкеа и фиѝура цивилизацијској усѝона као Великој ѝада (II гео)</i>	906
Соња Миловановић, <i>Драган Бошковић: када бих био ѝесник или ѝињање сѝила</i>	940

КРИТИКА

Светлана Милашиновић, <i>Београдске крајке њриче</i> (Васа Павковић, <i>Ехо Београда</i>)	951
Маја Белегишанин, <i>Тихоси, мудроси, сеиа</i> (Васа Павковић, <i>На одморицију</i>)	955
Никола Живановић, <i>Вещина њисања дуиких њесама</i> (Тања Ступар Трифуновић, <i>Мјестиа гђе њочиње све исјочейка</i>)	958
Драган Бабић, <i>Породичне сличности</i> (Саша Радојчић, <i>Оћлегало на њијаци Бајлони: оћледи о срјском неоверизму</i>)	962
Маријана Јелисавчић, <i>Жива вода њричу рони</i> (Ана Вукмановић, <i>У њраћању за извир-водом: слике воде у јужнословенској усменој лирици</i>)	965
Милена Кулић, <i>Позорицна њрича Тогора Манојловића</i> (Бојана Поповић, <i>Тогор Манојловић и њозориције</i>)	968
Катарина Пантовић, <i>Нова чийања њесничкој оћуса Војислава Илића</i> (зборник <i>Војислав Илић и раћање модерне срјске њоезије</i>) . .	971
Бранислав Карановић, <i>Аућиори Лейоћиса</i>	979
Упутство за припрему текста за Летопис	991

ВАСА ПАВКОВИЋ

ДВЕ ПРИЧЕ

КАПИ ИЗ ЧЕСМЕ

То више није могло да се издржи!

Почео сам да мрзим и самог себе, кад сам био у стану с њом, или сам био сам, кад смо корачали Београдом, пролазили кроз Карађорђевог парк или улазили у биоскоп *Јагран*.

Запажао сам како је гледам са стране, у тамном оквиру, мислећи: *не ѿносим ѿе, не моју више да ѿе ѿледам!*

После се тај поглед сузио и ја сам је видео у оштрој перспективи: њене шиљате удове, руке и ноге, витко вретенасто тело, горду главу, и говорио сам у себи: *не моју очима да ѿе видим! мрзим ѿе, ѿагуро!*

Ни она мене више није ѿносила, ако је то права реч.

Вероватно би било исправније рећи: презирала ме је, мрзела из дна душе!

Видео сам то искоса у огледалу: седела је иза мене за столом и скрозирала ме с презиром који је сада тукао из скоро сваке њене реплике. Сањао сам њене очи које ме гледају без имало мимикрије, са чистом мржњом, њене ледене и плаве очи! Будио сам се на заједничком француском лежају, на другом његовом крају, утрнулог тела и гледао како она ујутро устаје у спаваћици, немарно заврнутој све до изнад малих, мушкарастих гузова, и окреће се, па видевши да су ми очи полуотворене, хитро спушта спаваћицу и још хитрије излази из спаваће собе.

И сада, када нас дели океан, питам се: шта би било да смо имали дете? Да ли би се точак међусобне неподношљивости зауставио, укочио у благу свакодневице, да ли бисмо сели, поразговарали, једном, два пута, пет-десет пута, упркос целој тој мржњи, упркос

тој излизаности онога што смо некада називали *љубављу* и што је, вероватно је тако, била љубав у неком облику, оваквом или онаквом, свеједно каквом. Шта би било да смо имали сина, или још боље кћер? Да ли би то успорило неминовни процес неподношења, нетрпељивости, презира – то присуство малог тела, то покретање девојчице, у кревету, између нас, по стану, на улици, док би та девојчица скакутала између два отуђена тела, стежући наше шаке топлим ручицама.

Ох, госпoде, мислио сам тада, а мислим и сада, када је океан између нас, хвала ти што нисмо имали децу. Што нисмо родили дечака или још горе девојчицу. Или, још боље: девојчицу. О, хвала ти, госпoде, говорио сам и говорим сада. Не, она би отпутовала преко океана, таква је, и таква је била, а ја бих остао с дететом, и бринуо бих о њему и васпитавао га, било да је дечак или девојчица. То ми не би тешко падало, али ми је неподношљива помисао да је то дете могло да нас везује упркос целој мржњи за цео преостали живот. Овако, кад је отпутовала односећи све преко океана, остао сам сам, и могао да кренем слободно даље, у нову љубав, у нове мржње, спокојним кораком необично слободног човека!

Ох, како ме је, пред крај наше везе и брака, нервирало њено корачање кроз стан! Прикрадала би се као лака пума ходником и банула би у собу, где сам седео за компјутером и правио програме или слао мејлове пријатељима по свету. Ускочила би и готово цикнула: *аха, ухватила сам ње, шћиа ли сада радиш! шћиа ли њо смишљаш! шћиа ли њланираш!?*

Увек је говорила по три реченице, једну за другом, компликујући ствар, у намери да је прецизира и разјасни. *Скидаш њорниће, чећујеш се с неком дроцом, бариш некој њешкира?*

Јер цела наша веза, у последњих пола деценије, постала је гомила компликација, пирамида говорних неспоразума. Имала је потребу да ми троструким реченицама стално објашњава обичне и необичне ствари, истовремено. Имала је потребу да све разјасни, то је била њена идеја-водиља – *разјашњење* – а у ствари, као вода из покварене чесме, из ње су текле реченице бесмислених објашњења, при чему се није обазирала на моје одмахивање руком, ни на презирни поглед, на било шта чиме сам јој најдиректније стављао до знања да ме не интересује ни њена прва реченица, ни друга, а камоли трећа, да ми је дојадила и да не могу да је смислим у својој близини. Желео сам само да коначно одлети из мог живота, у сребрном боингу, о чему је стално тртљала, припремајући се за раскид.

Говорила је: *видим себе, села сам у сребрни боинџ. Смесишила сам се. Кроз њорозор видим да ниси дошцао да ме испраишиш и дивно*

цићо је шако. Па је додавала: нема никої да ми маще. Нема никої да лаже како му је жао циио одлазим из ове бесираије. Одлазим, ћао раїаци, да вас вище никад моје очи не среїћу.

Питао сам је, раније, *како можеш шако да їовориш?* Мада сам знао да су то њене најискреније речи, да је то њен циљ у наредном делу живота, мета која са мојим животом више неће имати ниједну додирну тачку. Говорио бих јој после тих тирада, док је у плаветном бикинију шетала станом: *цићо не одеш! иди одмах! шїа чекаш! їуїуј иїуманијо!*

А она би одговарала оно што је одговарала и што сам знао да ће бити њен одговор: *мислиш ли да нећу? мислиш ли да нећу? ма ни месец дана їе вище нећу їледаїи, безвезњаку један!*

Само їуїуј, иїуманијо! – одговарао сам. – *Само їуїуј и не їїїај за манасїир!* – додавао сам, концентрисано или деконцентрисано гледајући у раван екран лаптопа. А она је, корачајући околу готово гола, намерно ме изазивајући телом које сам знао у танчине и даље жудећи за њим, говорила: *само још месец дана, дилберїе, а онда, ћао раїаци. Да нам се їуїеви вище никад не украсїе, да се носиш у їри леїе!*

Куцајући поруке у Канаду и на Аљаску, куцао сам по два или три слова истовремено, правио море куцаћих грешака, иритирало ме је што је још увек у простору у којем сам ја и што се гузи око мене, у свом најминималнијем бикинију. Понекад бих из тих неподношљивих свађа које су ме исцрпљивале до бола, скакао на њу, обарао је: *мамицу їи милу!* и ми смо се парили као две зверке, *да їи милу мајку!* на патосу, помагала ми је, у томе. А када бисмо свршили, она би рекла: *не моћу да се начудим да нас ово још увек веже! збиља смо ужасни! не знам шїа о себи да мислим!*

Смиривао сам се, лежећи до ње. Нешто је отицало од мене, из мене, као из неке отворене чесме. Покушавао сам опет да је видим другачијом, као пре десетак година, када смо били заљубљени, али, не, гледао сам је искоса, ознојану. Мирисала је на своју отворену шкољку, по којој сам до малочас сврдлао, и мирисала је на мене, и мирисала је на тешки задах жене, сва је била влажна и рекла би: *ко сам ја, ако моћу и даље да се їодајем неком као циио си їи. Ко сам ја ако уоїциїе лежем с їобом и їримам їе у себе. Ужасно, сасвим си ме уїройасїио!*

А онда је почела да говори како је добила *зелени карїон*, и почела је да помиње датум свог одласка у САД. Све ређе је било прилике да је уопште сретнем. Дане је проводила код мајке у стану, банула би само да узме понеку сукњу или кошуљу или нешто друго. Без журбе је односила своју одећу. Неприметно, мада сам ја то примећивао, али није ме било брига. *Нека носи цїа хоће, само*

нека ми се скине! тако сам говорио. Један дан сам је затекао, вративши се из бироа, како седи за столом и чека ме. Испред ње је стојало три и по хиљаде марака, с друге стране стола је стојало исто толико пара. Рекла је: *мислим да је фер да њаре њогелимо. Мислим да нема везе ко их је зарадио. Извесно је да се за њеинаесџ дана нећемо више ни видети ни знајти!* – додала је осмехујући се, усне су јој се извијале и титрала је њима. Пустила је некакву музику, после сам видео да је то била Скрјабинова *Фанџасџична соната*, и стан је одзвањао од низова неуротичних акорда. Никад нисам волео Скрјабинову претенциозност и она је то, наравски, знала, па је намерно пуштала његове композиције. Узео сам свој део неправедно подељеног новца, јер ја сам зарађивао дупло више од ње, и рекао јој: *сџишцај ово!* А она је одговорила: *џо није лоше, џо је њрава музика, а не џвоје манчестерске сировине!* Рекао сам: *није важно!* Затим сам додао: *данас је њеџак. Преко викенда ћу биџи код својих родџиљџа. Узми све џџо хоћџ из сџана и у џонедељак, кад се враџим, да џе више моје очи не виде!* Зажмурио сам како је не бих више гледао. Од мржње су ми искрсавале сузе у угловима очију. Притиснуо сам прстима капке и трудио се да дишем што тише. Ту на дну тог слепила: знао сам да је још увек желим и да ме она такође жели, нашом дивљом љубављу.

Крајичком свести очекивао сам да ће ме напасти, да ће скочити на мене, за још један опроштајни секс, али она је устала и прешла у другу собу.

Дуго је у стану чучала *џосџођа џишчина*, седео сам за столом, премећући немачке новчанице у рукама. Чуло се како капље чесма. Пребројао сам неколико пута те три и по хиљаде марака: оно што ће ми остати после 12 година живота с њом. И у себи сам мислио: *само већ да одеџ! да џе моје очи више никада не виде. да цркнеџ џамо њреко океана! да ми не доћџ ни у сну.*

Мада, осећао сам, сањаћу је ко зна колико још година, можда и када почне мој нови живот, или и када тај нови живот буде стари живот, и када опет будем напуштао неку њену полну истоврсницу, некакву жену, која ће ме опет искориштавати и волети и мрзети, и која ће ме, кад јој циклус бапне у пун месец, спопадати на француском лежају, свог ме оплавивши и издравши ноктима и уштџпцима.

Ох, Господе, мислио сам, шта ли си само хтео кад си ме повезао с овом женом, пре тринаест година, са женом која ми ни у чему није била пар, која је, најискреније, у многим стварима била боља и паметнија од мене, да би у некима била чиста одвратност. Рецимо само, како је остављала, по циглих седам дана! ако ја не бих ништа предузео, прљаво суђе у лавабоу, по којем су капале чесме, које би или остављала отвореним или их престезала. Суђе по

којем су се ројиле мушице или на њега слетала црна мува. А тек њене поцепане најлонке, које сам морао да склањам са терасе, са пода купатила, из дневне и спаваће собе, одасвуд, нове и прљаве, исцепане и пробушене. Није било сумње, мрзео сам је више него било кога другог, више него себе.

Седео сам у тишини можда сат времена, онда сам устао, пребацио сако преко џемпера и изишао из свог стана, без збогом, залупивши вратима. Кад сам пешице с трећег спата истрчао на улицу, лакнуло ми је. Удахнуо сам врели београдски ваздух пуним плућима. Осећао сам се како се ваљда осећа лептир, кад у пролеће излети из круте чаурице лутке. Осврнуо сам се и видео да је зелена ролетна на прозору наше спаваће собе укосо спуштена. Она ју је нахеро, као и увек, спустила, нахеро одвратно, како само њена непажња и башмебрига могу. А сада сам био сигуран да је и то намерно учинила, кад је дошла у стан, само да би ми дала до знања да су и најбедније ситнице до којих ја држим за њу гола просеравања.

Викенд сам провео код родитеља, рекавши им оно што сам до тада успешно крио: докле је дошло и шта се може очекивати, за два дана, за три дана. Ускоро. Мајка је шмрцала, отац је крио поглед од мене, јер он је моју жену волео више него ја и глорификовао све њене особине, и оне у којима ме је надмашивала у сваком погледу, као и оне доминантно одвратне, о којима сам малочас понешто рекао.

Последњи августовски викенд је био дуг, нисам размишљао о томе шта она ради у мом стану, није ме било брига. Шетао сам предвече парком, крај Дунава, по кеју, вечерао рибу на сплаву, запажао младе жене у летњим хаљинама, враћао се на Нови Београд, у родитељски стан, корачао кроз блокове до дубоко иза поноћи, лагано превеславао суботу и недељу. У понедељак сам отишао у биро и после завршеног радног времена, сео на двадесеттројку упутивши се кући.

Откључао сам врата и ушао у празан стан.

Однела је апсолутно све, из предсобља, из дневне собе.

Ушао сам у спаваћу собу. Није било ничега.

Са стропа је висила црна жица. Скинула је и сијалицу из грла.

Ушао сам у купатило: покидала је чесме из зида, однела оба телефона, није остало дословце ништа у стану.

Врата од терасе су била отворена.

Прошао сам још једном кроз просторије свог стана у којима није било апсолутно ничега, сем голих зидова.

И металноплавих, прашњавих цеви које вире на местима до којих је допирала вода.

Однела је оба тепиха, све књиге и ЛП плоче, собни бицикл...

Сећам се како сам прво помислио на некакву шупу у коју је нагурала све то што је почупала, покидала, намерно уништила, као завршни ударац нашем заједничком животу. Помислио сам како сада лети авионом преко Атлантика, за Бостон, јер то је био њен циљ, и вишегодишњи камен наших спотицања. Ту смо се коначно и одлучно саплели и расплели око њене жеље да одемо за Америку и мог одбијања, моје чврсте намере да упркос свему останемо у Београду и живимо у *српском хаосу*, попут свих који су остали да *до даље* живе.

Као некад давно, када сам од фирме добио стан, легао сам на голи патос. На паркет који је једино претекао испод њене срџбе, и неко време сам се смејао наглас. Одјекивао је мој смех у празном стану. Потом сам се умирио. Неким крајичком свести мислио сам како ћу чути макар да капље чесма. Али не! Није се чуло ништа осим шума апсолутне тишине. Као после потопа.

ФАНТОМИ У СВЕСТИ МОЈЕ МАЈКЕ

Мајка се радује што сам дошао.

– Данас јој је лице провидно – помишљам. – Као да се очисти-
ла од злих успомена и измишљених бића.

Радује се: – Седи ту у кухињи, топлије је – каже.

Спуштам се на ниску столицу, поглед ми пада на електрични
штедњак.

– Подгревам купус, – каже мајка пошто је ухватила мој поглед.
Плава шерпица у којој подгрева ручак, мала је као за бебу. Једе
све мање и све ређе, али здрава је.

Има 84 године, мада она тврди да има 82. Не знам шта јој
значе те две године разлике.

– Како си? Имаш ли болове?

– Не – кажем, трудећи се да мој глас делује искрено: – Ништа
ме не боли, добро сам! – смешим се.

– Добро је ако је тако, хвала богу! – каже мајка.

– Да ли те је звала сестра?

– Ја сам њу звала! Знаш да се она никад не сети да ме зове.
Ваљда нема шта да ми каже... – меша кашиком купус у шерпици.
Поглед јој је спуштен, као да се стиди или је срдита.

Кад дођем у посету, једном или два пута недељно, не знам
више о чему са њом да разговарам и, ако она не почне да прича,
над нас се надвије злокобна тишина. Али она обично почне, своје
тешке приче.

– Видео сам Саву, поздравио те је – кажем.

– Који Сава, тетка Марин? – пита.

– Да... – кажем.

– На шта личи? – пита мајка.

– Какво ти је то питање? – благо протестујем, мада претпоста-
вљам шта ће сад почети да прича.

– Сеја га је видела и каже да личи на уличара, скитницу, краг-
на му се увила од прљавштине...

– Запуштен је, али није баш тако...

– Јесте, јесте, само ти то не видиш. Откад га ја Биља оставила,
сасвим је пропао. Нема ко да га пере. Све три ћерке су дигле од
њега руке! – изговарајући ове речи склања шерпицу с подгрејаним
купусом са рингле и подиже поглед па пиљи у мене, упитно.

– Остарио је, мама, има преко 70...

– И други су остарили па не изгледају тако запуштено, видела
сам га, као да је ђубретар. Нико не брине о њему, док је Биља била
у кући и док тета Мара није умрла, било је другачије.

Не знам зашто је отпочела причу о нашем старом комшији. Мајка његова, тетка Мара, умрла је пре две године, а његова жена Биљана отишла из куће три године пре тога. После тета Марине смрти остао је у кући са три кћери. Али оне су се једна за другом поудавале и напустиле га. Тијана је с мужем отишла у Велико Средиште, код Вршца, Бојана у Марсеј, с невенчаним мужем, а најмлађа Драгана је нестала. Прича се да је у Русији с неким инжењером.

– Знаш зашто га је Биља напустила?

– Немам појма – кажем.

– Тетка Мара ми је рекла, кад сам је видела последњи пут. Среле смо се у пошти, плаћала сам дације, а и она. И ја је питам за Биљу, за Саву, а она ми каже да је Биља отишла још пре три године и да су она, Сава и девојке саме. Чика Зоран је умро много раније, сећаш се ваљда?

– Сећам се... – кажем мајци.

– Тетка Мара, нека јој је лака земљица, колико ми је само пута скувала млеко на шпорету кад си ти био мали, каже ми: Оставила ме снаја, моја златна... због оног мог изрода.

– То ти је рекла тета Мара за Саву?

– Да, да... – изговара мама подижући тон.

– Мама, молим те не причај такве ствари, знаш да ... – хоћу да кажем да волим Саву, као што га је и мој отац волео, давно пре пола века и доцније у наредним деценијама, док смо били кућа до куће, док се ми нисмо одселили из те куће, из тог дела града у други део града, у другу кућу. Заједно смо ишли на утакмице, гајили голубове, поштаре и ремере, неко време се бавили нутријама.

– Знам да сте и ти и твој отац волели Саву, па ни ја га не мрзим, али његова мати ми је рекла то, за њега... Није било ко, него мати, разумеш, тета Мара, Бог да јој душу прости.

– Мама, мама, кад ти неког оцрниш...

Мајка ме нестрпљиво прекида: – Тетка Мара ми је рекла, а њој се Биља појадала, да твој и татин Сава није мушкарац, да није способан...

– Па да! Само јој је три кћери направио!

– Није то, нема то везе, терао ју је сваке ноћи стално да спавају... као педери! – каже мајка и гледа ме својим мутним очима, чекајући шта ћу сад рећи.

– Мама, то везе нема с мозгом, немој тако да причаш!

– Не мораш ти то да признаш, не мораш, али његова мати не би лагала. А ти настави да га хвалиш...

Гледам је, одлучна је. Ко зна какву је причу створила већ у глави. Лице јој је добило маслинасту боју, очи су јој се сузиле...

– Ја их све познајем. Све Кечиће и по очевој линији и по мајчиној, и по Мари и по Пери.

Ћутим, размишљајем како у последње време, откако је остарила, моја мајка стално прича сличне приче, о перверзијама, о педерастичности наших познаника, суседа, старих или нових. Откуд то у њој? Зашто о томе говори, зашто се тим бави? – нико никада неће бити у стању да одговори. Ни ја не могу.

– Тетка Марин отац је био лецедекер и довео је жену из Дарувара, кад је служио војску. Њега памтиш, волео је да седи на прагу пред њиховом кућом, а та жена из Дарувара, Зринка јој је било име, умрла је на порођају с Маром. Сећаш се како се звао?

– Немам појма ! – кажем цинично.

– Знаш, знаш, проходао си с 18 месеци, кад те је он мамио батком, ишао си за батком по њиховом дворишту и тако те је навео да проходаш.

– Деда Стојан...

– Видиш да знаш...? Сећаш се како је имао велике бркове и како је бријао главу?

– Тог се не сећам...

– Сећаш, сећаш, волео си да га вучеш за те бркове...

– Појма немам!

– Лажеш! Ачиш се са мном...

Ћутим. Како да јој објасним да се не сећам. Нема начина. Али она наставља:

– А Перини? И њих све познајем. Његовог брата, Симона, био је пребогат, опанчар, поган до костију и ...

– Добро, мама, зашто ми све то говориш?

– Знам му и децу. Имао је Симон три кћери и три сина. То си заборавио?

– Сећам се, али као кроз сан, – кажем, мада се уопште не сећам.

То су све неке паучинасте нити што светлуцају лелујава на ветру. Размишљајем управо о тим нитима, лелујају се, пуцкају, уплићу се... Нестају те нити. Само струји пуст ваздух...

– Причам ти о томе, јер нико ни с Марине ни с Перине стране није био као Сава. Нико није био хомосексуалац! – мајка поентира дуги говор.

Шта да јој кажем!? Како да јој одговорим? Бесан сам. Да нема 84 године, мада она тврди да су јој 82, посвађао бих се гадно због Саве и речи на његов рачун.

– Све их познајем, али нико, нико није био као он! – додаје.

Посматрам је без речи. Скоро сви ти људи, та имена из нашег суседства од пре тридесет, четрдесет година, мртви су. И Марини и Перини, како би она рекла. Нико се њих не сећа – вероватно ни

Сава. Сећа их се само још она, моја мајка, и некако као да им обнавља живот док говори, при тим мојим посетама, гоњена нејасном, патолошком мржњом. Парадокс, као живот и као прича о њему, која га следи у стопу – макар у мојој мајци... У њеној старачкој свести. Педери, јебиветри, плачкароши... тако се завршавају наши разговори о тим и неким другим давно или недавно умрлим људима.

После нешто мање од сата одлазим из мајчиног стана.

– Какве њу мисли море!?! – мислим и даље. – С каквим се демонима само још она на Земљиној кугли бори, мој боже.

Стартујем ауто, леђа ме жестоко боле, због згрченог положаја за воланом. Да ме је испратила, видела би болни грч на мом лицу и уплашила се. Добро је што је остала за столом, над оним млаким купусом у шерпици...

И одлазим из Стрелишта, дела града у којем мајка има стан.

Кроз пет-шест дана, кад се вратим, фантоми ће опет оживети, нема сумње.

Само још на мене чекају.

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ

РТ ДОБРЕ НАДЕ

(II део)

16.

Други букет Урош је те вечери тачно у осам часова дао Жанети, Џејмсовој супрузи, на прагу њихове мале лепе куће у Странд-фонтејну. Цела породица га је дочекала, изузев Еме. Сели су у мали салон, а Џејмс је, пре него што је послужио пиће, изишао у ходник и викнуо на спрат: „Ема, професор Урош је стигао. Придружи нам се, молим те!” И као да је то чекала, Ема је одмах тихо сишла низ степенице. Била је елегантно обучена, као за важан излазак. Тиркизна хаљина је пристајала њеној тамној кожи. Урош је скочио на ноге. Руковали су се. Гледала га је право у очи, мало се смешећи, без мргођења као у његовом стану кад му је породица дала кутију са Гордоновим документима покривеним Еминим аутопортретима. Села је тачно преко пута Уроша.

Сви су пијуцкали неко полуслатко бело вино. Разговор је стао, владала је потпуна тишина. Урош је мислио да зна зашто и како да пређе на ствар. Извинио се, отишао у ходник и вратио се са својом ташном. Из ње је извадио велики коверат универзитета у Дурбану. Прешао је преко собе и дао га Еми: „Ово је Ваше”. Већ пре него што се вратио до своје фотеље, чуо је Емин усклик срећног чуђења, који се одмах проширио на друге кад су видели шта држи у рукама. „Хвала, хвала...” муцала је. А Урош... он се опет заљубио. То му се лако и често дешавало – као и његовом вољеном Дукију, Јовану Дучићу. Један из Требиња, други из Београда, све сам „витез на белом коњу”.

Окренуо се родитељима и рекао им да сама кутија са Еминим именом на њој више не постоји, а да су Гордонови папири на путу на безбедну адресу у Немачкој. Свима је видљиво лакнуло, нарочито Жанети, Гордоновој сестри. Притрчала је Урошу и пољубила га у образе. „Морате три пута, тако ми радимо у Србији”, рекао је. И то се догодило. Видео је Емине црне очи преко рамена њене мајке – цаклиле су се.

Као што је Урош претпостављао, два полицајца у цивилу били су код њих претходне вечери. Извинили су се што им прекидају обед и показали им наређење истражног судије по коме је породица дужна да достави сва документа и информације у вези са Гордоном, „који је прекршио законе X, Y и Z”. Онда су испревртали садржај свих ормана, кофера и гараже. У одласку су се поново учтиво извинили. Џејмс је искрено објаснио Урошу да су папири били опасни не само за Гордона, који се неће враћати у своју земљу, него и за све њих, нарочито за Ендрјуа и Ему, који су у прошлости помогли, „на ситан начин”, неким школским друговима, „члановима подмлатка АНК”. Урошеве очи су се поново сусреле са Еминим. Дуго су се хладно посматрали и остали су тога постали свесни. Онда је Урош, у магновењу схватајући озбиљност ситуације и могућу опасност по себе – по њега, наивног љубавника у некаквој лукавој женској клопци – и обраћајући се Ендрјуу и Еми, али гледајући само њу, рекао, смешећи се саркастично: „У чему сте помагали тим АНК јуниорима, својим ’друговима’, није ваљда у налажењу жртве за ’огрличарење’?”

Ема се силно угризла за усну, погнула главу, а потом без речи отрчала на спрат. Ендрју је погледом ошинуо Уроша и попео се за њом. Сасвим смирено, устајући, Урош је рекао Џејмсу и Жанети: „Мислим да треба да идем.” Нису му дозволили. Био им је драг, био је храбар, учинио им је животну услугу. Молили су га да разуме њихову децу и где и како живе. Нису она чинила никакве страхоте, била су поштена и правична. Скоро буквално су га одвукли за трпезаријски сто. Пре вечере, Џејмс је отишао на спрат и вратио се само са Ендрјуом. „Ема није љута него тужна, веома јој је жао што лоше мислите о њој... а Ендрју...” Ендрју је нагло пришао Урошу, снажно је стегао његову десну руку са своје две, и дубоко се, чинило се искрено, извинио: „Молим Вас... извините... није тако како сте мислили. Имајте поверења у све нас. Никад ништа лоше нисмо учинили. Само је понекад јако тешко овде...”

Сви су се смирили и јели укусне ствари које је Жанета припремила: салату попут *Niçoise*, али бољу, и лосос са остригама, краставчићима и минијатурним луком. Одличне домаће колаче. Затим су се вратили у дневну собу и пили кафу и јужноафрички бренди.

Све врло спокојно и цивилизовано до касно у ноћ. Ендрју је бирао музику: Кристоф Вилибалд Глук, Франсис Пуланк... али се Ема није појављивала. Коначно су се опростили и Џејмс је испратио Уроша до ауто. Кад се спремао да уђе у њега, кућна врата су се нагло отворила и низ степенице је стрчала Ема. Стала је пред њих двојицу мало неодлучно, али је онда прозборила, показујући на кућу: „Тата, уђи ти...” Џејмс је пријатељски, чак очински, погледао Уроша, стегао му мишицу, прошапутао „хвала” и послушао кћер. Кад су остали сами, Ема је нежно узела његову руку и у њу тутнула коверат са својим аутопортретима. „Ово је сада Ваше више него моје. Спасили сте ме ужасних испитивања о документима који су били у тој проклетој кутији испод мојих цртежа. Задржала сам само једну слику... а и њу ћу Вам, надам се, дати једног дана. Заиста нисам нападна девојка, али ето, признајем да бих веома желела да Вас опет видим.” Пољубила га је три пута овлаш у образе и утрчала у кућу.

Следећег јутра око десет, Урош се управо вратио са трчања и сунчао се на балкону, кад је пред кућу стигао скромни необележени аутомобил из кога су изашла два обична средовечна човека у фармеркама. На вратима су се учтиво представили и показали му легитимације министарства унутрашњих послова, ресора послова са странцима. На тај учтив приступ и Урош је био учтив: „Шта могу да учиним за вас, господо? Неки проблем с мојој визом? Изволите, уђите.” Склонио се у страну мислећи на Емине аутопортрете који су били расути по разним комадима намештаја у његовој спаваћој соби. Но, мада је изгледа био доста неспособан као шпијун, био је одличан коцкар: „Хвала, господине професоре, али ми немамо дозволу да уђемо у Ваш стан. Наша инструкција је да Вас, као страног држављанина, пријатељски, али званично, упозоримо да се не дружите и не зближавате са породицом Џејмса Х. у Страндфонтејну. Већ је утврђено да је њихов блиски рођак прекршио важне законе Републике Јужне Африке. Све у вези са њим може и његову породицу и Вас да доведе у веома непријатан положај.” И то је било све.

Тек кад су отишли, оросили су му се чело и врат. Све су знали. Пратили су га синоћ и можда били сведоци читаве завршне сцене пред кућом. Можда прислушкују телефоне. Можда је, због јучерашње поште, боље да се не виђа у граду са Алисон. Јадна Ема, јадни сви они. Отишао је до Алисоиног стана задњим степеништем. Одмах је отворила врата. Видела је необележени ауто. Намигнули су једно другом. Он ју је узео за обе руке и пољубио у чело као да је он тај који је пола века старији. Пољубио ју је за све – за доброту, за бригу, за некадашњу стравичну патњу. А следећег

дана нашао је начин да разговара са својим познаником, професором физичке хемије Зулу порекла, и замолио га да обавести Џејмса о посети полиције. Ему није помињао, мада га је то болело.

17.

Тог дана Сузана га је нашла на универзитету. Скоро је био заборавио на њу и она је, као мачка с меким сјајним крзном, одмах то спазила у његовим очима. Жене, уопштено говорећи, не воле кад им се неки мушкарац који им се некада дивио више не диви, чак ни за моменат (или тобож не диви, мисле оне, јер су тако лепе и незаборавне). Чврсто је и дуго загрливши, одмах је потврдио њену хипотезу о „тобож не диви”. Није било сумње да је уживао у чврстости и величини њених груди упркос њеном статусу забрањеног воћа – или баш због тога. Како је била млада и свежа, у поређењу са тридесетпетогодишњом Анабелом, старијом од њега; како бела, као и он сам, у поређењу са Емом; како свесна, у извесној мери, политичких проблема у Јужној Африци, али у суштини нетакнута тим неправдама. Једна противречност поврх друге.

Погледала га је строго и враголасто, сасвим вршњачки, какав је њихов однос био од почетка: „Видим упркос твом претварању да си потпуно заборавио да смо се договорили да проведемо мој двадесети рођендан заједно у Стеленбошу, пијући одлично вино! Схваташ, кроз два дана, 10. фебруара, пуним двадесет година, више нећу бити наивна тинејџерка! Тачно месец дана после твоје несумњиво грациозне Одиле из Шартра...” Застала је, па наставила, гледајући га пажљиво и лажно се смешећи: „Па, хајде, реци ми поштено, је л’ она још увек у твом неверном мушком срцу, иначе препуном геолошког камења, или је већ негде далеко, на лепршавом француском хоризонту?” Прозрео је Урош све то, говорећи, „Добро, реци ми кад си купила метлу и постала вештица или врачара?” И тако су се договорили да ће уторак провести цео дан заједно.

Све се одвијало махом по Урошевом плану за пријатну забаву с помало размаженом девојком. У девет часова, по лошем времену, хладном и облачном, с кишом и олујним ветром, почели су да се пењу на опаки Ђавољи врх [Devil’s Peak] Стоне планине. Стигли су на седло тог брда већ у десет, уз помоћ Урошевих метода гонича робова. Видљивост је била од двадесет до сто метара, зависно од магле и облака. А онда је суманути Урош зажелио да постави некакав рекорд по оштрој, непрекидној стрмини и ужасном времену, тако да су стигли од седла до врха, с ветром у лице, за непуних четрдесет минута, никад не застајући – током којих је

Урош мало вукао Сузану за руку, а мало је носио. На врху, он је био срећан и озарен. А Сузана – двадесетогодишња, снажна, висока девојка – села је на земљу без даха и заплакала. „Ужасан си! Ниси ми ово унапред рекао! И ништа се не види!”, цвилела је. „Па шта?“, одговорио је Урош, ко бајаги површно и цинично. „Обоје знамо врло добро шта је тамо доле. Зашто морамо то одавде да видимо?”

И тако су њих двоје играли античке улоге правог мушкарца и праве жене, роле које нервирају оне феминисткиње које се никад нису попеле саме на Ђавољи врх по најгорем времену, нити их је ико икад носио тамо упола с љубављу, а упола са страшћу. Јер држати Сузану тако блиско изазивало је страст. Поготову њена слатка препуштеност, која се на извештан начин граничила са похотом.

Кад су сишли до аутомобила, мада је била топло обучена, Сузана је дрхтала од умора. Села је на ручну кочницу и загрлила га. Он је ускликнуо, „хеј”, а она га је пољубила у слепоочницу и мазно рекла, „баш си суров”. У таквом флерту и предказујућим игрицама протекао им је цео дан. Стално је возио Урош. Преко N2 и R310 стигли су у Стеленбош (назван по Симону ван дер Стелу, 1679), чувени виноградарски крај источно од Кејптауна. Доручковали су. Разговарали. Шетали по времену које се разведравало за њих. Голе планине, различитих сликарских нијанси сивог, са оштрим врховима и окомитим падинама, стајале су, чинило се, надихват руке у кристално чистом ваздуху. А касније тог дана, небо је било тако лудо плаво као да је калифорнијско или јадранско или триглавско или егејско.

А око њих, виногради. Љубљени и пажени као да су бебе. Све то су створили афрички Холанђани, махом тако што су донели своје навике даноноћног рада и непревазиђено знање наводњавања. Наравно да су Хотентоти, Бушмани (*Bosjemen*, „људи из грмља”) и други ту вековима радили за мале паре, али много веће него што су их сами другачије успевали да створе у овим полупустињским, негостољубивим пределима. Шетајући уским стазама између винограда, по сунцу које је већ пекло, Урош је размишљао наглас. А Сузана – паметна, образована, своја Сузана – додавала је само оно што је знала чињенички. Уздржавала се да лупета супериорно, расистички, а још мање „политички коректно”. Сложили су се Сузана и Урош да су Холанђани, који су постали Африканери у седамнаестом веку, све у том крају створили. Без њих овде не би било плодности и врхунских вина. Било би „пара на брзину” глобалног агробизниса, с анонимним власницима који у својој бити не би били Африканци и не би били истински укорењени у овој чудесној земљи.

И тако, Сузана и Урош одлазе на дегустацију у неколико врхунских винарија, али на крају у чувени „Меерлуст” [Meerlust]. Тамо је Ђорђо дала Та [Giorgio dalla Cia] господар, односно мајстор, односно уметник подрума („cellar master”), али и, званично, *Cavaliere* италијанске државе. У тој винарији Урош је био раније, по препоруци, и одлично се слагао с Ђорђом. Он је из Удина, града који је Урош још у дечаштву упознао. Мајка га је носталгично водила одмалена у Удине и Трст, јер је њена сестра, дуго пре Другог светског рата, живела у Трсту са својим тадашњим мужем, генералним конзулом Краљевине Србије. Одмах су Ђорђо и Урош успоставили контакт помињући прелепу српску цркву Св. Спиридона у Трсту, из средине деветнаестог века. После дугих разговора о винима на четири континента, Ђорђо је тада рекао Урошу да га препознаје као ретког љубитеља и познаваоца вина који се „не прави важан” и да ће увек бити добродошао.

А баш тог дана кад је Урош у винарију стигао са Сузаном, дешавало се браће грожђа pinot noir, и тако су се они нашли у соби за дегустацију новог Меерлуст мерлоа [Merlot]. Сузана је замолила Уроша да не помиње њен рођендан Ђорђу, јер није желела никакав посебан третман. Каква ретка девојка, мислио је Урош. После дегустације, посматрали су како се огромна маса грожђа pinot noir, коме је додата извесна количина сасвим зеленог грожђа да би се добила свежина, сипа у машину која отклања зелени део, ломи кожу грожђа да испусти сок, а да не здроби семе, што би додало вину горку нијансу.

Пријатан, дуг разговор са Ђорђом потом је уследио у племенитом окриљу винарије. Урошу се учинило да се Сузана осећа заповлашћеном, па јој је, док је Ђорђо доносио још једно старо вино за дегустацију, објаснио да је Ђорђо из Фријулија, са североистока Италије, с мајком из Тирола, и да је мање подложен површном аутоматском флерту са сваком лепом женом попут сцена у филмовима Де Сике и Мастројанија. Оћутала је, па се насмејала: „Добро, али шта тебе сада спречава?” Пољубили су се сасвим недругарски.

И тако се њихов дан наставио. Кад их је и поред дегустација и Ђорђових усрдних понуда да преспавају у винарији, Урош безбедном вођњом вратио у Кејптаун, Сузана се сетила да је рођена тачно у 20.43 и да жели да тај тренутак прослави на неком егзотичном месту. Одлучила је да то буде један нови мексички ресторан у коме никад није била. Урош је био непријатно изненађен. „Зашто тамо?”, питао је. „Зато што ти повремено живиш у Јужној Калифорнији, а тамо има много Мексиканаца!” Урош је знао да треба

да буде дирнут, али се у себи смејао. Веома је тешко приправити аутентичне, укусне мексичке чорбе и јела, а лако смандрљати гојеће полусмеће. На крају, успео је да спречи Сузану да поједе више од једне позамашне кесадиље, а он се некако изборио са своје две јадне флауте. Учтиво је спречио келнера из Индије да Сузани наметне мезкал са чувеним црвом на дну флаше. Ипак, морао је да допусти сладуњаве маргарите са јефтином текилом, па су се њима радосно куцнули у 20.43.

Сузана је сијала од среће, а то је Урошу било најважније. Без његове помоћи, одбила је наметљиве музичаре из Боцване, све са сомбрерима. Уз некакав сладолед, погледали су се. Била је само мало цврцнута. Склизнула је по клупи око округлог стола до Уроша и загрлила га: „Мој драги Уроше, сад ми је двадесет година. Нисам се јуче родила. Нисам невинашце. Желим те од момента кад смо се срели у кући мог досадног стрица. Не интересује ме шта он сумња и мисли о нама, нити шта је говорио мојим родитељима од тренутка кад сам те пред њим замолила да ме повезеш у Кејптаун. А они... они су заокупљени планирањем нашег бега из ове дивне земље у којој су се обоје родили и у којој су мени дали живот. Једини који ћу икад имати. И зато... знам да и ти мене желиш. Осетила сам твоје очи на свом телу кад сам ја била за воланом из Јобурга на Кејп. Нарочито си проучавао моје ноге све до врха кратких панталоница. Знаш добро да сам их због тебе тада обукла. Жене су прорачунате у таквим стварима, а ја сам и тада, са деветнаест година, у потпуности била жена. А оне ноћи у Кимберлију, свако у својој соби, то је било бесмислено уздржавање.”

Онда га је Сузана загрлила и нежно му ставила свој језичић у уво. Изашли су загрљени. „Вози нас до мог стана, много је ближи од твог. Не интересује ме шта ће моје цимерке мислити. Ни шта ће рећи мојим родитељима ако им се прилика укаже. Све ће бити у реду док добро полажем испите... а они су лаки. Намерно су такви да би сви медиокритети успели да положи.”

Касније је Сузана ватрено померала кукове под Урошем на тепиху своје собе. Стењала је, помало врштала и помало га гребала. А он? Све је радио вешто, али махом одсутно. Ћутао је и био другде у мислима. Приметио је, међутим, да су њени образи били као бујне црвене руже пуне снега. Сетио се да треба да јој шапне, „Срећан рођендан моја лепотице!” Док су касније лежали загрљени рекла му је: „Следећи пут ћемо слушати Атлантук док водимо љубав у твојем кревету.” Урош је помислио да је тај план више неизбежан него привлачан. Кривица, кривица...

Међутим, није било суђено да се план икад оствари. Само неколико дана касније, Урош је отпутовао својим унајмљеним

аутомобилом преко хиљаду километара на север, у пустињу Калахари у Намибији, у блиско суочавање са смрћу. Кад се повређен авионом вратио у Кејптаун, кола хитне помоћи су га од авиона одвезла право у болницу. А тада је Сузана већ била у Јобургу, по родитељској строгој наредби. Наиме, телефонирали су много пута оног 10. фебруара да јој честитају рођендан. Сузана није одговарала, па су позвали једну од цимерки. Та је одлучила да помогне забринутим родитељима, говорећи им, са оклевањем и у поверењу, да је Сузана безбедно код куће, али у својој соби са неким професором. И стриц Крис био је родитељима од помоћи, све им протумачивши, мада заправо није знао ниједну чињеницу – па шта, постоји много и таквих научника.

19.

ЦРНА НЕДЕЉА. Тог дана, у недељу 15. фебруара 1987. године, Урош је у зору почео да вози из Кејптауна право на север и после седам часова непрекидног путовања лошим путем, кроз монотоне полупустињске пределе, превалио неких 560 километара и стигао у Спрингбок, место са неколико барака, два јадна дрвета и пумпом. Одатле му је било потребно још преко два сата, по још ужем, лошијем и досаднијем путу, и по још већој врућини, да пређе неких 110 км до границе са Југозападном Африком, мада готово никаквих граничних обележја и формалности тамо није било.¹ Чим је прешао ту невидљиву линију, пут се сузио, заоблио и пошљунчио оштрим шкриљцем. Невероватно сува жара се повећавала, али се Урош није много знојио, јер тамо киша не пада и по осам и више година. Био је у најсувљој земљи на афричком континенту испод Сахаре, у југозападном делу пустиње Калахари.

Циљ његовог путовања био је да аутом шест-седам дана путује од једне сићушне, испржене насеобине до друге, по назовипутевима, шљунчаним и земљаним, у западном Калахарију, близу границе са Боцваном. Зашто, без икакве потребе, остављајући иза себе дивни Си Поинт у Кејптауну? И Сузану... Но, Урош је осећао да та девојка у овом путовању игра малу улогу. Није бежао од ње, нити је бежао од кривице према Одили. Да га је неко, ко га није познавао, питао за разлог самотног путовања у сурову, бескрајну каменито-пешчану пустињу, у којој, наводно, баш ништа нема да се види, вероватно би добио одговор: „Да, нема ништа да се види,

¹ Југозападна Африка [South-West Africa, SWA]. У то време, још од 1915. године, све до независности нове Намибије 21. марта 1990, том земљом управљала је Јужноафричка Република [RSA].

али има да се осети – целим телом. А осећа се дубље кад си сам. Уосталом, треба Калахари видети и ући у њега зато што постоји, зато што је ту...” Можда би додао, ако то не би обезнанило саговорника и обзнанило његово незнање: „Сећате се да је Малори то навео као разлог за свој успон на Еверест?”

Возио је даље на север, још неких 130 км. Према западу, у правцу крајње негостољубиве обале Атлантика, далеке, сваки човек се нада, као смрт, била су, у пустињском камењару, врућа врела Аи Аис и кањон Рибље, мада ретко појављујуће, реке [Fish River Canyon], који, сматрао је Урош, мора да су били фатаморгана белаца са сунчаницом, или пак „време снова” Бушмана, архаичних попут аустралијских аборицина. Но, Уроша није интересовало да то проверава и натерао је свој јапански ауто да вози још деведесетак километара по непостојећем путу према нечему што се на мапи звало Грунау (неки луди Немац је некад давно ту стигао и онда...?). Од раног детињства на српским планинама са мајком, волео је Урош компасе, али је уз њих веровао у свој осећај. Било је већ рано вече, али је сунце још увек било изнад хоризонта. Стао је, изашао из аута и погледао унаоколо. Недогледна пустиња. Већ нека два сата није сусрео друга кола. Ставио је прсте на своје лице и осетио затегнутост коже на челу и јагодицама. Насмејао се. Незвана, Сузана му је стигла у посету. Мада никад није била нигде близу Калахарија, чула је о нечувено сувом ваздуху пустиње и поклонила му, шалећи се, своју женску крему за лице. Урош никад није био „Србенда”. Нашао је крему у торби и полако је са уживањем мазао по свом готово распуцалом врату, јагодицама и уснама.

А затим, можда дванаестак километара даље према Боцвани... *црна недеља* (како је Урош касније записао левом руком). Десна предња гума је пукла! Пошто се Урош свим силама трудио да не дозволи да се ауто са пута једва ширим од себе сурва у камени јендек, овај се попречке зауставио тек кад се преврнуо на кров. Током превртања, Урош је јасно чуо крцкање своје десне руке која је била наслоњена на отворен прозор.² Да ли после кратког периода несвести или не, није био сигуран, затекао је себе како беспомоћно виси, главом доле, са сигурносног појаса. Осећао је стравичан бол. Постепено је почео да се труди да дише ређе и дубље, да се смири. Врат и леђа су му били угрувани, али их је осећао, као и леву руку и ноге. Мада му је десна рука очигледно била сломљена, прелом изгледа није био отворен. И мада је сломио руку ударом кроз отворен прозор, све би било много горе да се затворен прозор сломио у превртању. Осим тога, потпуно отворен прозор пружао је могућност

² У Јужној Африци вози се левом страном пута, па је волан на десној страни.

да се допузи по крову преврнутих кола до прозора и некако измили кроз њега. И тако је Урош убацио свој мозак у прву посттрауматску брзину: с напором се ослободио сигурносног ремена и милиметарски прецизно, чувајући десну руку, милео као змија док није провукао главу и рамена кроз прозор, а затим се батргао и извијао на леђима као рањена животиња, полако извлачећи цело тело по шкриљцу оштром као стакло.

Дуго је лежао на леђима гледајући у небо и скупљајући снагу, с десном руком пажљиво постављеном на стомак. Рамена кост била је значајно сломљена, а знао је Урош да је ту кост, хумерус, заправо тешко сломити. Но он је успео... ха, ха. Ипак, каква срећа да прелом није отворен – инсекти, инфекција... Полако је успео да се дигне на колена, а затим стане усправно. Доња површина аута му је била одвратна, само што није почела да помера тачкове у ваздуху попут неке ужасне огромне бубетине преврнуте на леђа. Тргао се и одлучио да не сме да се поново онесвести од шока и слабости.

Укључио је другу мождану брзину. Скинуо је мајицу са себе и употребио је као повез за лакат. Сад је на себи имао само шортс и старе патике, погодне за вожњу. Успео је да отвори једна од задњих врата и са дна аута, односно крова, узме флашу воде и малу торбицу са документима и новцем. Напио се воде, а онда мокрио. После мало времена, спустио се опет голим коленима на сурово шиљато камење поред кола. Убауљао је у њих и упорно пипао и тражио, поново близу несвести, све док није нашао свој никон.

Без успеха покушао је да отвори пртљажник на нисану. Полако је пришао ивици језивога јендека. У свести је видео себе у смрском ауту међу стенчугама. Ту негде, нашао је погодан камен и ударио неколико пута у браву пртљажника. Ништа није било исто левом руком. Ипак се пртљажник отворио и његове торбе, фасцикле и минералашке мапе расуле су се по тлу. Од свега је узео само још једну флашу воде и мајицу, а оставио све остало.

Тек тада је Урош честито погледао унаоколо. Бесконачна пустиња. Овде га неће наћи добри људи. Мора да пође, да хода без одмора у југозападном правцу. Сећао се да је неколико десетина километара уназад видео једну кућу која је изгледала насељена. Десна рука и раме болели су га час ужасно оштро, час потмуло, и било је сигурно да ће се надувати у Попајеве димензије после сркања конзерве спанаћа. Ипак, могао је да се ослони на одличну физичку кондицију коју је стекао пењањем и трчањем.

Било је око пола седам увече. Пошао је, укључен у трећу брзину. После двадесетак корака, окренуо се према преврнутом тужном ауту, баш кад се дигао краткотрајни вихор. Видео је своје белешке,

писма и списе како се беласају, завитлани у пустињу. Кратка, усрдна молитва, док је гледао у још светло небо. Биће му опроштено што се крсти левом руком. Све ће бити добро, милостиви Бог... и Одила... ће му помоћи.

Појавио се бледуњав пун месец. „Месечина над Калахаријем”, загрктао је Урош, „е то вала неће бити наслов следеће сладуњаве песме Френка Синатре... добро је, бол ми још није уништио сми-сао за иронију”, мрмљао је храпаво.

20.

Пролазили су сати, а Урош је упрегао сву своју гвоздену вољу да хода равномерно и непрестано. На једном месту, комарци су љуто нападали дубоке, кржаве огреботине на његовој шапи и подлактици. „Одкуда ови у пустињи?”, питао се. Кад су га инсекти највише једили и кад га је прелом највише болео, убрзао би мало ход из српског ината и одзвиздао почетак Баховог Шестог бранденбуршког концерта, због његовог упорног, неодољивог барокног ритма. Представљао је у свести лепе ствари у свом животу. Пропитивао је себе, с мене на уштап, о разлозима за поједине облике свог понашања. Сетио се Дучићевих речи: „Ко смисао живота не тражи, не живи; али ко га тражи, никад неће бити срећан” – или тако некако. Но Урош је узвикнуо: „Не! Не, Дуки! Говори за себе. Ја сам срећан зато што трагам...” А затим је додао, „тако је то са милозвучним филозофским уопштавањима”.

У једном моменту, мора да је већ било после поноћи и привремено је био малаксао, можда се чак налазио у неком стању аутохипнозе или полубунила, изгледало му је да види одсјај аутомобилских фарова у једном изненадном и бесмисленом саобраћајном знаку. Прво осећање: огромна радост, спасиоци! Друго и, помислио је, трезвеније осећање: огроман страх. Друго је превагнуло, па се што је пажљивије могао сакрио у јендеку, рескирајући пад и нову повреду. Знао је, наиме, да је у овом делу Калахарија било АНК герилаца и обичних бандита који су се из Боцване пребацивали у Југозападну и Јужну Африку. Можда су наишли на његов ауто и већ га опљачкали? А сад су тражили возача? Имало је од њега шта да се украде – пасош, новац, никон. Кад му се срце после неколико минута смирило, можда је, онако згрчен, накратко изгубио свест или заспао. Какогод, схватио је да, мада онај одсјај није био халуцинација, био је само одсјај пуног месеца, сада великог и јарког, на округлом парчету метала који није припадао пустињи. Измилио је из јендека и наставио да хода, задиркујући себе због панике.

Херун Терон [Jeroen Theron] – Урошев спасилац и најдивнији Африканер на свету! Упознали су се, ако се тако може рећи, неколико часова после одсјаја месечине на металу, тако што је Урош коначно стигао до куће коју је раније запазио и почео неким каменом да неконтролисано лупа на висока дебела врата дворишта, ипак се досетивши да користи и енглески и африканс док је викао, „*Help! Help mij!*” Двориште је било ограђено високом каменом оградом и у њега је ускоро из куће ушао неко са псима који су дубоко режали без лајања. „*Help! Help mij!*” Неколико реза је повучено са врата и онда је пред Урошем стајао високи смеђи Африканер пријатног, отвореног лица, са упереним аутоматским пиштољем у десној руци и са два огромна, режећа, али не скачућа пса на врло кратком кајишу у левој. Потпуно исцрпљен и у боловима, Урош је ипак приметио да на вратима саме куће стоји жена са упереном пушком. Целу ту нестварну сцену Урош никад није заборавио.

Херун, који је био ренџер у Калахарију, у магновењу је све схватио. Псима је строго наредио да оду у своје кућице у углу дворишта, а он и жена, која је притрчала, заједно су увели Уроша у велику дневну собу ништа не говорећи. Чим је сео, Урош се убацио у четврту брзину, одлучивши да се не онесвести, да се не жали на било шта и да не заспи – јер му је жена, Херунова супруга Лоте, наредила да попије велику чашу некаквог брендија. Док је он с уживањем пијуцкао, Лоте му је пажљиво алкохолом и јодом очистила најгоре огреботине. „Добар стари лек,” помислио је Урош о брендију, а наглас је рекао: „Хвала, хвала... имате дивну камену кућу, као да је тврђава.” Херун и Лоте су се насмејали, али се он уозбиљио и рекао да би кућа доиста могла да издржи краћу опсаду. Чак и њихов десетогодишњи син већ зна да рукује пушком, а и осмогодишњу ћерку ће научити. Херун је додао да у околини наравно има камења и шкриљца за градњу у изобилју, као и да су непријатељи за сада малобројни, али да су опаки и увежбани.

Било је пола четири ујутро. Урош је дакле ходао пуних девет часова. На основу његовог описа, укључујући и бесмислени саобраћајни знак, Херун је претпоставио да је преврнути ауто удаљен тридесетак километара североисточно. Ови добри људи гледали су Уроша са извесним дивљењем и понудили странцу да му наместе кревет. Он је то одбио да би се уштедело у времену и да би по сваку цену остао свестан.

21.

После тога, уследили су догађаји којих је Урош читаво време једва био свестан. У пола седам ујутро, стигла су из Карасбурга,

пустињског местанца деведесетак километара источно, два учтива полицајца, обојица Африканери. Одвезли су Уроша и Херуна до преврнутог аута, који је био удаљен тачно двадесет и осам километара. И ти пустињски полицајци који су свашта видели били су импресионирани Урошем и назвали његово прегнуће подвигом. Оставили су Уроша у полицијском ауту да се не би негде спотакао, а њих двојица су са Херуном неуморно ходали по пустињи сакупљајући развејане папире. Све су их ставили у Урошеве торбе и пребацили их у полицијски ауто.

Одвезли су га право у амбуланту у Карасбургу где му је невероватно љубазан лекар, старији Африканер др Краус, стабилизовао руку и урадио рендген. Само један прелом, веома значајан, али срећом без сплинтера. Урош је имао танушни осећај у прстима руке, али је крв допирала у длан само једном од две артерије. Испод лакта, рука му је висила попут мртве рибе. Дакле нешто добрих вести, нешто забрињавајућих. Док му је лекар све то говорио, млада болничарка, такође Африканерка, као мајка или сестра држала га је за руку, јер је знала да му је тешко. Претходно му је опрала лице и стопала, и нашла болничке чарапе и пертле за његове патике које су чудом преживеле дуго ходање по шкриљцу.

Требало је одвести Уроша у Апингтон [Urington], двеста и педесет километара југоисточно, преко границе у Јужну Африку, одакле је могао да ухвати авион директно за Кејптаун. Но то би захтевало бар три и по сата вожње, а било је мало летова из Апингтона. И тако се тај лекар великог срца, из крајње забити калахариске Намибије, скоро без оклевања одлучио да својим малим авионом, четвороседним Пајпером, пребаци Уроша у Апингтон – и, инсистирао је, бесплатно.

Летели су брзином од 280 км на час, преко Земљине површине налик на Месечеву, усред које је вијугала река Оранџ, граница између Југозападне и Јужне Африке. Гледајући тај фантастичан приказ Калахарија, са Боцваном само око 130 км на север, Урош је заборавио сав бол и сву бригу за своју једину десницу. Сетио се првог пута кад је видео реку Оранџ. Са Сузаном у аутомобилу, прешао је преко моста код Хоуптауна, четири стотине километара југоисточно, на уласку у Велики Кару. Како му се давно то чинило. А река је и тада била жутомрка као што је изгледала из ваздуха. Др Краус је безбедно атерирао свој авиончић у Апингтону педесет минута после поласка из Карасбурга. Урош се топло опростио од лекара и купио карту од 157 ранда (мање од седамдесет долара) за Кејптаун. Морао је да чека преко три сата за свој двочасовни лет SAA 349 у 20.10. Упркос температури од 38 степени у аеродромској згради, опет је натерао себе да не спава, да не би случајно пропустио

тај битан лет. То је био огроман напор, Урошева пета мождана брзина. Слова су му скакутала пред очима, али је он упорно читао брошуре о Апингтону, о реци Оранц на којој градић лежи преко сто година и о Калахари-Оранц музеју – као и о статуи Магарцу којом мештани захваљују доброј животињи за њен допринос развоју региона.

Ни у авиону није спавао, морао је да буде свестан свега кад стигну. Стјуардесе су га мазиле. Прелетели су преко 650 километара за сат и двадесет минута. У Кејптауну, извели су га првог из авиона, поред кога су чекала кола хитне помоћи. У болницу је пажљиво уведен у 21.40. Израчунао је: прошло је тачно двадесет и седам часова од кад се његов ауто преврнуо, а све то време без сна...

22.

Болница није била ма која, него најбоља на афричком континенту и чувена много шире, *Groote Schuur*. Између осталог, Хроте Схур, „велики амбар”, била је болница у којој је 3. децембра 1967. др Кристијан Барнард [Christiaan Barnard] извршио прву успешну трансплантацију срца са човека на човека. Срце је било у грудима жене, белкиње Денизе Дарвол [Denise Darvall], погинуле у саобраћајном удесу, а добио га је Луис Вашкански, Јеврејин из Литваније [Louis Washkansky]. Можда је то неке чудно, али се Урош осећао почаствованим што је стигао баш у ову болницу о којој је доста знао: ако мора у болницу, нека буде ова. И пре доласка у Јужну Африку, а поготову током боравка у Кејптауну, научио је много о Африканеру Кристијану Барнарду и о његовим првим трансплантацијама у болници Хроте Схур.

Одмах су га покретним креветом одвезли у одељење за трауме. Неколико лекара, снимци, тестови, дијагноза: значајно сломљен хумерус без сплинтера, повреде шаке и подлактице, могућа компресија радијалног нерва, шок, стрес, дехидрација. Тек после поноћи су га сместили у двокреветну собу интензивне неге и очигледно применили снажну седацију. Готово одмах је заспао, али је ипак неколико секунди пре тога приметио да је у другом кревету „Кејп обојени” човек. Задњим трачком свести се насмешио.

Посета главног дежурног лекара са помоћницима и студентима почела је у пола осам ујутро. Пробудили су га, али није био дуго бунован. Напротив, на опште чуђење убрзо је био спреман да разговара и поставља детаљна питања. Доктор Јансен [Janssen] био је топао, учтив, отмен Африканер касних педесетих година. Између њега и Уроша брзо се развила одређена присност, разумевање међу интелектуалцима. Пре многих других прегледа, одмах

је дао Урошу сјајну вест: радијални нерв био је „жив”, Урош је могао да једва приметно дигне и спусти ручни зглоб.

Нешто касније, пошто је привремено отпустио своју свиту асистената и студената, а пре него што су дошли терапеути и техничари за стављање гипса, др Јансен је сео поред Урошевог узглавља и обратио му се веома тихим гласом, готово шапатам: „Желео бих нешто да Вас питам што нема везе са Вашим здрављем. Надам се да се нећете наљутити. То чиним на основу онога што сам закључио о Вама. Дакле, да ли сте приметили које је расе човек у кревету на другом крају ове собе, то јест, расе по законима ове земље?” Урош се само кратко нашао у чуду, а затим је спремно одговорио: „Веровали или не, још синоћ сам приметио. То се овде зове ’Кејп обојени’, зар не?” Лекар је наставио: „Да... и?” Сад је Урош схватио чему ово води, али је осетио и да су њих двојица истомисљеници, па је искрено рекао: „И? Нема ’и’. Човек к’о човек!” Др Јансен се насмешио, па наставио: „Ви наравно знате о трансплантацијама срца које је доктор Кристијан Барнард урадио овде пре двадесет година. Био сам лично присутан – не у операционој сали, био сам још млад, тамо је он имао свог брата и још тридесет најискуснијих људи – али у болници. Да ли знате о ружној препирци, заиста гадној свађи, која се водила у земљи о једном од случајева?” Читао је Урош и о томе, детаљно. „Да, знам понешто”, рекао је, па наставио: „У првом случају и дозор и прималац били су белци... али у другој трансплантацији, оној почетком 1968, дозор је био ’Кејп обојени’ – сећам се да је био младић од двадесет и пет година који се стропостао на плажи – а прималац је био белац, зубар Блајберг [Philip Blaiberg]. И око тога се грдно усталасало јавно мњење... О томе се писало по целом свету... Зар није Блајберг живео скоро две године током којих је ’Кејп обојено’ срце куцало у њему?”

Лекар га је дуго благо посматрао, с великом наклоношћу: „Деветнаест и по месеци, драги професоре. Мене и друге лекаре Африканере, а највише самог Кристијана, била је ужасна срамота. Он је храбро говорио о томе, али се најбоље изразио отац оне јадне Денизе Дарвол, у првом случају пресађивања срца, кад је одмах дао дозволу да се њено срце пресади у Луиса Вашканског... рекао је, ’помоћ оном који пати не зна за расне забране’. У то време, није се усудио тај добри човек, који чак није био верник, да новинарима каже много јаче речи, али смо велика већина нас у Хроте Схур то осећали... Но ствари се мењају у овој земљи, као што може да се види и у овој соби! Пре шест-седам година Ви бисте били сами у соби без обзира што сте дубоко спавали... Узгред, дивим се Вашој храбрости у Калахарију. Знајте да ћу Вам увек бити при руци док се опорављате у Кејптауну.”

Неколико дана касније, Урош је поново био у свом стану у Си Поинту, с тим што је свака два дана ишао на прегледе у Хроте Схур. Возили су га пријатељи и колеге са универзитета. Понекад је таксијем ишао у продавнице и тада је приметио да га просјаци, бескућници и гангстерчићи гледају другачије него раније: постао је пожељна, лака мета, жртва. Кад се човеку деси шта се њему десило, почне другачије да размишља о инвалидима, слепима, старима. Свестан је био Урош да то није ни нова ни нарочито милосрдна мисао, али ипак... променио се.

Често би се у вечерњим сатима и ноћу сећао агоније оног марша кроз пустињу, својих упорних, грозничавих мисли о љубави и благиости своје мајке, о љубави и преданости Одиле. Још тамо, у Калахарију, размишљао је о незамисливим патњама људи и жена у ратовима и логорима. Идентификовао се са онима чији је бол био неупоредиво већи и дужи од његовог, а који су ипак преживели. Филмови су о њима. Они који не преживе су само декор у виду гомила лешева и костура. А о онима који нестану најчешће се троши мало филмске траке, као што је био случај чак и са једним Рокфелером који је нестао у висоравнима Папуе Нове Гвинеје баш у месецу кад је Урош био тамо неколико година раније.

Док је био у болници, није желео ни са ким да разговара телефоном осим са својом мајком у Београду и са Одилом у Шартру. Дирљиво, тешко, плач. Међутим, истог дана кад се вратио у стан, позвао је универзитет и разговарао са Анабелом. Запрепастила се и рекла да ће одмах доћи код њега са гомилом поште и ИБМ електричном писаћом машином. Кад је стигла, носећи гломазну машину и торбе пуне пажљиво изабране хране, загрлила је чврсто његово лево раме (мало је и то болело) и пољубила га у уста, образ и врат. Чим су сели на балкон, рекла је да ју је Сузана звала у канцеларију два дана раније, пре свог лета у Јобург, и оставила свој тамошњи број. Била је уплахирана; казала је да изненада мора да отпутује, а ти ниси одговарао на телефон, те је мислила да си још у Калахарију.

Тихо су разговарали. Урош није чуо нимало пакости у Анабелином гласу. Замишљено је гледала у пучину, негде у правцу Манделиног пакленог острвца са влажним затвором и врелим, отвореним рудником креча. После једног гутљаја вина, Анабела је одједном рекла, гласније: „И ја путујем... кроз три дана! Одлучила сам док си био на путу. Враћам се у Торино, заувек. Нема овде будућности за мене. Без икаквог стида бежим као пацов са брода који тоне... Не долази у обзир да живим у земљи којом владају црнци

и квит!” Смирила се и додала: „Не желим да те стављам на тапет и питам шта искрено, дубоко, мислиш о томе.”

Урош јој је био захвалан. Растали су се као стари пријатељи. Он ју је нежно помиловао по образу, а она га је још нежније пољубила у угао уста и отрчала према вратима. Још је чуо њене потпетице на степеништу, кад је zazвонио телефон. Био је сигуран да је то Сузана. Све су објаснили једно другом, а она је говорила повишеним, испрекиданим гласом: „Каква страхота! Хвала Богу да си жив и молим се да се брзо опоравиш. Тако бих волела да будем код тебе и помажем ти у свему. А уместо тога сам овде... ужас. Оно цимеркино бих још и заташкала, али Крисово подбадање мојих родитеља... мој дволични, пакосни стриц! Ко зна какве се гадости врте у његовој глави. Наговорио је моје родитеље да ми не дозволе да се вратим у Кејптаун док не буде сигурно да си отишао, а он ће то лично проверавати! Ужас! А тако те волим... Како бих хтела да будем поред тебе и негујем те. Страшно ми је тешко чак док сада разговарамо...” Никакви Урошеви умирујући тонови нису помагали и он је сам себи звучао празно до себичности. На крају је Сузана рекла: „Знам да мислиш да ти је жао, али можда ти је и мање-више свеједно. Имаш Одилу! А ја сам и месец дана балавија од ње!” Покушала је да се нашали кроз сузе, па наставила: „Брзо ћеш ме заборавити, али сам сигурна да своје животиње у Кругеру и Стону планину никад нећеш!”³

24.

Без тешкоћа средио је све са рентакар компанијом; преврнути тамноплави нисан већ је превезен у Кејптаун и моћи ће да се поправи. Затим су наступили дани Урошевог спорог али несумњивог опоравка. Све мање пилула за бол и сан. Све успешније вежбе за прсте. Музика, много музике. Много куцања једним прстом леве руке на писаћој машини. Избегавање бивања на сунцу због знојења и повремениог несносног свраба испод масивног гипсаног оклопа од рамена до лакта. Спокојне шетње на плажи у касно послеподне. Бројне колеге и новостечени пријатељи посећивали су га и помагали

³ Била је у свему у праву та прелепа, паметна и рано сазрела девојка. Њу је заборавио, дивне животиње у Кругеру није. Ни Стону планину. А једанаест година касније, 1998. године, у Кернсу [Cairns, Queensland] у Аустралији, сусрео се изненада на неком конгресу геолога са Крисом Гринином. Презриво га је посматрао док му је тај вајни антирасиста, либерални левичар, објашњавао зашто је 1994. године, тик пред укидање апартхејда и доласка Нелсона Ролихлахле Манделе на власт, побегао главом без обзира у Аустралију. Пошто Урош није желео да Крису упуту ниједну пристојну реч, а камоли прихвати његов бестидни позив на пиће, није га питао о Сузани – мада га је, разуме се, сврбео језик.

му на разне начине. Шели и Дони дошли су два пута из Велике Констанции са сјајним вином, воћем и цвећем. Госпођа Алисон (некадашња Хана) доносила му је укусне оброке, слушала музику с њим (укључујући панк рок!) и упркос Урошевом протесту додатно платила својој кућној помоћници да чисти и његов стан. Стизала му је пошта из целог света преко универзитета. Било је много дирљивих телефонских разговора са Одилом, током којих нису помињали њеног оца. Обоје су дубоко желели да се виде што пре. Због тога је променио свој план повратка у Калифорнију и решио да из Кејптауна одлети право у Париз, где би му се Одила придружила из Шартра.

Здравствено стање га је натерало на још једну одлуку, а ова му није нимало пријала. Урош је био одговоран научник који није волео да крши обећања, но било је јасно да би путовање из града у град са сломљеним хумерусом било сулудо. И тако је учтиво отказао своја предавања на универзитетима у Порт Елизабету, Дурбану, Блумфонтејну и Преторији.

Полако се опраштао од те фантастичне земље и тог спектакуларног града. И Јужну Африку и Кејптаун заволео је свим срцем и одомаћио се. Ипак, имао је бурна и веома разнолика осећања. Стављао је тачку на свој боравак, међутим...

25.

Међутим, изненада се поново појавила Ема. Дошла је ненајављена у његов стан само дан пошто је јавио њеним родитељима о својој аутомобилској несрећи и отпусту из Хроте Схур. Стигла је већ око десет часова ујутро – свежа, прелепа, задихана. „Трчала сам од аутобуске станице. Дошла сам да Вам помогнем, ако ми дозволите. Знам да Вам је тешко самом по кући без десне руке. Све ћу учинити да Вам олакшам...” Збуњено је застала, а он је стајао као укопан и дуго нем; а затим: „Дошли сте овако рано чак из Страндфонтејна, од куће? Ваши знају за то?” „Наравно да знају. Осим тога, мени је двадесет и четири године.” Пришла му је близу и посматрала га од главе до пете. Затим је подигла његову леву шаку ближе својим очима, а потом и десну, сасвим мало и необично нежно. „Нокти су Вам предугачки. Сећам се кад ми је било дванаест година, уганула сам зглоб десне руке и мама је морала да ми сече нокте. Дајте да то учиним за Вас.”

Тако је почело њихово дружење. Долазила је сваких дан-два и остајала сатима, али никад није преспавала, чак ни на софи у дневној соби. Зближили су се постепено, без буквалног секса и голишавости, али са интимним физичким додирима. Често је са њима

била и Алисон. Кад би телефон зазвонио, и било би очигледно да Урош не жели слушатељке, њих две, или Ема сама, излазиле би на терасу. Било је јасно да Алисон веома симпатише младу „обојену” жену, а Ема је, уз помоћ Уроша, брзо стекла поверење у њу. Све је било складно и невино у том малом друштву. Полиција није показивала интерес. Често се утроје водио разговор о Емином ујаку Гордону и о његовој понуди да Еми и Ендрјуу набави америчке визе. Међутим, Ема је сваком приликом одлучно говорила да су и она и њен брат чврсто везани за своју земљу и нарочито за Кејптаун, и да ће ту остати без обзира на све тешкоће. Ема би тада рекла смејући се: „Не желим да живим другде. Близу наше куће у Страндфонтејну, коју знаш, на Лажном заливу, почиње топли Индијски океан. Он иде уз боју моје коже боље него Атлантук и Пацифик!” Здравом лукавом, искусном госпођом Алисон би тада послала Урошу значајан поглед у смислу: „Веруј овој девојци. Не облеће она око тебе да би је одвео у Америку.” Он се правио да не примећује ту поруку. Нипошто није желео да посрами Ему.

Обостраној физичкој привлачности понекад је било тешко одупрети се, али су се трудили. Ипак, једном приликом избило је из Еме природно питање: „Шта ти се допада на мени?” Урош није желео да јој каже нешто једноставно што жене, бар неке, или бар како је он то замишљао, највише воле да чују, наиме – „све!” Уместо тога, отишао је до полице и вратио се са примерком *Tese og d'Urbervila* Томаса Хардија. „Ово место сам обележио у књизи пре неко вече мислећи на тебе. Пише стари Харди: 'Та њена, срединам наврше напућена горња усна, мамила је, дражила, чикала, заносила до лудила макар и само мало ватреног човека.' Теса је, знаш, била заносна лепотица.” Наравно да је видно поцрвенела упркос свом тену боје чоколаде са три-четвртине какаоа.

Кад је остало само три дана до Урошевог лета за Париз, Одилини позиви су учестали. Правећи се да не обраћа пажњу, у једном моменту кад су дуго ћутали држећи се за руке, Ема га је тихо упитала да ли је пропустио да у Кејптауну види нешто што му је важно. „И да ме не питаш”, рекао је Урош, „често мислим о изузетним стварима које нисам успео да видим и урадим не само у Кејптауну него и другде у овој твојој нестварној земљи. Много ми је дала, али и много задржала... Ето, нисам успео да уђем дубље у Калахари. Нити да се вратим у Кругер и поново помилујем своју жирафу и пошаљем пољубац, преко реке, својој гепардици у Мозамбику. Чак сам имао позив од једног доброг момка, тамошњег ренџера Стејна, да с њим летим хеликоптером над рекама Олифант и Лимпопо... Али кад ме питаш о Кејптауну, десио ми се заиста невероватан пропуст. Замисли, нисам се одвезао на Рт добре наде...

само осамдесет километара одавде! А сад не могу да возим...” Као да јој се некаква неодређена, а велика, жеља изненада испунила, Ема је одмах узвикнула: „Па урадићемо то заједно, већ сутра ако хоћеш! Позајмићу ауто од Ендрјуа. Њему ће бити драго да нешто учини за тебе.”

Следеће јутро у девет, Ема је пред Урошевом кућом паркирала један тамноплави нисан ленгли са четворо врата. Урош је стајао на својој тераси, а она је изашла из аута и весело му викнула, „Сиђи... хајдемо!” Урош јој је одсутно махнуо јер је био запањен. Његов Калахари ауто је васкрсао! Ендрјуов ауто био је идентичан модел и исте тамноплаве боје као онај који се са Урошем преврнуо. Судбина...

Ема је возила сигурно и смирено („као Сузана”, мислио је Урош) поред плажа Клифтон и предивног залива Кампс, са његовим српом палми и ресторана, настављајући на југ све до места где је овај ауто-пут пролазио високо изнад спектакуларне плаже Ландудно – на којој је Урош раније трчао и пливао и читао и захваљивао се океану што га воли – као и оближњег нудистичког пешчаног залива [Sandy Bay]. После тога, пут се окренуо од обале и попео до врха [Chapman's Peak], са кога је могла да се осети сва нестварна лепота ове обале: медитеранска вегетација, измаглице ту и тамо, стрма брда која се сурвавају у Атлантски океан. Нешто јужније од тог места, Урош је угледао најсавршенију плажу коју је икад игде видео, Нордхук [Noordhoek]. То је био симетрични широки лук невероватно белог песка, потпуно празан осим једне жене на коњу, окружен бујним суптропским дрвећем и другим растињем. Ема и Урош су једно време зурили у тај приказ као омађјани, а онда су дуго гледали једно у друго и љубили се.

Наставили су на југ обалским путем поред места Кометће [Kommetjie], са ружним кућицама сиромашних црнаца и понеког белца. После насеља Скарборо [Scarborough], пут се поново пео и ускоро су ушли у природни резерват Рта добре наде. У следећих једанаест километара до самог Рта, десила се иста ствар коју је Урош приметио, и описао Еми, на прилазима другим „завршецима земље” [*finisterra*] са сличном климом, нарочито на Cabo de São Vicente, југозападном ћошку Европе у Португалу. Дрвеће постаје ниже, па патуљасто, па потпуно нестаје; жбуње је жгољаво, као да бежи од ветра, бори се за живот. И на крају само стене. Дирљив, суров приказ.

Нигде није било живог створа, осим неких, такође закржљалих, припадника породице бабуна са Рта [*Cape baboons*] који су превртали канте за отпатке и јели коре поморанци. Ема је довезла

ауто до крста који је био посвећен португалском морепловцу који је 1488. године први забележио пловидбу око Рта добре наде. Био је то Бартоломеу Дијаш [Bartolomeu Dias], племић из краљевске породице, а ипак задивљујуће једноставан, храбар морнар. Он је ово стење назвао Рт бура [Cabo das Tormentas].

Затим су Ема и Урош пошли пешке низ падину и правим чудом стигли на малу пуну плажу са заслепљујуће белим песком. Изашли су из аута и загрљени дуго посматрали тиркизне, запенушане таласе. „Види како се савршено, а увек другачије, неумитно разбијају...”, прошапутао је Урош, „и тако то чине, баш у овом трену, на целој нашој планети”. После неколико минута наставио је: „Сетио сам се неких стихова, слушај:

’Сада, док огњени ветар, / пустињски ветар Свете Ане, / разгони варнице / овог дана у позном октобру – / дану мог рођења – ускачем у талас који се разбија. // Онда се усправљам / и док океан тутњи, / а пахуље пепела нечујно падају, / ускачем у талас који се разбија.’”

„Дивно, чудно, тужно...”, тихо је рекла Ема. „Ко је то написао? Ти?” „Ја”, одговорио је Урош, „пре неколико година у Калифорнији. Баш на свој рођендан, био сам близу великог пожара тик уз обалу Пацифика. Нашао сам уточиште у океану... Но, то су само неки од стихова. Било је у тој песми и других ствари – тркачких коња који су њиштали у страху од блиских пламенова, сећања на пожаре и пепео после бомбардовања мог родног града, као и на пепео после кремирања драге ми особе... После много двоумљења, објавио сам ту песму под насловом ’Пепео’ у једном часопису у Србији”.

Ћутећи су пришли ближе таласима. Урош са две здраве руке, или једном здравом а другом ампутираном, би сад збацио све са себе и бацио се у њих. Али сад... са својом сломљеном руком и гломазним гипсаним оклопом, бојао се пада чак и у плићак. Како физичка немоћ, па да је и привремена, обогатује човечје мождане процесе, како се читав емоционални живот мења.

Стајали су загрљени, Ема и Урош, у води једва до чланака. Ема је све разумела. Знала је какав је пливач и видела његов страх. Положила му је нежно главу на раме и прошапутала, „не брини, Уроше мој, све ће бити добро, бићеш као нов!” Онда ју је Урош научио својој молитви. Окусили су воду, помолили се и прекрстили се православно. Вода је била ледена, ово је још увек био Атлантис и још ближе Антарктику него у Кејптауну.

Вратили су се заобилазно до аута, а Ема их је одвезла до места на коме је био знак: *3 km to the Cape*. Одједном, Ема је зауставила

ауто поред пута и окренула се према Урошу. „Драги мој, ти ћеш да возиш ова три километра до Добре наде. С воланом ту где је, на десној страни, теби неће бити проблем да мењаш брзине левом руком. А ако не можеш, ја ћу их мењати кад ти притиснеш квачило. Твоји прсти на десној руци су већ снажнији, лако ћеш придржавати доњи део волана.” Урош је у себи био одушевљен овом девојком и њеном идејом. Разумео је њену племениту намеру, али је ипак упитао, „А зашто тај ризик са Ендрујуовим колима?” Она је одмах одговорила: „Он би био срећан... радо би поломио руку уместо тебе. Као што бих и ја... А ова идеја? То сам смислила док смо долазили овде. Романтична симболика и мало сујеверја. Возећи својим двама рукама до Рта, поготову у колима идентичним оним која су те издала у пустињи, ти ћеш победити Калахари. И Диашов Рт бура. А заслужићеш најбољу наду”. Урош је разумео, а Ема је искочила из аута и обишла га. Урош је сео за волан и као од шале их довезао до краја пута.

Ту се налазио један ружни затворени киоск и нико осим њих. Чак и за бабуне, ово је било предалеко и неиздашно. Попели су се уз стрмо стеновито брдашце, па онда уз окомите степенице. Тада је пукла бескрајна пучина. Следећи континент, према југу, под огромним, незамисливим оковима леда, био је Антарктик. Били су на самом дну Африке, величанственог зелено-црног континента, мада те боје на Рту нису биле присутне.⁴ Држали су се за руке неколико минута. Ово је био свечани моменат за њих, као што би био за све људе који обожавају своју једину планету.

Међутим, они су желели да буду још ближе месту где су се два огромна светска океана сударала и мешала. Необично пажљиво, а ипак неопрезно, сишли су низ стене без стаза. Сели су кад нису могли ниже. Било је довољно места само за њих двоје. Са дна провалије, тек четрдесетак метара ниже, хучали су океани у гротлу и скакали десетак метара увис – а то је био дан без ветра. Дуго су седели, а онда је Урош почео да је љуби и раздева. Уживао је са својим лицем у њеним чврстим, нагим, Кејп обојеним грудима. Крици галебова са чудесног Рта. Ема није више могла да издржи. Откопчала је његов шорте и ниско сагнула главу.

Док је Емино лице спокојно лежало на његовом голом стомаку, полако се низ Урошев образ скотрљала једна крупна суза.

⁴ Географска чињеница јесте да је најјужнија тачка Африке заправо Иглени рт [Cape Agulhas], неких 160 км источно-југоисточно од Рта добре наде, али на то нико у Кејптауну не обраћа пажњу. Важно им је да топла вода за купање почиње већ у Лажном заливу, у Маузенбергу и Страндфонтејну, одмах источно од њиховог дивног Рта.

Кад га је довезла натраг у Си Поинт, Ема и Урош су се као малолетници дуго грлили у колима. Ема га је подсетила на оне прве пољупце које му је дала пред кућом својих родитеља и на своје обећање да ће му кад-тад дати и свој једини аутопортет који је тада задржала. „Понела сам га данас, предосећала сам...”, рекла је и извадила слику из пртљажника. Из истог таквог пртљажника, сећао се Урош, прекрио је Калахари списима. А на слици, Ема је била нага. Деликатно нага, али сасвим нага. „Била бих ужаснута да су је полицајци нашли у оној кутији”, прошапутала је. Урош, полузаљубљени мушкарац у најбољим годинама, требало би да има не само снажну вољу него и мазохистичко осећање кривице па да не позове младу жену попут Еме да с њим проведе ноћ – слушајући океан, музику, лепе лажи, обећања... Није је Урош позвао; а да јесте... никад неће сазнати шта би Ема одговорила.

Два дана касније, Урош је таксијем отишао на аеродром. Није дозволио никоме да га прати. Кад је такси пошао, окренуо се да још једном погледа број 14, Prince Edward Mansions, Beach Road, Sea Point, Cape Town 8001, RSA. И опет му се једна суза скотрљала низ образ... не за Одилу, него за Јужну Африку.

(крај)

ДРАГАН БОШКОВИЋ

СЛОВЕНИЈА

Умире књижевност,
умире,
књижевност, умире књижевност, књиге,
умире у мени књижевност,
недавно сам то записао,
умире,
умире!
Чудесно је то гашење,
чудесно, да, чудесно,
велика, огромна, безбојна тишина,
али ништа спектакуларно,
ништа...

Као давна успомена умире књижевност,
*(Зачишо ћуши твој бубањ, Алфонсо?!
Не чује се ши-гум, зачишо?!),*

јер заиста:

Када умире књижевност
то уопште није спектакуларно.
А по мојој кожи избијају мрље,
нека мала слова, речи, лезије,
стихови, оловне мрље,
не старачке пеге, пеге, старачке, не,
неко олово, мрље –
ништа спектакуларно.
Само сенка на лицу све већа, сенка,

она тамна, сенка подочњака,
на уснама, оловна, она свечана:
Склопљене усне лепе црнкиње...

Тако је када умире књижевност,
умире,
ништа спектакуларно,
ни ружа отворених уста, Etta James,
само хемиотерапија,
ништа...

Али када умре ујак
тада више ништа није исто:
То је као да неко угаси светло,
и одједном – мрак.
И нема више ни сенки,
нема,
сенки,
не...

Да, страшно је кад умре ближњи,
од језе само стиснеш зубе, јако,
да заболи вилица,
али кад умре брат од мајке,
умре,
све што треба знати о себи и овом свету буде јасно,
кристално јасно:
Он једноставно воли да нас порази,
он толико то воли,
он воли пораз,
воли,
а лека за то нема,
не.

Али ни то није баш толико страшно,
колико је ужасно, а тако благо,
бескрајно болно и ужасно благо,
када умире Slovenija.
Она, у мене,
у гроб поринута dežela,
тек грумен земље у мојој шаци,
Словенија,
која се са ујаком разграђује у српски pepel in prah,

да би на дну гроба,
као неки стих с оне стране песме,
остао само један златни зуб,
један зуб, од злата,
један Видовдан још из доба Краљевине Југославије,
и једно незавршено архитектонско решење
за нека будућа археолошка ископавања:
Исто онако као када те је испод корица књиге,
неког досадног романа као Камијева *Kuĭa*, на пример,
сачекао палеоантрополошки траг:
потпис твога оца...

И не само да тада изумиру Y хромозоми,
и да живот више није разапет на оном бескрајном X,
него ни једначина више није једначина,
непознатих нема, тајне,
не:

X: *Треба мреџи!*

Y: *Боље да се ниси ни рогоио!*

Y + X = *Ћудеџа не бо!*

И наједном умире и *ĉudež*, и *bo*, и *ne*,
и то *ne*, *ne* умире,
и туска, мала, наранџаста, мџаоооо,
и гроф Улм, Odratki цивилизације, умире Словенија,
и Union и Laško,
пиво умире пиво, умире,
суд се збива, DOOMSDAY, крај,
it's time to say our last goodbyes,
od tod do večnosti умире све,
али све,
и *tod*, *der Tod*, и *večnost*,
умире,
vse.

Али не само у мени,
иако само и једино ту, у мени,
умире Словенија,
баш умире, умире,
они бели врхови планина, Laibach и Marija Snežna,
они некрштени жганци у мом желуцу,
и дивокозе умиру, оне,
и бледе, лепе Словенкице,
које се викендом пењу на те врхове, беле,

а на груди им се викендом пењу мушкарци, пењу се,
они križani, кастрирани, когакајоћи,
мушкарци...

И као да опет умире мајка...

Јер када умире Словенија то је као када умире мајка,
умиру Алпи, Quod massacre,
умиру Словенија...

I zato, gremo!

Умиреш Slovenijo,
ти, малецка, толико мајушна земљо,
и с тобом умиру ситнице, мале ствари, оне најмање,
умиру и онај блентави Clash-дечак у мени,
умиру,
она минимална могућа имагинација, она,
трептај очију витлејемске бебе крај аутопута, треп,
и под оним очњацима троглавих алпских чудовишта
умиру и хобити,
да, и они,

(На маји Средњеј свети,

Хобиџон је у Долењској),

и оних твојих 24-25 слова, колико већ,
та твоја slovenščina коју су играјући се гласовима
створила деца неких прасловенских божанстава,
(Све неке мале речи, анаџрами, умањенице...),
она, ко чарапа изврнута srbščina,

(Да умреш од смеха!),

све неко vse, неке тиске, неки ата,
ата-ата-ата,

неки piščanci, prašič, нека kri,

kri-kri-kri,

и Кекец, хе-хе-хе,

да, Кекец, хи-хи-хи:

Инклузивна моја,

па Ниче по словенско значи – ништа,

а одојче – прасенце с ражња,

(Сиварно да умреш од смеха!)...

А ти, обећана, умирућа,

ти, бре, немаш ни *ć*, *dž*, ни *đ* немаш,

немаш ни то *đ*, па ни *lj*, ни *nj*,

ништа ти немаш,

али су гласови твоји меки,
чак и на дисплеју тако мили, меки,
и кожа твоја је мека,
не може се додирнути,
не може се, не, водити љубав са тобом,
са Словенијом, судбином, не,
јер је мајка,
јер је мала,
девојчица,
dekla,
не...

Јер мрвица си, Slovenijo,
пала са трпезе својих господара,
оно мало праха на мом длану, прстима,
деминутив словенске туге,
јер аугментатив је она украјинска,
словенска пустош,
пустиња,
оно *ничоџо*,
одакле си дошла,
одатле,
in se v mojih genih naselil...

Še enkrat:

Умире Словенија,
а у мени умиру и UBR и Tretja kategorija,
као кад први пут удахнеш дим белог кашмира
додирују се у мени врхови Алпа и дно гроба,
а само умире,
умире,
у мени,
Slovenija...

И пилоти више не лете, не, не лете,
гасе се аутостраде у етру,
умиру авиони, тихо, без буке, опела,
без *tu-duma* умиру челичне птице,
и заиста је тужно,
толико је тужно кад умиру авиони:

*Ostaje samo hladan veter prek polja
a v njemu se skriva resnica,
lahko ga rotiš in prosiš
toda odgovora in odpušcanja ni.*

Одговора нема, да, опроштења,
само гдећа, гдећа тишина,
румена, гдећа,
пi...

Али и овде умире све, овде,
где жене, лепе, викендом силазе до гробља,
 (на неке перманентне Задушнице),
а мушкарци, spolно моћни мушкарци,
викендом не силазе с њих:
Ни овде више ничега нема,
у Шумадији, Београду или панчевачкој мемли,
камоли тамо, у Штајерској,
или Белој Крајини...
Кристално јасно:
Кад умире Словенија, умире и Србија,
умири Словенија и с њом Немањићи,
 (У Словенији пiч нема, пiч.),
нестају Немањићи и сви они
који никада ништа имали нису,
тамо, у тој Словенији, која умире,
и овде, у великој беди, блату,
колоне мртвачких сандука,
у мени...

И све то нестаје, у мени,
све нестаје,
све:
и Словенија која је певала:

*Обмана је Бој!
Прах!
Оче наш, ki si pod zemljo!*

И која је режала:
*Tvoj Bog je uničenje,
tvoj Bog je prevara!*

И пилот који је рекао: *Иди тамо...!*

И који је рекао:
*Prišli smo drugam koder sonca je strah,
vse drugače diši – tu se drugače živi!*

И ова песма нестаје, и она у земљу бачена pesem,
и она, по кожи исписана,
и ова овде:

*Обмана је Бої!
Прах!
Оче наш, ki si pod zemljo!
Иди тамо...
...koder sonca je strah!*

И зашто јој веровали нисмо?
Зашто нисам поверовао пилоту?
Да изгубили смо се лутајући овде,
да нисмо нашли смисао понижења, не,
да смрт није крај, смрт је пут,
да се наш смех никада ни чуо није,
у овој вечној, тихој пустињи,
чуо,
није.

А где си сада, тако лепа Slovenijo,
ничега нема под земљом,
ничега, ни олтара,
ничега нема над земљом,
ни križa, мермера, епитафа,
где си сада,
ничега немамо, не,
Boga, Господа, господара,
(Daj nam danes naš vsakdanji nič!),
и Nietzsche је – ништа,
(Нисам ли јоо рекао већ?),
и смрт је пут, дакле, ништа,
јер умире и она, смрт,
и vse је, али vse –
eno veliko nič...
А у том ништа, nič,
од брзине њене љубави, планинског ветра и hardcore рифа,
само се још румене јагодице Marije Pomagaj:
Зато си румена, Словенијо,
последња румен у устима иловаче,
последња,
последња румен v мојих žilah,
румен,
последња румен над пустоши,
последња,
ни над чим,
над ничим...

И зато:

Умри, Sloveniјо,

да будем коначно оно што никада био нисам,
оно када бих био, што јесте, јесам, да буде,
покој вечни, Словенијо, буди то што јеси, јесте, буди,
што,

покој теби, бледа, плавоока девојчице,
плава,

у српском гробу има места,

за тебе, земљо, за тебе, обећана, за нас,

(И земља земљи,

и њраку њрах,

и земља земљи,

и сну сан!),

и за оног нашег господина Бога, његов гром, за њега посебно,

и за твоју архитектуру, златни сат, зуб,

за уље на платну, два чамца на окер површини Тамиша,

и за шпил карата за бриц, беле очи пилота,

за мене, ове стихове,

за НС, готику и звона твојих паланачких багомoља,

за све има места у језику србском,

и за Neue Slowenische Kunst, твојих 24, 25 слова,

и за књижевност, ону која умире у мени,

која умире,

за склопљене усне, оловне,

за све наше обмане, Sloveniјо,

за све Словене, заветну пустош Украјине,

генетску рециклажу, сенке,

за народ, Boga, Šentvida, kri,

обешчашћене мајке, за Zerbien,

тек за њу рака српска разјапила је чељуст,

и за оне три свете руке спуштене на твоје три главе,

и за мртвачке сандуке,

(Мада више волиш кремацију!),

за ово наше надгровије, Словенијо,

за све,

за vse...

А неко је угасио светло.

И одједном мрак.

Не *џу-гум*, само *клик* –

и би мрак!

Nekdo је угасnil luč,

неко,
и све је јасно, кристално јасно...

Јасно?!
En-dva-tri-dva!

*Обмана је Бої!
Прах!
Оче наш, ki si pod zemljo!
Иди њамо...!
Y + X = Čudeža ne bo!*

И опет:

*Обмана је Бої!
Прах!
Оче наш, ki si pod zemljo!
Иди њамо...!
Y + X = Čudeža ne bo!*

Јер:

Умире Словенија,
умире Slovenija,
последња румен,
књижевност, Словенија...
И земља земљи!
I vsakdanji nič!
И опет румен...
Мрак.

БОРИС ЛАЗИЋ

ХАИКУ

Лето 2020

На игралишту
Јутрос газаш босоног
Ах, додир земље

Посрнуће
Те/жак наслов за прву књи/гу
Рече Аши

А на тој јари
Пред капијом, још гушћи –
Мирис кајсије

Жал. Сунчање. Наг,
Раширио је руке
И предао се.

Витла се, гори
Кипарис, шапти: Збогом!
Северне магле.

Мирис бензина
Покри пој зрикаваца –
Сутон. Крај пута.

Пливање пред сан.
Лек је у забораву,
Каже, уз осмех.

Тиха градина.
Ту ли нађе да мрава
Сече напола!

Сезан ту странац
Беше кроз цео живот.
Ти, једно лето.

Сезан ту странац
Беше кроз цео живот.
Ти, јесен једну.

Света Победа.
Гле, иста је румен у
Твојим очима!

Нисам сам. Певам.
Дете трчи право у
Мајчин загрљај.

На Променади.
Промет је поклопио
Хуку таласа.

Празне обале.
Море једнако дише.
Све сам спорији.

Да! И мој брат је
Припадник култног клуба
Двадесет седам.

Док лије киша
Док лије даноноћно –
Чежња за братом

Мекота перја
бела мека постеља –
Бакина рука.

Искраден, спасен.
Лежиш на некој трави.
Ко мари закон.

Парче ледине
Иза кућа врх брега
Данас, и јуче

Одатле, поглед
Пуца на море и на
Врхове снежне

Одатле, рониш
И, стишан, ћутке, бдиш, – док
Носи те лахор

Та травка што пут
Себи крчи кроз бетон
И ти, исти сте.

Воњ жардињера,
Тешки запах мокраће –
На шеталишту.

Ништа. Устајем.
Има нечег у томе –
Кување кафе.

Ништа од тога
Не премаша – сливање.
Ех, предност форме!

Скорели измет
На сухом тротоару.
Јунско поподне.

Било који од
Тих природних покрета
Твори хаику

Онај тренутак
Када у рок изведби
Чујеш оргуље!

Нема те стазе.
Само жица и натпис:
Приватни посед.

Пише по стаклу.
Повлачи стих за стихом.
Витраж од речи.

Узми хартију.
Узми лист чист и бео.
Налиј горива.

Richard Wright
Качи хаику на штрик.
Проветравање.

Не пева Мистрал.
Не више. Сад и његов
Језик је мртав.

Хрпа гранчица
Тик уз мој прозор. Отуд
тај лепет крила!

Одшкринут капак.
Ноћ. Лепет за лепетом.
А јутрос: гнездо.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПРИЧАЈ, СЕЋАЊЕ!

(одломак)

I

Колевка се њише над безданом, и разборитост нам говори да је наш живот тек краткотрајна пукотина слабашне светлости између две вечности таме. Иако су оне једнојајчане близнакиње, човек се у пренатални бездан обично загледа спокојније него у онај ка коме језди (брзином од отприлике четиристо педесет откуцаја срца на час). Познајем, додуше, једног млађаног хронофоба кога је обузело нешто налик паници када је први пут гледао породични филм снимљен неколико недеља пре свог рођења. Видео је један готово непромењен свет – исту кућу, исте људе – а онда је наједном схватио да он у том свету уопште није постојао и да нико није жалио због његове одсутности. Угледао је на тренутак своју мајку како маше с прозора на спрату и тај непознати покрет га је узнемирио, као да је у питању какав загонетни опроштај. Али посебно га је престравио приказ потпуно нових дечјих колица која су стајала у предворју са самозадовољном нападношћу мртвачког сандука; чак су и она била празна, као да су му се, у том обрнутом следу догађаја, расточиле и саме кости.

Млади су склони таквим уображењима. Или, другим речима, те вечности, прва и потоња, обично одишу нечим младалачким – осим ако њима, евентуално, не управља нека стародревна и строга религија. Природа од човека у зрелим годинама очекује да та два црна ништавила, оно које му претходи и оно што следи након њега, прихвати с истом равнодушношћу с којом прихвата зачудне маштарије између њих. С уобразиљом, највећим ужитком бесмртника

и незрелих, треба имати мере. Да бисмо уживали у животу, не смемо у њој одвећ уживати.

Одлучно сам против таквог стања ствари. Обузима ме неодољива жеља да изађем на улицу и протестујем против природе. Мој ум се непрестано бесомучно напреже не би ли разабрао и најслабији трачак личног у безличној тмини која обујмљује мој живот. Веровање да ту таму узрокују тек зидине времена што мене и моје израњаване песнице раздвајају од слободног света безвремености драге воље делим са најживописније обојеним дивљаком. Поново сам у мислима походио далека подручја – и што сам даље ходио, то ми се мисао безнадежније сужавала – где сам пипкајући трагао за неким тајним отвором, да бих напослетку увидео да је тамница времена сферична и безизлазна. Све сам покушао, осим самоубиства. Одрекао сам се сопственог идентитета не бих ли се прометнуо у пуку утвару и тако се ушуњао у свет који је постојао пре мог зачећа. Подносио сам у своје уму понижавајуће друштво викторијанских списатељица и пензионисаних пуковника који су се присећали како су, у бившим животима, били робови гласници на неком римском друму или мудраци под врбама Ласе. Претресао сам своје најраније снове трагајући за кључевима и знацима – и одмах да кажем да беспоговорно одбацујем простачки, овештали, у основи средњовековни духовни видокруг Фројда, са његовом мушичавом потрагом за сексуалним симболима (која унеколико подсећа на потрагу за бејконовским акростиховима у делима Шекспира) и огорченим ембриончићима што из својих природних скровишта уходе љубавни живот родитеља.

Испрва нисам био свестан да је време, на први поглед тако безгранично, заправо тамница. Док чепркам по своје детињству (што је најприближније испитивању властите вечности), буђење свести видим као низ испрекиданих блескова, при чему се временски размаци између њих постепено скраћују све док се не уобличи у блиставе блокове опажања, који сећању обезбеђују непостојан ослонац. Научио сам да бројим и говорим мање-више истовремено у врло раном узрасту, али самоспознаја да сам ја – ја, а моји родитељи – моји родитељи учврстила се, изгледа, тек касније, и беше непосредно повезана с мојим увиђањем њихове животне доби у односу на своју. Судаћи по јаркој сунчевој светлости која ми, кад помислим на то откровење, одмах преплави сећање режнатим осунчаним мрљама што продиру кроз слојевиту структуру зеленила, верујем да се то, по свој прилици, догодило на мајчин рођендан, у позно лето, на селу, када сам поставио извесна питања и промислио одговоре које сам добио. Све је то, дакако, у складу са теоријом рекапитулације; појава рефлексивне свести у уму нашег најдаљег претка засигурно се подудара с буђењем осећаја за време.

И тако, кад се недавно обзнањена, свежа и складна формула мога узраста, четири, суочила са родитељским формулама, тридесет три и двадесет седам, са мном се нешто догодило. Доживео сам страховито окрепљујући потрес. Као да сам био подвргнут поновном крштењу, неупоредиво божанственијем од оног гркокатоличког загњуривања које је педесет месеци раније, уз дреку и плач, искусио полупотопљени полу-Виктор (моја мајка је, кроз пришкринута врата, иза којих су се, како је налагао древни обичај, родитељи повукли, успела да исправи шепртљавог протојереја, оца Константина Ветвеничког), одједном сам осетио како урањам у блиставу и покретљиву средину, наиме, у чисти елемент времена. Делио сам га – баш као што разиграни купачи деле љескаву морску воду – са бићима различитим од себе, но с којима сам био повезан свеопштим током времена, окружењем нимало налик просторном свету, који могу да опажају не само људи већ и мајмуни и лептирови. У том тренутку постао сам изразито свестан да је двадесетседмогодишње биће, у нечем ружичасто-белом и меком, што ме држи за леву руку – моја мајка, а оно тридесеттругодишње, у златно-белом и крутом, што ме држи за десну – отац. Док су они шетали у корак, ја сам се између њих керебечио, па трчкарао, па се изнова керебечио, газећи с једне на другу осунчану мрљу, средином стазе коју данас с лакоћом препознајем као алеју оперважену украсним храстовим младицама у парку на нашем сеоском имању, Вири, у некадашњој Петроградској губернији, у Русији. И заиста, кад погледам са свог садашњег удаљеног, самотног, безмало ненастањеног временског гребена, видим мајушног себе како тог августовског дана 1903. године прослављам рођење свесног живота. Ако су оно двоје што су ме водили за руке, једно слева, а друго здесна, и били присутни у мом магловитом дечјем свету, крили су се ономад под маском нежних анонимуса; али сада се очева одора, блистави мундир коњичке гарде, са глатком, злаћаном облином оклопа који му се сијао на грудима и леђима, уздизала попут сунца, а потом сам се још неколико година живо занимао за старост својих родитеља, непрестано их запиткујући о томе, као какав неспокојни путник што се распитује за време како би проверио тачност свог новог сата.

Мој отац је, узгред да напоменем, одслужио војни рок давно пре мог рођења, па је парадну униформу свог старог пука обукао вероватно из шале поводом свечане пригоде. Једној шали, дакле, дугујем први проблесак потпуне свести – што такође садржи рекапитулативне импликације, пошто су прва бића на земљи која су постала свесна времена била и прва бића која су била у стању да се осмехну.

II

Праисконска пећина (али не у смислу који би јој фројдистички мистици могли приписати) представљала је окосницу мојих игара у доби од четири године. Велики диван, тапациран белим кретоном са дезеном црних листова детелине, у једном од салона у Вири искрсава ми у мислима, налик големој последици некаквих геолошких тумбања у праисторији. Историја започиње (с обећањем ведре Грчке) недалеко од једног краја тог дивана, где бујни грм хортензије у саксији, са светлоплавим цветовима и неколиким зеленкастим, делимично заклања пиједестал мермерне бисте Дијане у ћошку собе. На зиду, уз који је прислоњен диван, другу историјску фазу означава сива гравира у раму од ебановине – један од оних призора из наполеоновских битака на којима су стварни непријатељи споредни и алегорични и где се, збијени у истој визуелној равни, виде рањени добовшар, мртав коњ, трофеји, један војник који замахује бајонетом ка свом противнику и нерањиви цар који, уред тог замрзнутог окршаја, позира окружен свитом генерала.

Уз помоћ неке одрасле особе, која би прво користила обе руке, а потом и снажну ногу, диван би се одмакао неколико центиметара од зида, тако да се направи узан пролаз, а потом би ми тај укућанин помогао да саградим непропусни кров од великих јастука са дивана, док бих крајеве затиснуо са два омања јастучета. Пузање по мрклом мраку тог тунела испуњавало ме је нестварним задовољством, па бих на тренутак застао да ослушнем зујање у ушима – тај самотни титрај добро знан малишанима скривеним у прашњавим завлачцима – а потом бих, обузет наједном угодним страхом, жустрим батом дланова и колена доспео до другог краја тунела, одгурнуо јастуче, где би ме дочекала мрежица сунчеве светлости на паркету испод седишта бечке столице од плетеног бамбуса и две разигране муве које су наизменично слетале на њу. Још бајнији и истанчанији осећај пружала ми је друга пећинска игра, када бих се пробудио раније него обично и направио шатор од постељине, те пуштао машти на вољу да се на хиљаду нејасних начина поиграва сеновитим снежним падинама чаршава и слабашним светлом које се чинило као да у полумрак мог заклона продире из неке бескрајне даљине, где сам замишљао неке чудне, бледуњаве звери како лутају по језерском пејзажу.

Сећање на мој дечји креветац, са бочним мрежама од меканих памучних гајтана, такође ми призива ужитак опипавања извесног прелепог, задивљујуће тврдог, тамногранатног кристалног јајета преосталог од неког заборављеног Ускрса; имао сам обичај да жваћем угао чаршава док га својски не наквасим, а потом бих у њега

чврсто умотао јаје, како бих се, и даље лицајући добро замотане фацете, дивио топлом, руменом светлуцању, чудесно засићеном сјајем и бојом, које се назирало кроз тканину. Али успевао сам да се напајам лепотом и на непосреднији начин.

Како је мајушан свемир (могао би да стане у кенгурову торбу), како је ништаван и слабашан у поређењу са људском свешћу, са једном самосвојном успоменом израженом речима! Можда сам сувише везан за своје најраније утиске, али управо зато имам разлога да им будем захвалан. Они су утрли пут у истински рајски врт визуелних и тактилних доживљаја. Сећам се како сам једне вечери, током путовања у иностранство, у јесен 1903, клечао на свом (спљоштеном) јастуку испред прозора спаваћих кола (вероватно на одавно ишчезлом медитеранском *train de luxe*, чијих је шест вагона у доњем делу било офарбано у мрку боју, а у горњем у крем) и, с необјашњивом тескобом у души, гледао у прегршт бајковитих светала што су ми намигивала са удаљеног брежуљка, да би потом склизнула у цеп од црног баршуна: дијаманти које сам касније поклањао ликовима из својих књига не бих ли се тако ослободио бремена свог богатства. Вероватно сам успео да откачим и подигнем чврсто везану рељефну завесу код узглавља свог лежаја и, иако су ми пете зебле, истрајно сам клечао и зурio напоље. Нема ничег пријатнијег или необичнијег од промишљања тих првих усхићења. Она припадају хармоничном свету савршеног детињства и, захваљујући томе, похрањују се у сећање у природно пластичном облику који се може забележити малтене без имало напора; Мнемосина постаје избирљива и цангризава тек у случају успомена из младалачког доба. Приметио бих, штавише, да су руска деца моје генерације, кад је реч о моћи гомилања утисака, била надарена изузетном умном способношћу, као да се судбина, с обзиром на катаклизму која ће у потпуности збрисати свет који су познавала, својски трудила да им пружи више но што им је по правди следовало. Кад је све било ускладиштено, та генијалност је ишчилела, баш као што се дешава са оном другом надареном децом, стручнијом у одређеним областима – с лепушкастим, коврцавим малишанима што машу диригентским палицама или кроте огромне клавире, а који се напослетку прометну у другоразредне музичаре тужних очију, са збуњујућим болестима и унеколико изобличеним, ушкопљеничким задњицама. Упркос томе, особна тајна и даље мучи писца ових мемоара. Ни у окружењу, нити у наслеђу, не могу да пронађем баш оно оруђе које ме је уобличило, тај непознати ваљак који је на мој живот утиснуо извесни закучасти водени жиг чији се непоновљиви образац указује тек када се луча уметности усмери да сија кроз писаћу хартију живота.

III

Да бих поједина сећања из свог детињства сместио у одговарајући временски оквир, морам се равнати према кометама и по-мрачењима, као што то чине историчари кад се подухвате уломака какве саге. Али у другим случајевима не мањка ми података. Јасно видим, на пример, како се пентрам по влажним црним стенама на обали мора док мис Норкот, наша трома и потиштена гувернанта, која мисли да је следим, одмиче завојитом плажом са мојим млађим братом Сергејом. Око доручја носим дечју наруквицу. Док се верем преко тих стена, непрестано понављам, као неку полетну, красноречиву и изузетно пријатну бајалицу, енглеску реч *childhood* (детињство), која звучи тајанствено и ново, те бива све чуднија док се у мом малом, пренапученом, узаврелом уму меша са Робинотом Худом и *Little Red Riding Hood* (Црвенкапом) и мрким капуљачама (*hoods*) старих грбавих чаробница. У стенама су удубине, испуњене млаком морском водом, и док мрмљам те магичне речи у исти мах рукама као да плетем чини понад тих мајушних сафирских барица.

Место је, наравно, Опатија на Јадранском мору. Стварчица око мога зглоба, која подсећа на отмени прстен за салвету, направљена од полупрозрачне, светлозелене и ружичасте целулоидне твари, плод је једне божићне јелке, који ми је лепушкаста рођака Оња, моја вршњакиња, дала у Санкт Петербургу неколико месеци раније. Сентиментално сам чувао ту гривну све док се унутар ње нису појавиле тамне пруге, поводом којих сам, као у сну, закључио да су то моје острижене власи које су некако доспеле у ту светлуцаву материју заједно са мојим сузама током грозне посете омраженом фризеру у оближњој Ријечи. Истога дана, у кафани на обали, у тренутку док су нас послуживали, отац је случајно опазио двојицу јапанских официра за суседним столом, на шта смо одмах устали и отишли – додуше, не пре но што сам успео брзо да зграбим целу куглу сорбеа од лимуна, коју сам кришом однео у устима утрнулим од бола. Било је то 1904. године. Имао сам пет година. Русија је била у рату са Јапаном. Енглески илустровани недељник, на који мис Норкот беше претплаћена, с нескривеним одушевљењем преносио је ратне цртеже јапанских уметника на којима је било приказано како ће руске парне локомотиве – због стила јапанског сликарства посве налик дечјим играчкама – потонути уколико наша војска покуша да положи шине преко несигурног леда Бајкалског језера.

Али чек' мало. Имам и ранију успомену на тај рат. Једног поподнева почетком те исте године, у нашем петроградском дому,

довели су ме, из деџе собе, доле у очеву радну собу да се јавим породичном пријатељу, генералу Куропаткину. Он је, да би ме забавио, уз благо крцкање здепастог тела утегнутог у униформу, на диван на коме је седео истресао прегршт шибица, те поређао десетак палидрваца у водоравну линију и рекао: „Ово је море по мирном времену.” Затим је крајеве сваког пара померио навише, не одвајајући их, па се равна црта прометнула у изломљену линију – и то је било „узбуркано море”. Онда је помешао шибице и спремао се да ми покаже, надао сам се, још бољи трик, кад нас прекидоше. Ушао је његов ађутант и нешто му рекао. Куропаткин се, узбуђено прогунђавши, уз напор осови на ноге, а расуте шибице поскочише на дивану ослобођеном генералове тежине. Тог дана наређено му је да преузме врховну команду над руском војском на Далеком истоку.

Петнаест година касније тај догађај добио је изванредан наставак, када се мом оцу, током његовог бега из Санкт Петербурга који су заузели бољшевици, на неком мосту обратио старац који је изгледао попут седобрадог сељака у овчјем кожуху. Питао га је да ли има ватре. Утом препознаше један другога. Надам се да је стари Куропаткин, прерушен у сељачко рухо, успео да избегне совјетски затвор, али није у томе суштина. Мене ту заправо разгаљује развијање теме шибица: оним волшебним, које ми је некоћ показивао, одавно се приметно траг, а нестала је и његова војска, пропало је све, попут мојих возића које сам, у зиму 1904–1905, покушавао да претерам преко смрзнутих барица у башти визбаденског хотела „Оранијен”. Држим да је главна сврха аутобиографије праћење управо таквих тематских образаца у сопственом животу.

IV

Окончање погубног руског војног похода на Далеком истоку било је праћено насилним унутрашњим немирима. Нимало застрашена њима, моја мајка се, са своје троје деце, вратила у Санкт Петербург после скоро годину дана проведених у иностраним одмаралиштима. Било је то почетком 1905. године. Отац је због државних послова морао да остане у престоници; Уставотворна демократска партија, чији је он био један од оснивача, освојиће наредне године већину посланичких места у Државној думи. Тог лета, током једног од кратких боравака с нама на сеоском имању, он је, с патриотском згранутошћу, установио да брат и ја знамо да читамо и пишемо енглески, али не и руски (осим речи КАКАО и МАМА). Одлучено је да ће сеоски учитељ долазити сваког поподнева да нам држи часове и изводи нас у шетњу.

Продорним и веселим звиждуком пиштаљке којим је било украшено моје прво морнарско одело, детињство ме моје позива назад у далеку прошлост да се поново рукујем са својим дивним учитељем. Василиј Мартинович Жерносеков био је проћелав, имао је коврцаву смеђу браду и порцелански плаве очи, са упечатљивом израслином на једном горњем капку. Првог дана кад је дошао до-нео је кутију пуну изненађујуће примамљивих коцака са различитим словом осликаним на свакој страни; руковао је тим коцкама као да су какве ретке драгоцености, што су уосталом и биле (а да не спомињем велелепне тунеле за моје возиће које сам правио од њих). Поштовао је мога оца, који је недавно обновио и модернизовао сеоску школу. У знак старомодне посвећености слободоумљу, носио је лепршаву црну кравату немарно везану у машну. Мени, малишану, обраћао се са ви – не онако уштогљено како је то чинила послуга, нити попут моје мајке у тренуцима силне нежности, кад бих добио температуру или изгубио неког мајушног путника из свог возића (као да друго лице једнине беше одвећ слабашно да издржи терет њене љубави), већ са учтивом једноставношћу одраслог човека који се обраћа другом одраслом с којим није толико близак да би употребио „ти”. Ватрени револуционар, жестоко је гестикулирао током наших шетњи по околини и зборио о човекољубљу, слободи, погубности ратовања и туробној (али занимљивој, сматрао сам) неопходности да се тирани дигну у ваздух бомбом, а понекад би извадио ономад популарну пацифистичку књигу *Доле оружје!* (превод романа *Die Waffen Nieder!* Берте фон Зутнер), и частио мене, шестогодишњака, заморним цитатима; трудио сам се да их оповргнем: у том нежном и ратоборном добу залагао сам се за крвопролиће, срдито бранећи свој свет дечјих пиштоља и витезова Округлог стола. У време Лењиновог режима, кад су сви некомунистички радикали били подвргнути немилосрдном прогону, Жерносеков је послат у злогласни радни логор, али успео је да побегне у иностранство, и умро је у Нарви 1939. године.

Могло би се рећи да управо њему дугујем могућност да још извесно време следим личну стазицу која се пружа напоредо са друмом тог бурног десетлећа. Када је, у јулу 1906. године, цар противуставно распустио Државну думу, група посланика, између осталих и мој отац, одржала је побуњеничку седницу у Выборгу и објавила проглас којим је хушкала народ на отпор према власти. Због тога су, више од годину и по дана касније, утамничени. Мој отац је провео три спокојна, премда унеколико усамљена месеца у самици, са својим књигама, кадом на склапање и примерком приручника за кућну гимнастику Ј. П. Милера. Мајка је до краја живота чувала писма која је успео некако да јој прокријумчари из

затвора – веселе посланице исписане оловком на тоалет-папиру (објавио сам их 1965. године, у четвртом броју руског алманаха *Воздушные йуиши*, који је у Њујорку уређивао Роман Гринберг). Били смо на селу кад је пуштен на слободу, и управо је сеоски учитељ организовао свечани дочек: окачио је заставице (међу којима је било и отворено црвених) и славолуке од јелових грана овенчане модрим различком, очевим омиљеним цвећем, да га поздраве на путу од железничке станице до куће. Ми, деца, извезли смо се до села и, кад се присетим тог дана, кристално јасно видим љескаву реку; мост и заслепљујући сјај конзерве коју је неки риболовац оставио на дрвеној огради; брежуљак са липовим гајем, ружичасто-црвеном црквом и мермерним маузолејом у ком су почивали мајчини преци; прашњави друм до села, обрубљен ниском, пастелнозеленом травом, са ћелама песковитог тла и жбуњем јоргована иза којег су, у климавом реду, стајале нахерене брвнаре обрасле маховином; камену зграду нове школе поред старе, дрвене; и, док туда журно промичемо, црног псића блештавобелих зуба који је невероватном брзином излетео између сеоских кућица, али у потпуној тишини, чувајући лавез за кратак испад у којем ће живати кад се у немом финишу најзад приближи брзој кочији.

V

Старо и ново, примесе либералног и патријархалног, разорно сиромаштво и фаталистичко богатство, чудесно су се испрептели у тој необичној првој деценији нашег столећа. Неколико пута током лета дешавало се да се усред ручка у светлој трпезарији са мноштвом прозора, обложеној ораховином, у високом приземљу наше газдинске куће у Вири, Алексеј, батлер, са снужденим изразом лица нагне до оца и саопшти му тихим гласом (шапатом, уколико бисмо имали госте) да група мужика жели да разговара са *барин*¹ напољу. Отац би жустро склонио салвету са крила, извинио се мајци и устао од стола. Један од западних прозора трпезарије гледао је на део колског прилаза недалеко од главног улаза. Видели су се врхови жбуња орлових ноктију насупрот веранде. Отуда би до нас допирао учтив жамор невидљиве дружине мужика која је поздрављала мог невидљивог оца. Преговори који би уследили, вођени обичним гласом, нису се могли чути, пошто су прозори испод којих су се одвијали били затворени због жеге. Вероватно се радило о молби да отац посредује у каквој локалној

¹ Барин (рус.) – човек из виших друштвених слојева, господин, властелин. (Прим. прев.)

размирици, или о некој изванредној новчаној помоћи, или дозволи да уберу летину са дела наше земље или посеку неколико наших стабала која су им преко потребна. Ако би се, како је обично бивало, захтеву одмах изашло у сусрет, поново би се зачуо жамор, а потом би добри *барин*, у знак захвалности, прошао голготу народног обичаја да га двадесетак снажних руку неколико пута заљуља, баца у ваздух и поново безбедно ухвати.

У трпезарији би моме брату и мени било речено да наставимо са обедом. Мајка је узимала неко сласно парченце између палца и кажипрста, те завиривала испод стола да види да ли је тамо њен раздражљиви и мрзовољни јазавичар. *Un jour ils vont le laisser tomber*², дOMETнула би m-lle Голеј, уштогљена песимистична старица, некадашња мајчина гувернанта која је и даље обитавала код нас (иначе, у ужасним односима са нашим гувернантама). Са свог места за столом изненада бих у окну једног од западних прозора угледао чудесан пример левитације. Тамо се на тренутак указивала прилика мога оца у белом летњем оделу набраном од ветра, величанствено испруженог у ваздуху, необично опуштених удова, лепо извајаних, непоколебљивих црта лица окренутих према небу. Три пута би се тако винуо увис, уз громко о-рук својих невидљивих бацача, и други пут досезао је већу висину него први, а онда, на свом последњем и највишем лету, отпочинуо би, као занавек, на позадини кобалтног плаветнила летњег поднева, налик једном од оних небесника што лебде без муке, у богато набраном руху, на црквеном своду, док се доле, једна по једна, пале танке воштанице у рукама смртника, стварајући рој пламичака у омаглици тамјана, док свештеник поје о вечном починку, а погребни љиљани скривају лице онога што тамо лежи, међу лелујавим пламеновима, у отвореном ковчегу.

Превео с енглеског
Ален Бецић

² „Једном ће га они пустити да падне” (фр.). (Прим. *йрев.*)

ВАСА ПАВКОВИЋ

ЧИТАЊЕ И ПИСАЊЕ

О мом живоју у књижевности

На самом почетку то је био ониски изнајмљени стан у унутрашњости дворишта, с погледом на башту, кроз мали прозор – светло, сенке, смена дана и ноћи... Стан који су моји родитељи изнајмили, близу центра града.

И очева мала библиотека у њему. Шуштање хартије, међу малим прстима; корице тих очевих књига, понека драгоцен слика на страницама...

Од својих радничких плата отац и мајка су издвајали новац да сваког четвртка, крајем педесетих година прошлог века, купе на киоску шарени дечји недељник *Кекец* и предају ми га као улазницу у други свет. У почетку сам слушао како ми они читају понеки текст, али убрзо сам научио слова и сам крстарио шареним страницама, заустављајући се најрадије на Принцу Валијанту, Крчку, Белом коњанику, Таличном Тому, Расти Рајлију, Цери Спрингу... Били су то алтернативни простори, у којима сам проналазио читав свет – пределе, неба, ликове и јунаке, животиње, планете, градове, океане – пчелу и слона, кобру и дневног пауновца, цвет камилице и гротло Кракатауа...

Мада је време тада много спорије текло него пре тридесет година, или сада, у једном моменту сам кренуо у први разред. Ту је пресудну улогу, на путу ка књижевности, добила учитељица Милена Свирац, која нас је водила и усмеравала наредне четири године. Инсистирала је на књижевности и уз мале новчане прилоге наших родитеља правила разредну библиотеку. Изнајмљивали смо петком књиге, водила је евиденцију и убрзо ми препоручила да се учланам

у градску библиотеку, јер је тридесетак наслова из разредног фонда остало иза мене.

Седао бих на бицикл и са краја града где смо се преселили, из нашег другог стана, у кругу фабрике намештаја, возио у строги центар, где је, у то време, Градска библиотека била смештена у згради Магистрата. Проширили су се видици а нарочито је било битно што сам читао несистематски, понекад узимајући у руке и књиге које апсолутно нису могле да одговарају мом узрасту. Али некако сам пролазио кроз то – дивећи се повремено и неразумљивости текстова, неразумљивости која је била блиска глобалној неразумљивости света у којем сам одрастао.

После моје одличне учитељице, у петом разреду је као наставница српског стигла Роза Пихајлић, која је уравнотежену пажњу посвећивала граматички и белетристици, односно лектури. Опатила је моју заинтересованост за језик и још више за књижевност и храбрила ме, покатакд ми предлажући који наслов да потражим у Градској библиотеци и шта да прочитам. Четири године ме је ненападно подржавала у мојој дечачкој страсти.

Имао сам у рукама Џојсовог *Уликса* врло брзо после *Три мускетара* Диме, или пак Мајлерове *Голе и мртве* после Ђопићевог *Мачка Тоше*, а *Сина Ђука* Катајева непосредно пре романа *Жил и Џим* Рошеа. (Узгред, ту књигу сам добио у игри „Миш бели срећу дели”, на улици, од црнопутог „кладионичара”.)

У једном моменту у наше читанке су продрле колорне репродукције великих слика из светског сликарства, па сам се, као и моји школски другари, суочио са *Жићиним њољем* Ван Гога, Пикасовим клоновима, са балеринама Тулуз Лотрека и једним од сремских путева Шумановића...

Па тако откривену *ојвореност чуда књижевности и уметности* уопште (или вероватно) више није било могуће сузбити.

Ту негде се и јавила идеја да ћу бити писац, кад одрастем. Нејасна, али ватрена идеја у дечачком мозгу.

* * *

Наставило се у гимназији – где нас је професор, задрти соцреалиста Љуба Митровић, учио темељности књижевности, инсистирајући на бубању њене теорије, на њеној *научној основи*. Да бисмо могли да добијемо пролазну оцену, морали смо у прсте да знамо појмове из *Теорије књижевности* Драгише Живковића и да без прескакања ишчитамо све гимназијске лектуре. Његов анахрони укус подстицао ме је да *ио сирани* читам и слободно пишем. Довољно је било да се подсмехне Васку Попи, па да ме подстакне

на трагање за Попиним књигама у градској библиотеци. Или да се изругује Дисовом језику „при бегану звезда” – па да почнем с ишчитавањем песника рођеног у Заблаћу. Сећам се: у тренутку највеће дрскости један писмени задатак сам завршио потурајући му као поенту четири стиха из алтернативне композиције Корни групе „Магична рука”. Није знао баш ништа о таквој музици и дао ми је петицу (као и иначе)...

Професор филозофије, међутим, песник Момчило Параушић, доносио би, већ при крају гимназијског школовања, на часове свог предмета, песничке књиге и ишчитавао нам најновију поезију, с намером да нас *зарази лириком* – што је у слободнијој парафрази и битна улога песника, по Јосифу Бродском. Сећам се како нас је „погодио” Раичковићевим *Зайисима о црном Владимиру*...

Дакле, било је одлучено – одлучено у мом мозгу – *стигураћу књижевности*, покушаћу да се бавим књижевношћу – поезијом, прозом, критиком... Схватао сам да ће због сиромаштва моје породице, очеве срчане болести, чињенице да је и моја сестра била добар ђак и спремала се, у гимназији, за студије, то бити веома тешко изводљиво.

У најдраматичнијој вечери, целог мог живота, одмах по положеној матури, седели смо утроје, у полумраку, за кухињским столом – мајка, отац и ја. Мајка је била скептична наспрам моје одлуке да студирам (на Филолошком факултету, али и уопште), а отац ме је погледао и упитао: – Можеш ли ти то? Одговорио сам промукло, али с врелом сигурношћу: – Могу!

– Онда је одлучено – пресекао је недоумицу и страх мој отац и устао од стола.

* * *

Грешком сам уписао тзв. прву групу на Филолошком факултету у Београду – *српскохрватски језик са јуџословенском књижевношћу*, али пошто сам ту грешку сматрао *фајшумом*, реших да истрајем на студијама националног језика – јер то је, *језик и књижевности*, мислио сам, повезано. И те како повезано и не може да ми шкоди, у крајњем случају – храбрио сам се.

Књижевност је у том часу и даље била *свештиња* у мени – и зато су ме страшно нервирали надобудни студенти, по окерасто мермерним ходницима Филолошког у Београду, и на његовим степеништима, који су се хвалисали својим књижевним успесима – објављивањима у периодици, првим књигама, представама које само што им нису постављене у Атељеу 212! Поготово су ме нервирали

када сам испод тог видео нарцисоидност без покрића (мој осећај!) или намеру да се очарају девојке, студенткиње.

Почео сам да пишем. Да читам периодику у градској библиотеци, да је купујем у Матичиној књижари на Студентском тргу, српске и хрватске књижевне часописе. Почео сам да посећујем неке, изабране књижевне вечери у Панчеву и Београду. Седео бих обично у последњем или претпоследњем реду.

Исецао сам из периодике боље песме, а из *Полиџике* приче домаћих и страних писаца и лепо их у свеску А4 формата. Писао сам, поправљао, прецртавао. Читао. Уз студирање, са снажном одлуком и мором да се сваке године мора *гаџи* нова година, да се мора *освојити* студентски кредит, јер је очево боловање било премало за нас четворо. Од студентског кредита сам купио „марицу”, најјефтинију, бугарску писаћу машину. Пелир папир, индиго.

Сваког дана сам пролазио поред собице у приземљу Филолошког факултета где је на вратима *огнедавно* изникло натпис „Знак”. Сазнао сам од једног колеге да је то студентски часопис за књижевност. Једног дана сам „скупио снаге” и однео им кратку причу. Прошло је извесно време, изашао је број *Знака*, прелистао сам га и не угледавши своје име у садржају, помислио с младалачком горчином, да моја прва прича није прихваћена од уредника прозе. Али после месец-два, један колега ме упита како се зovem и да ли сам сарадник *Знака*. Уз то, и да ли сам из Панчева. Рече да у *Знаку* постоји прича у којој се име тог града помиње и да је можда моја. Отишао сам у редакцију и затражио један број – пажљиво затим, на лицу места, листајући часопис, угледао сам наслов своје приче, „Почетак и крај ватромета”, изнад којег је стајало име Душана Матића, великог песника.

Рекох људима у собици да је прича моја и они поскочише на ноге лагане, извињавајући се због техничке грешке. „У идућем броју, који брзо излази, биће објављена исправка”, рекоше.

Тако је све то кренуло „из грешке” младе редакције *Знака*.

Једна колегиница ме је, у вези с том причом, упитала да ли бих имао још једну, да је понудим *Сџугенџу*, у којем је главни уредник њен пријатељ, данас заборављени публициста Мирко Арсић. Имао сам још само једну, у коју сам веровао, као у ону из *Знака*, и однео сам је, откуцану „марицом”, на спрат изнад биоскопа „20. октобар”, у почетку стрме Балканске улице. Ишла је на страницама *Сџугенџа* идуће недеље. Звала се „Витраж њеног лица” и била инспирисана лицем једне девојке и Модиланијевим портретима жена.

Арсић, покој му души, позвао ме је на разговор и предложио да пишем за *Сџугенџ* о грбавцима, сиротанима, сумасишавшима,

уличарима, несрећницима свих фела, јер он намерава да таквој прози даје предност. Захвалио сам му се на понуди и рекао да ћу поразмислити.

Изашао сам са бројем *Стигуенџа* у рукама и одлуком да никад више нећу писати у том листу због ове наруцбине, коју сам схватио као уредничко „дириговање” мом слободном погледу на свет, на слободну књижевност и смисао писања.

Данас помишљам како је покојни Арсић желео да ме приближи стварносној прози, која је у то време загосподарила нашом периодиком и издавачким плановима. Сећам се како јој се, у том истом *Стигуенџу*, супротстављао млади Бранко Алексић. (Нормално, био сам на његовој страни.)

Ех, младалачка, дивна гордости!

* * *

Писао сам током целих студија поезију и прозу, и под крај почео да објављујем и покоју критику у ондашњим новинама, од омладинских, до књижевних, али врло, врло опрезно и са несигурношћу, вероватно карактеристичном и за многе друге почетнике.

У року сам завршио студије и одмах, по наговору својих професора, Живојина Станојчића, Радоја Симића и Душка Јовића, уписао постдипломске.

Како се види, сва тројица су били језичари, на студијама сам махом имао изванредне професоре језичких предмета, а знатно слабије књижевних. Да напоменем да су ми у оквиру језичке катедре предавали Радосав Бошковић, Павле Ивић, Љуба Поповић... Тако сам уписао и постдипломске студије јужнословенских језика и лингвистике. При крају редовног студирања почео сам у Институту за српскохрватски језик, који је био, а и данас је, на тридесет метара од Филолошког факултета, да радим коректуре *Речника САНУ*. Тај хонорар ми је помагао у студирању, мада смо се породица и ја надаље мучили да *йрејшекнемо* месец – редовни мали хонорар и студентски кредит олакшавали су наш напор. А врло често би у помоћ прискакао и очев најбољи пријатељ Илија Календерац (који је преминуо у време писања овог текста).

Читаво то време сам био обузет читањем савремене поезије, а имена Васка Попе, Милутина Петровића, Боре Радовића, Ивана В. Лалића, Новице Тадића, Слободана Зубановића, Воје Деспотова, Душана Вукајловића, мог суграђанина, итд. усмеравале су и моју младалачку поетику – ка краткој, оштрој, врло јасној песми, често досетки. Тај осећај су подупирали и стихови пољских песника – Ружевица и Херберта, које сам читао с много одушевљења, али и

песме Теда Хјуза и Филипа Ларкина, које су нешто другачијим обрасцима певања подупирале мој *осећај њоејској*.

Дан после одбране постдипломског, 9. маја 1979, отишао сам у војску, у Ратну морнарицу Југославије, и за време трајања рока се и оженио. Пола године раније преминуо ми је отац. По повратку сам наставио да пишем за фиоку, једнако пратећи књижевну периодику и посећујући књижевне манифестације. Почео сам *на неодређено* да радим, као обрађивач грађе у Институту за српски језик.

Моју жену је нервирало моје *писање за фиоку*, па је предложила да учествујем на конкурс у ондашње Књижевне омладине Србије, за едицију прве књиге под именом „Пегаз”. И тако сам и учинио, ставивши као ауторску шифру рукописа њено име. Душица.

Прошли су месеци и месеци и ја сам и заборавио на конкурс. Летовали смо у Боки Которској и једног дана сам случајно, не знам ни сам зашто, купио *Полиџику експрес*. На плажи сам, не верујући очима, на дну треће стране прочитао резултате конкурса – по којима је изабрано шест рукописа и наведене шифре аутора, а међу њима и моја. Информација је завршена позивом ауторима да дођу у Књижевну омладину Србије и договоре се око издавања првих књига.

Чини ми се да је тај моменат открића, на плажи, био и најсрећнији део моје књижевне каријере.

По повратку са летовања, скупио сам снаге да одем до Књижевне омладине. Пењући се степеницама ка редакцији, сусрео сам непознату девојку која ме је упитала: – Да ниси ти можда Васе Павковић? – одговорих јој збуњено: – Да! Она, а то је била моја колегиница из кола „Пегаза” за 1981. годину, Снежана Минић, рече: – Пожури, горе те сви чекају.

Укратко – пет рукописа је већ било спремно за штампу, а ја сам каснио с појавом, што је мучило главног уредника Србу Игњатовића, јер није знао шта да ради са шестим рукописом, човека којег нико не зна, а који се уз то и не појављује.

На лицу места сам избацио две песме из рукописа и каријера писца је могла да почне.

У редакцији је у мору људи седео и Мирослав Јосић Вишњић, који ме, кроз густе облаке дима, шаљиво упита: – Павковићу, шта ти све ово треба?

* * *

Књига *Калеицоској* је убрзо изашла. Почеле су прве књижевне вечери. На њих су долазили Снежана Минић, из Ниша; Владимир Пишталло често из Сарајева, ретко Ненад Бојић, још ређе Ђорђе Ј.

Јањић (знатно старији од нас) и увек, Небојша Јеврић. Било како да су се заједничка представљања наших првенаца одвијала, обично су завршавале бучним причама Јеврића, ученика Миодрога Булатовића, како му се рукопис скомрачио по редакцијама неодговорних издавача. Како су уредници незаинтересовани и како не поштују младе писце. Све је то било праћено врло добрим глумачким патосом. Да сам био сам с Небојшом, на тим књижевним вечерима, напустио бих све, али Пиштало и Снежана су били друга прича, па се некако трпело и успостављала равнотежа. Моја прва књига је убрзо добила Награду „Бранко Радичевић” и био ми је отворен пут у праву књижевност.

Све више сам писао песме и критике, а знатно мање прозу, али сам и даље *манијачки* читао и радио на *Речнику* САНУ, путујући свакодневно из Панчева у Београд и назад. Душица се породила, добили смо Милицу и почели да живимо као породица. Не знам како би се то даље одвијало да се није десио преломни моменат. Чини се у другој половини орвеловске 1984. Никола Вујчић ми је предложио да уђем у састав његовог уредништва *Књижевне речи*. Гојку Тешићу, који ми је објавио неколико текстова у том листу, истекао је мандат. Убрзо сам се нашао у извршном друштву младих писаца. Сем Николе, ту су били Милован Марчетић, Предраг Марковић, Светислав Басара, Небојша Васовић, а доцније је наш главни уредник увео у редакцију и неке млађе људе и ја сам од уредника „без портфеља” постао уредник књижевне критике. Месечно су излазила два броја ових сјајних књижевних новина, чији смо изглед, отвореност и вредност сачували у потпуности. Рад у редакцији је подразумевао више месечних уредничких састанака, доста рада на текстовима сарадника и рад у подрумској ротацији *Политике*, у Македонској, што је била прича за себе. Све то истичем због непрекидног дружења, међусобног, и са домаћим писцима и преводиоцима, у којима смо се, током осамдесетих, калили и као људи и као писци, односно интелектуалци.

Осамдесете године прошлог века су форматирале мој став према књижевности и положају и улози интелектуалца на нашој сцени, а онда су дошле сурове деведесете, распад домовине и све ово што и сад живимо, као последицу трагичног историјског великог праска. Не бих да много причам о том – само бих поменуо да су битну улогу у целом унутрашњем, личном процесу у мени формирале важне библиотеке – као Нолитова „Сазвежђа” и „Књижевност и цивилизација”, „Просветина” есејистичка едиција са точком на корици, мала библиотека новосадских „Светова”, Чоловићева едиција „20. век” у свим њеним инкарнацијама, есејистичка едиција *Књижевне заједнице* Новог Сада... Не мању улогу играле су

песничке библиотеке тзв. белих књига Матице српске и Нолита, као и „Просветине” песничке књиге, које су излазиле почетком године у богатим, графички лепо опремљеним колима. Едиција „Домаћи писци” БИГЗ-а, односно књиге из „Радове” библиотеке „Знакови покрај пута”, такође су сваке године доносиле шаролике нове наслове из актуелне продукције. Са њима је у игру улазио и вршачки КОВ, који је годинама сигурно и сјајно водио Петру Крду. Нешто доцнија појава „Времена књиге” односно „Стубова културе” складно се надовезала на читав овај процес личне еволуције.

Једнако предано сам, у целом периоду, пратио и страну поезију и прозу објављивану код поменутих и других издавача, као едицију „Врхови” БИГЗ-а или „Еротикон” „Просвете”, односно њене „Велике романе” и едицију „Просвета”. У ове две деценије великој читања битно је, такође, било што су у Београд и наше руке стизале књиге загребачких и сарајевских едитора, од тзв. првих књига до дела живих класика и савремене продукције у свим врстама и жанровима. (Тако и данас поседујем лепу колекцију првих књига хрватских писаца које ми је слао песник и критичар, а мој рано преминули пријатељ, Хрвоје Пејаковић.)

Када бих морао да одредим три-четири књиге које су у највећој мери обликовале мој поглед на живот, науку и књижевност, избор би пао на *Ойцџиу линџивџику* Фердинанда де Сосира, *Краџак џреџлед расџадања* Емила Сиорана и *Књижевностџ, мџиџолоџију, семџолоџију* као и *Задовољсџиво у џексџиу* Ролана Барта. По утицају на моја схватања књижевности са њима би се равноправно могао носити једино *Час анаџомџије* Данила Киша.

Као и моје колеге из редакције *Књижевне речи*, водио сам буран живот, мирећи породичну причу са динамичним припремама нових бројева али и читањима часописа и књига и разговорима о прочитаном. У Институту за српскохрватски језик сам за плату радио захтеван посао на *Речнику савременоџ срџскохрватскоџ књижевноџ и народноџ језика*, у кругу врских стручњака за језик и лексикографију. Међу њима је био и песник Милосав Тешић, с којим сам преко тридесет година делио и радну собу. Можете препоставити колико су ми значили разговори са њим о језику, поезији, књижевности и уметности – скоро сваког дана – без обзира на међусобне поетичке разлике.

Београдски и новосадски писци, а убрзо и нишки, нешто касније и писци из Краљева, рецимо, створили су доста широк круг пријатељевања и борбе за (пост)модерне вредности у српској савременој књижевности али и борбе за другачији живот, ослобођен окова који нам је наметала Милошевићева примитивно-ригидна тиранска власт.

У тим сивим и гвозденим годинама, у Панчеву смо, Богдан Мрвош, ја и група панчевачких писаца створили часопис *Свеске*, у деведесетим сам помагао Јудити Шалго у уређивању библиотека ИРО Матице српске, а крајем десете деценије, захваљујући Гојку Тешићу, нашао сам се у уредничком тиму „Народне књиге”. Уређивао сам едицију „Алфа”, посвећену новим књигама српских писаца, елитну едицију „Антологија светске књижевности”, чије име довољно говори о њеном профилу итд. У оба случаја сам складно делио посао са Радивојем Микићем. Покренуо сам библиотеку „Пост-” где су се појавили иновативни рукописи најбољих наших писаца (и мојих фаворита)...

Једним погледом – током четрдесет година, сарађивао сам са писцима, уредницима и преводиоцима упознајући неке од најбољих људи које сам уопште срео у животу и објављујући властите књиге поезије, прозе, критика и још неких дисциплина, које имају нешто мање додира с књижевношћу. Сарађивао сам са десетинама аутора, радећи разноврсне пројекте – жанровске приче, омаже светским и нашим писцима, антологије и панораме...

Писао сам своја оригинална остварења, али сам доста енергије посветио и више-мање заборављеним ауторима из наше књижевне прошлости, чија сам дела обнављао, као и дела пријатеља, савременика, који су пре мене напустили малу сцену живота. Тако је настало седамдесет-осамдесет књига које повремено осмотрим на својим полицама или сретнем по библиотекама Србије, путујући и говорећи различитим књижевним поводима.

Крах социјализма и распад Југославије онемогућили су остварење многих књижевних планова. У најкритичнијим годинама нашег живота, често смо се сусретали с питањем посматрача најразноврсније провенијенције – како уопште у овом времену и овој земљи можете да пишете?

Осећао сам да морамо да пишемо, да је трагично време у којем нам је суђено да живимо, наша једина шанса да пишемо.

МИЛИВОЈ СРЕБРО

СУДБИНА ВЕЛИКОГ ПИСЦА ИЗ
„МАЛЕ” КЊИЖЕВНОСТИ

Иво Андрић у огледалу француске критике

(II део)

III

ТРЕЋЕ „ОТКРИЋЕ” АНДРИЋА

1. Неизбежни ѿвраћак

Грађански рат на Балкану, који је знатно утицао на објављивање и критичку рецепцију дела писаца из бивше Југославије у Француској, изазвао је и нови повратак Иве Андрића на француску књижевну сцену који се, заправо, може сматрати и његовим трећим „открићем” у овој земљи. Могло би се чак рећи да је босанска трагедија учинила тај повратак неизбежним, утолико пре што се већ знало, захваљујући бројним преводима овога аутора, да је Андрић пореклом из Босне и да се инспирисао њеним културним наслеђем и њеном историјом. Они који су припремали његов нови повратак знали су такође да је Андрић посветио велики део живота описивању сложене стварности, парадокса и трагичне судбине земље у којој је рођен и да – за разумевање мучне босанске драме, ерупције насиља и мржње често ирационалних и тешко појмљивих за посматрача са Запада – није само пожељно него и неопходно читати његове књиге.

Када је реч о критичарима, на почетку није било много оних који су приметили овај нови повратак Андрића. Међутим, после

објављивања новог превода романа *На Дрини ћуџрија* 1994. године, чланци посвећени овоме писцу значајно су се умножили показујући тако да његово дело није изгубило ништа од свог сјаја, чак и двадесет година после ауторове смрти. Наравно, имајући у виду чињеницу да он више није међу живима, Андрић и није могао бити третиран на исти начин као што је то био случај, на пример, са Ћосићем, Павићем, Ковачем или Стевановићем, писцима који су се нашли у жижи интересовања француске критике захваљујући, између осталог, и њиховом политичком ангажману. Али није без основа ни тврдња – слична оној коју, на пример, износи Борис Булатовић, а која се односи на третман овога писца у иностранству уопште¹ – да Андрић није био предмет систематских идеолошких напада и стога што је и после распада Југославије био углавном перципиран у Француској не као српски него као југословенски аутор. Ипак, чињеница је да ни он није у потпуности могао умаћи интерпретацијама под утицајем новог контекста јер је, наравно, било исувише тешко, скоро немогуће, читати његове романи и приповетке без алузија на актуелне догађаје, утолико више што су и места за која су везане њихове фабуле била присутна, током ратних година, на првим страницама новина, као и у свести свих људи. Упркос тој чињеници, међутим, новинари и критичари су се чували – изузев у екстремним случајевима, међу које спада тенденциозни предговор *Травничкој хроници* Пола Гарда о којем ће више бити речи касније² – од исувише радикалних политичких коментара.

Нови повратак Андрића био је најављен објављивањем његовог последњег, недовршеног романа, *Омерпаше Лајпаса*³, 1992. године, али је мало критичара осетило његову важност. Можда их је заварао наслов који може да наведе на погрешан закључак да је реч о некаквој егзотичној историјској саги из времена паша и везира која није могла имати много заједничког са тадашњом драматичном ситуацијом на Балкану. Они који су, међутим, прочитали роман нису могли избећи аналогije између отоманске Босне из средине XIX века и ове савремене, из периода грађанског рата, као

¹ Борис Булатовић, *Оклеветана књижевност*, Научно удружење за развој српских студија, Нови Сад 2017, 221–222.

² Један од таквих случајева представља, на пример, непримерени гест уредника католичког дневника *La Croix*. Као илустрацију уз приказ романа *На Дрини ћуџрија*, овај дневник је објавио један цртеж који је требало да одигра улогу аутентичне фотографије, а чија се садржина види из следећег коментара: „Било је то у јуну 1992. Вишеградски мост је поново био место крвопролића које су над муслиманским живљем извршиле српске паравојне снаге. Више десетина људи је заклано и бачено у Дрину. Реконструкцију догађаја извео сликар и цртач Фадил Екмеџић на основу сведочења.” *La Croix*, 17/18. април 1994, 17.

³ *Omer pacha Latas*, превео Jean Descat, Belfond, Paris 1992.

што нису могли да не примете снагу Андрићевог приповедачког талента. Тако, на пример, уз констатацију да овај роман о Омерпаши – „чије име помало одзвања у колективном памћењу као имена Атиле и Џингис Кана” – увелико превазилази оквир „историјског документарца”, да би досегао дубину „филозофске приповести”, Дени Женар бележи: „Данашњег читаоца ће можда изненадити” слика Босне „већ тада у грчевима”, преплављене „струјањима контрадикторним, да не кажемо пуним мржње”, слика по којој ће моћи закључити да нема „божна шта ново под капом небеском”.⁴

И Антоан Спир се опредељује за реактуализовано читање *Омерпаше Лайаса*: истичући да писац на убедљив начин „оживљава прошлост својих предака”, он успоставља директну паралелу између „јучерашње” и „данашње” Босне, као и између стања духа у њеном главном граду *некад* и *сад*, на шта експлицитно упућује и наслов његовог чланка.⁵ Та паралела се оснажује поређењем „страшне инвазије на Сарајево” од стране сераскера Омерпаше и његовог муртад-табора и српске опсаде града „143 године после”. Успостављена паралела није, међутим, довољно развијена у чланку, али је свакако послужила аутору да изведе закључак да кроз „понирање у јучерашње Сарајево” овај роман нуди „кључ да се схвати несхватљиво”, то јест непојмљива, ирационална страна недавног интересничког босанског сукоба.

Двоје других критичара истичу такође актуелност овога романа, али стављају акценат на комплексност и богатство Андрићевог *свејта-раскршћа* у којем се укрштају разне културе. Никол Занд тако примећује да је писац – „Андрић Балканац”, који „је у себи носио трагове европских култура” и сам поседовао вишеструки идентитет – „био фасциниран ликовима који припадају у исти мах различитим световима”, и да је за ту фасцинацију пронашао у овоме роману одговарајућу форму стављајући се, „као и обично”, у улогу „историка” и „оријенталног приповедача”.⁶ Реч је о еластичној форми која аутору омогућава да „уланчава приче, као у [збирци] *Хиљаду и једна ноћ*” и да на тај начин „покуша да без манихеизма” обувати „једну неухватљиву Босну”. По мишљењу Франсоа Салвана, *Омерпаша Лайас*, у којем се одсликава „комплексни идентитет једне регије”, конструисан је пре као својеврсна „галерија портрета”

⁴ Denis Gennart, „La Bosnie en un conte philosophique” [Босна у филозофској приповести] *La Libre Belgique*, 18. март 1993.

⁵ Antoine Spire, „Bosnie: hier et aujourd’hui...” [Босна: јуче и данас...], *Amnesty international*, фебруар 1993, 18.

⁶ Nicole Zand, „Romans d’un pays disparu” [Романи из једне нестале земље], *Le Monde*, 6. новембар 1992.

чије богатство асоцира на сликарство Ежена Делакроа.⁷ Али овај роман је „сјајан” и због тога, закључује критичар *Иманиџеа*, што у њему писац „успева у ономе што је најтеже: да у свакој сцени, сваком лику покаже контрадикције, дубоке и у покрету”.

Иако су се трудили да реактуализују читање *Омерпаше Латјаса* сходно новом социоисторијском контексту, француски критичари очито нису приметили специфичност и значај протагонисте ове књиге, једног од можда кључних ликова у целокупном Андрићевом опусу. Јер да би се разумео овај роман, као и оно што је за стране посматраче остало „несхватљиво” у недавној босанској трагедији на коју он ретроактивно баца светлост, неопходно је анализирати управо ту специфичност Омерпаше која проистиче из његовог психолошког профила конвертита. Конкретно, француска критика није уочила да је једна од главних тема овога романа *ренејансјиво*, тема која омогућила писцу да убедљиво изрази унутрашњу драму једног *homo duplex*-а – у чијој се искорењености огледа и његова фаустовска природа⁸ – а кроз њу, на симболичан начин, и драму колективног идентитета у којој се, како нас подучава Андрић, увек крије опасност, *данас* као и *јуче*, да се претвори у трагедију.⁹

2. „Јеган од највећих романа нашег века”

Да је заиста реч о новом повратку Андрића на француску књижевну сцену, повратку који је, дакле, најавио *Омерпаша Латјас*, потврдили су убрзо преводи његових других дела: први пут објављене ране књиге поетско-медитативне прозе *Ex Ponto* и *Немири*¹⁰ 1993. године и, годину дана касније, нови превод романа *На Дрини ћуџија*.¹¹ И док су Андрићеви младалачки лирски радови привукли релативно скромну пажњу, *На Дрини ћуџија* је дочекана са великим интересовањем, често праћеним изразима ентузијазма. Таква критичка рецепција овога романа – који је, као што ћемо

⁷ François Salvaing, „Sarajevo, le jour d’avant le jour” [Сарајево, у дану пре дана], *L’Humanité*, 11. фебруар 1993.

⁸ Видети: М. Srebrо, „Ivo Andrić: *Omer pacha Latas*”, *Europe*, Paris, јуни–јули 1993, n° 770–771.

⁹ Један од разлога због којег француски критичари нису могли сагледати сву комплексност лика Омерпаше *alias* Миће Латаса, Србина из Лике, можда се крије и у томе што је он грешком – начињеном вероватно из непажње – представљен као Хрват, католик, на корицама француског издања књиге.

¹⁰ У француској верзији *Ex Ponto* и *Немири* [Les Troubles] су објављени у форми једне књиге и под насловом *Inquiétudes*, превод и предговор Ljilјana Huibner Fuzellier и Raymond Fuzellier, Editions du Griot, Paris 1993.

¹¹ *Le Pont sur la Drina*, превод: Pascale Delpеch, поговор: Предраг Матвејевић, Belfond, Paris 1994.

видети, изазвао још већу пажњу него када се појавио први пут 1956. године – свакако је утицала и на велико интересовање читалачке публике, неуобичајено када је реч о писцима са простора бивше Југославије: наиме, према анкети коју је објавио *InfoMatin*, за само годину и по продато је више од 10.000 примерака овог Андрићевог ремек-дела!¹²

Који су разлози за такав успех књиге коју су издавачи ако не потпуно заборавили, онда свакако дуго запостављали – још од 1961. године? Нема сумње да је *На Дрини ћуприја* привукла пажњу пре свега захваљујући убедљивој и сугестивној „реконструкцији” једног ишчезлог и француском читаоцу сасвим непознатог света, чији пробуђени демони су босанску трагедију из деведесетих учинили још кошмарнијом. Пратећи вишевековну прошлост тога света на размеђи Истока и Запада, овај роман је могао да послужи као својеврсни водич за све оне који су желели да сазнају нешто више о разлозима једне трагедије која није престала годинама да привлачи погледе целог света. Овим разлозима треба додати, наравно, и оне књижевне природе. Уосталом, управо су естетски квалитети романа *На Дрини ћуприја* подстакли и највеће похвале критичара од којих ћемо, за почетак, навести само три. Ова књига, у којој савремени политички догађаји проналазе „посебан одјек”, пише, на пример, Франсоа Вагнер¹³, представља у исти мах „ремек-дело невероватне књижевне снаге”. Никол Занд, која је и раније, у више наврата, писала о Андрићу, истиче да је сигурно реч о „једном од највећих романа нашег века”¹⁴, док Беатрис Тулон тврди да ова књига може да се сматра „једним од ремек-дела европске књижевности”¹⁵.

Међу запажањима француске критике, од којих се нека поклапају са ставовима већ изнетим поводом првог издања *На Дрини ћуприје*, посебно се издвајају она која се односе на поетичке специфичности овога романа у којима се укрштају елементи из две различите културне сфере – западне и источне. Данијел Валтер¹⁶, за којег нови превод ове књиге представља прави књижевни „до-

¹² „Enquête: L'édition française fleurit sur le champ de bataille de l'ex-Yougoslavie” [Анкета: француско издаваштво цвета на бојном пољу бивше Југославије], *InfoMatin*, 25. септембар 1995.

¹³ François Wagner, „Un Pont sur la Drina”: la chronique des deux mondes” [Једна „Ћуприја на Дрини”: хроника два света], *La Tribune*, 26. мај 1994.

¹⁴ Nicole Zand, „Le pont aux onze arches” [Мост са једанаест лукова], *Le Monde*, 8. април 1994.

¹⁵ Béatrice Toulon, „Ivo Andric le passeur” [Иво Андрић, скелар], *La Croix événement*, 17/18. април 1994.

¹⁶ Daniel Walther, „Il est un pont sur la Drina” [Има један мост на Дрини], *Dernières nouvelles d'Alsace*, 13. април 1994.

гађај”, истиче тако да Андрићева уметност приповедања, оно што чак чини главно обележје његовог „снажног талента”, представља „фасцинантан, убедљив спој западњачке културе и источњачког полета”. Слично мисли и Жак Боне кад каже да је аутор *На Дрини ћуџије* „чудесан приповедач, наследник једне европске традиције у којој се осећају, као код Кадареа, акценти оријенталне малопеје”.¹⁷ Никол Занд такође успоставља паралелу између Андрића и Кадареа, и варира закључак који је већ изнела поводом *Омерџаше Лаџаса*: наиме, да и овај роман показује да је реч о „оријенталном приповедачу али са солидним европским васпитањем”, који је, уз то, и „рафиновани психолог”.¹⁸ Неки критичари, међутим, виде Андрића као наследника пре свега оријенталне књижевне традиције. Истичућу да његово приповедно умеће „изгледа врло једноставно” али и да му омогућава да „само у неколико потеза наслика незаборавне ликове и ситуације”, Франсоа Салван констатује у своме чланку врло речитог наслова – „Хиљаду и једна ноћ једног моста”¹⁹ – да „флуидна реченица” овога романа јасно указује на своје порекло: „скоро дословни оријентални класицизам”. И критичар недељника *L'Hebdo* дели такво мишљење: уз напомену да *На Дрини ћуџија* „спада у врхунска савремена дела”, он подсећа да је „снага колективне меморије очишћене од свега сувишног” коју садржи овај роман довођена у везу, и то с правом, са „алегоријском снагом *Хиљаду и једне ноћи*”.²⁰

Посебно занимљиво мишљење у вези са овим питањем износи Франсоа Масперо. Он најпре подсећа да су већ приликом првог издања *На Дрини ћуџије* 1956. године неки критичари поредили овај роман са жанром оријенталне повести, да би потом и сам приметио да је стварно тешко одолети таквој паралели која се намеће сама од себе: преплитање бројних ликова у овоме роману, форма хронике која комбинује историјску сагу и народну легенду, свеприсутство локалног колорита... све су то карактеристике које одликују управо оријенталне повести. Али, додаје Масперо, нема сумње да је успостављање ове паралеле додатно сугерисао сам превод Жоржа Лисијанија интензивирањем „оријенталног аспекта” романа посредством амплификованог стила који изазива сумњу да се преводилац „мало слободније односио према оригиналу”. У истом чланку Масперо ће се такође потрудити да ситуира Андрића у ону књижевну традицију која, по његовом мишљењу, највише одговара

¹⁷ Jacques Bonnet, „Le Pont sur la Drina”, *L'Express*, 21. април 1994.

¹⁸ Nicole Zand, „Le pont aux onze arches”.

¹⁹ François Salvaing, „Mille et une nuits d'un pont”, *L'Humanité dimanche*, 31. март 1994.

²⁰ J.-C. P., „Le Pont sur la Drina”, *L'Hebdo*, Lausanne, 14. јуни 1994.

аутору *На Дрини ћуџрије*: „Ако би се тражили сродници” овога писца, каже он, онда се треба најпре усмерити према њему „природном” словенском културном простору, нарочито према Гогољу. Масперо затим посматра Андрића у односу на књижевну „традицију региона” који се простире између Дунава и Медитерана, што му омогућава, поред осталог, да направи поређење између српског писца и Албанца Исмаила Кадареа, поређење којим се, међутим, ставља акценат на једну битну разлику између ова два писца: наиме, Андрић нема циљ да, како се истиче, „потврђује изворност” неке националне заједнице или да „оправдава њена историјска права” на неку територију, за разлику од Кадареа, који настоји да покаже „првенство Илира у односу на све остале народе региона”.

3. „Флоберовски” роман „балканској џирока”

Ентузијазам са којим је француска критика дочекала ново издање *На Дрини ћуџрије* доминира и у критичким реакцијама које су пропратиле 1997. године нови превод *Травничке хронике*.²¹ Издвојићемо, као илустрацију, само неколико мишљења. Ово је „блистав роман, који под плаштом етнографске приче крије изузетну привлачност”, бележи одушевљено Марион Ван Рентергем и објашњава: реч је о делу које, флоберовски суптилно, приповеда о „сусрету модерног и традиционалног, Запада и Истока”.²² По мишљењу Даниела Рондоа, *Травничка хроника* је књига „са толстојевском амбицијом” и „један од великих европских романа XX века”.²³ Сличан суд износи и Жак Вале, који подвлачи да ово „сјајно и трагично” дело спада међу „највеће романе словенских књижевности”.²⁴ Додајмо овде још и високу оцену коју је изнео Франсоа Масперо, према чијем мишљењу ова књига, „овај аутентични хуманистички манифест”, представља такође и „најбољи роман” Иве Андрића.²⁵

Ако је прво издање *Травничке хронике* из 1956. године остало, као што смо раније видели, у сенци *На Дрини ћуџрије*, њено ново издање је примљено на начин на који то, по свом значају и уметничким квалитетима, ова Андрићева књига заслужује. Наравно,

²¹ *La Chronique de Travnik*, превод: Pascale Delpech, предговор: Paul Garde, Belfond, Paris 1997.

²² Marion Van Renterghem, „L'Europe s'arrête à Travnik” [Европа се зауставља у Травнику], *Le Monde*, 3. јануар 1997.

²³ Daniel Rondeau, „Bosnie 1789” [Босна 1789], *Le Nouvel observateur*, 6. фебруар 1997.

²⁴ Jacques Vallet, „Vivre écartelé” [Живети подељено], *Les Inrockuptibles*, 19. фебруар 1997.

²⁵ „Ivo Andric ou la faillite de l'humanité” [Иво Андрић или пропаст хуманости], *La Quinzaine littéraire*, 1. фебруар 1997.

нема сумње да је на такву њену рецепцију утицао, можда и пресудно, ванкњижевни контекст – грађански рат у Босни, што је, уосталом, приметила и француска критика. Каква иронија судбине, запажа с тим у вези Марион Ван Рентергем: „Нобелова награда за књижевност која му је дедељена 1961. није била довољна да би га, сразмерно његовом таленту, учинила познатим”, а иронија се огледа и у томе што је морала „да се деси трагедија коју је изазвао недавни рат да би се мало боље ишчитао овај скептични и виозионарски хуманиста”.²⁶ Грађански рат у Босни, који је, дакле, створио нови контекст за рецепцију *Травничке хронике* у Француској и тако понудио нову призму за њено читање, учинио је такође да она постане не само актуелно него и тражено штиво, „неопходно за разумевање једног експлозивног раздора у срцу Европе”.²⁷

Та нова призма читања наметнула се заправо сама од себе пошто је било готово немогуће игнорисати фрапантну сличност између Босне каква је евоцирана у овом роману и ратне Босне из трагичних деведесетих година. Изненађени овим очигледним сличностима, критичари су наједном постали свесни и Андрићеве далековиде интуиције. Описујући ову земљу из времена Наполеонових освајања, „ово раскршће катастрофа у срцу Европе”²⁸, писац је показао у исти мах – истиче се готово једногласно – и „трагично пророчки песимизам”²⁹ и „упозоравајућу и деранжирајућу луцидност”.³⁰ Са највише емотивног набоја је, ипак, писао Андре Клавел, који у аутору *Травничке хронике* види ни мање ни више него „балканског пророка”!³¹ У овом „немирном и узнемирујућем” роману, у овом „трагично пророчанском реквијуму”, објашњава овај критичар, и сам узнемирен, има се утисак да је Андрић „прорекао експлозију која ће, пола века после, разорити Балкан”.

Читајући *Травничку хронику* кроз нову призму, која је увећавала могуће аналогije између фикције и стварности, критичари су, чини се, схватили да комплексна слика Босне која се рефлектује у овоме роману не одговара у свему оној мање-више манихеистичкој представи која је годинама дефиловала на телевизијским екранима западних земаља. Каква „штета”, каже с тим у вези један коментатор, „што га нису читале наше дипломате, колумнисти и други

²⁶ Marion Van Renterghem, *op. cit.*

²⁷ Olivier Mouton, „Un tableau somptueux, au carrefour des Europes” [Једна раскошна слика, на раскршћу Европа] *La Libre culture*, n° 90, 13. јануар 1997.

²⁸ Jacques Vallet, *op. cit.*

²⁹ Marion Van Renterghem, *op. cit.*

³⁰ Marc Semo, „Les consuls de Travnik” [Конзули из Травника], *Libération*, 9. јануар 1997.

³¹ André Clavel, „Le Prophète des Balkans” [Балкански пророк], *Journal de Genève*, 1–2. март 1997.

аналитичари”.³² Захваљујући овој књизи, критичари су такође схватили да у Босни – том шареном „балканском ћилиму”, како се метафорично изразио Андре Клавел³³ – „векови пролазе а проблеми остају” и да она заправо представља, како сликовито каже Оливије Мутон, „буре барута нашег континента”, „котао” у којем се крчкају „потиснута, наталожена, неартикулисана осећања пре него што се испоље на вирулентан начин”.³⁴ Најзад, разумели су и да трагична посебност Босне не произилази само из зла које је нагрiza изнутра него и из њене судбине по *map's land-a* „на граници између два света”. Да, разумели су, барем се тако чини, специфичности такве једне судбине на размеђи цивилизација, али питање је да ли су савим разумели Андрића. Зашто?

Сви се они, наиме, слажу да је централна тема *Травничке хронике* „сусрет”, односно „сукоб”, Истока и Запада, као и распопућеност становника Босне између та два супротстављена света. Управо како запажа Марк Семо: „У заметку босанске трагедије налази се раздор човека вечито распетог између Истока и Запада.”³⁵ Сви критичари се исто тако слажу да је, у пишчевој визији, први од та два света чувар превазиђених и заосталих навика и обичаја, док је други носилац прогреса и модерности. Ова биполарна, стереотипна интерпретација је, наравно, само делимично тачна. *Primo*, истина је да су становници овог пограничног подручја – и у Андрићевим делима и у стварности – били, и остали, „распети” између али и *od сѝране* та два антагонистичка света. И *secundo*, ниједном од критичара није чак ни пало на памет, на пример, да се иза те мисије Запада усмерене на модернизацију једне архаичне и заостале земље – мисије наоко инспирисане хуманим осећањима – можда крију његови не увек алтруистички мотивисани интереси. Без намере да се упуштају у продубљенију анализу овога проблема, можда и стога што напросто нису били у стању да схвате амбивалентну улогу Запада на Андрићевом Балкану, они заправо нису ни могли да уоче да Давилима и Фон Митерерима – онима из Наполеонових времена као и овим савременима, из периода босанског грађанског рата – није баш увек био приоритет напредак и бољитак земље која је била и остала, у њиховим очима, „на крају света”.

Осим овога „превида”, условљеног без сумње њеним углом перцепције *à l'occidentale*³⁶, француска критика је начинила још

³² Anonyme, „La Chronique de Travnik”, *L'Histoire*, март 1997.

³³ André Clavel, *op. cit.*

³⁴ Olivier Mouton, *op. cit.*

³⁵ Marc Semo, *op. cit.*

³⁶ Ако би се овај „превид” посматрао очима постколонијалне критике, онда би се његови разлози могли тражити и у „урођеном” *слейшу* – наслеђу колонијализма.

једну омашку за коју, треба то ипак подвући, не сноси потпуну одговорност. Реч је, наиме, о једној идеји преузетој из предговора Пола Гарда о којој ћемо детаљније говорити нешто касније: према тој идеји, која се на директан или имплицитан начин провлачи кроз скоро све приказе ове књиге, Андрић је имао потешкоћа у односу на властити национални идентитет, а после његове смрти Срби су чинили све да га „преузму” или „присвоје”. Пошто и ово питање заслужује да буде третирано са више пажње, и њему ћемо се вратити накнадно. Овде је довољно додати да је критика успела да избегне неке друге замке из предговора: наиме, они критичари који су стварно осетили уметничку снагу Андрићеве романескне визије Босне више су се посветили представљању естетских квалитета *Травничке хронике*, интелигентно се користећи при томе неким од релевантних запажања Пола Гарда. Тако, на пример, Изабел Бурбулон описује ово дело као „изванредну причу о обичном животу” коју одликују „блистав стил” и „префињеност анализе”, причу у којој су сви ликови насликани са изузетним смислом за детаље.³⁷ Арлет Лемоније такође истиче Андрићеву инвентивност у портретисању ликова уз констатацију да ова књига, „која се сматра једним од главних романа савремених словенских књижевности”, представља „изванредну галерију портрета”.³⁸ Пажњу Евлин Пјеје је најпре привукао атипичан начин на који је компонована ова, како се изразила, „чудна књига”, написана у форми „децентрираног романа”, без икакве романескне интриге.³⁹ Али упркос таквом структуралном устројству, додаје ова критичарка, Андрићева „храпава” али „незаборавна” прича, која се доживљава као „рањена, забринута песма љубави посвећена родном граду”, носи „веома јаку емоцију”.

Јасно је, сматра такође Марион Ван Рентергем, да Андрић не обраћа много пажњу на уобичајена правила романескног жанра. Према њеном схватању, *Травничка хроника* је конципирана као нека врста *флоберовској романа* у којем аутор „*иpисуићан свеујде а нијде видљив* као Флобер” поставља себи „исти изазов” који се састоји у томе да се, метафорично говорећи, напише „роман ни о чему”. „Невиђени портретиста”, уз то „суптилно ироничан”, овај писац успева да чак и у пасивности и инертности света који приказује пронађе интригантну напетост.⁴⁰ Да, ово је „флоберовски роман”

³⁷ Isabelle Bourboulon, „Bosnie d’hier, haines d’aujourd’hui” [Босна из прошлости, мржње из садашњости], *Le Monde diplomatique*, април 1997.

³⁸ Arlette Lemonnier, „La chronique de Travnik”, *Peuple*, Bruxelles, 16. мај 1997.

³⁹ Evelyn Pieiller, „Le silence bosniaque” [Босанска ћутња], *Magazine littéraire*, фебруар 1997.

⁴⁰ Marion Van Renterghem, *op. cit.*

– у то нема никакве сумње, потврђује и Андре Клавел: роман у којем невидљиви писац види и оно што је „невидљиво”, а један од знакова његовог аутентичног талента огледа се и у томе што успева да оно што је суштинско у његовом „суптилном и интелигентном” делу искаже кроз „неизречено, кроз једва назначене гестове и брзе погледе”.⁴¹

4. „Maître” и њеџова „maestria”

После позитивне реакције на коју су и код критике и код публике наишли Андрићеве велики романи-хронике, нови, до тада невиђени елан показаће и издавачи: за следећих десетак година, тачније до краја прве деценије XXI века, биће објављено чак четрнаест наслова овога писца! Истина, већину чине обновљена, углавном џепна издања претходно преведених књига⁴², али ће се међу њима наћи и значајан број нових превода. Конкретно, осим *Знакова њоред њуџа*, појавиће се у томе периоду пет збирки краћих прозних форми – приповедака, прича и новела, дотад углавном непознатих француском читаоцу. Реч је о преводима две Андрићеве приповедачке збирке – *Кућа на осами* (2001) и *Лица* (2006), и три избора које су из богатог опуса овога приповедача начинили сами преводиоци – *Мара милосница и грује новеле* (1999), *Невиносџи и казна* (избор из збирке *Деца*, 2002) и *Приче кроз време* (2005).⁴³ Да је Андрић приповедач овога пута добио повољнији статус него осамдесетих година прошлог века показује и чињеница да су – поред наведених наслова од којих су се неки појавили и у џепном издању (*Кућа на осами*, 2010) – штампане по два пута раније објављене приповедачке књиге: *Тџиџаник и грује јеврејске џриче из Босне* (1999, 2001) и *Везиров слон* (2002, 2008).

У земљи у којој без конкуренције „царује” роман, и у којој је приповеци односно новели резервисана – како је већ примећено – незавидна улога Пепељуге, оваква пажња (указана, при томе, једном страном прозаисти) говори већ сама по себи о односу с којим

⁴¹ André Clavel, *op. cit.*

⁴² Комплетна библиографија Андрићевих дела на француском налази се на сајту *Serbica.fr*: <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/a-17/22-andri-ivo>.

⁴³ По хронолошком редоследу: *Mara la courtisane et autres nouvelles* [Мара милосница и друге новеле], избор и превод: Pascale Delpech, Belfond, Paris 1999; *Contes de la solitude* [Кућа на осами], превод: Sylvie Skakic Begic, Esprit des péninsules, Paris 2001; *Innocence et châtement* [избор из збирке *Деца*], превод и поговор: Alain Cappon, Complexe, Bruxelles 2002; *Contes au fil du temps* [Приче кроз време], избор и превод: Jean Descat, Serpent à Plumes, La Madeleine-de-Nonencourt 2005; *Visages* [Лица], превод: Ljiljana Huibner Fuzellier и Raymond Fuzellier, Phébus, Paris 2006.

се овога пута приступило Андрићевом приповедачком делу. Пажња коју су му најпре указали преводиоци и издавачи утицаће, наравно, и на критичаре: на оне који су се већ раније упознали са аутором *На грини ћурије* и *Травничке хронике* као и на оне, из млађих генерација, који ће га овом приликом открити. И једни и други ће, наиме, реаговати с радозналешћу и отвореним духом, изражавајући мишљења која би се на најконцизнији начин могла изразити оценом Сержа Санчеца заснованој на два кључна појма: „вансеријски приповедач” и „класик”.⁴⁴

С највише убеђења и ентузијазма о Андрићевим приповеткама писала су двојица искусних критичара – Лоран Ковач и Андре Клавел (посебно први) – који су и раније износили високе оцене о његовом стваралаштву, а највише пажње посветио му је Жан Пол Шансе, који је током овога периода о њему писао у више наврата.

Лоран Ковач, један од најбољих познавалаца Андрићевог дела у Француској, својим ранијим критикама посвећеним овоме писцу додаће три нова текста о „мајстору” (maître) уметности приповедања, који жанровски више личе на мини-есеје него на приказе. Усхићен али луцидан читалац, он ће са наглашеном симпатијом али и с виспреношћу искусног критичара говорити о ономе што Андрића и његов књижевни универзум чини посебним и привлачним, чак неодољивим, без обзира на свуда присутно насиље. У тексту посвећеном збирци са насловом *Мара милосница...*, Лоран Ковач ће, између осталог, указати на неуобичајено снажан утисак који приповедање овога писца оставља на читаоца: Андрић поседује „ауторитет” и „моћ” рођеног приповедача и „сензибилност мислиоца”, и због тога смо као „омађијани” док читамо његове приче – утисак коме је „немогуће умаћи”.⁴⁵ Исту идеју овај критичар ће поновити и у чланку посвећеном збирци *Деца*, уз подсезање да „снага евокације” и „убедљивост” приповедања спадају међу главне карактеристике књижевног дара њеног аутора: „Било да говори о садашњости или о прошлости, о стварности или о свету чудесног, Андрић матира свога читаоца немоћног да се одупре његовом јасном и прецизном гласу.”⁴⁶

Поред других квалитета који одликују Андрићеве приповетке, овај критичар истиче оригиналност, богатство и разноврсност њихових ликова, најчешће маргиналаца, у којима се, међутим,

⁴⁴ Serge Sanchez, „Mara la courtisane et autres nouvelles”, *Magazine littéraire*, n° 376, мај 1999, 76.

⁴⁵ Laurand Kovacs, „Ivo Andric, l'autorité du conteur” [Иво Андрић, ауторитет приповедача], *La Croix*, 29. април 1999.

⁴⁶ Laurand Kovacs, „Innocence et châtement d'Ivo Andric” [Невиност и казна], *La Croix*, 14. новембар 2002.

рефлектује универзалност људске судбине. Али њега посебно импресионира нешто друго, што ће на врло инспиративан начин описати у мини есеју посвећеном *Кући на осами*⁴⁷: аутентичност стваралачког процеса у којем ти ликови стичу убедљивост која нас очарава. Најчешће имамо утисак „као да ликови већ постоје” и „да наратор само записује њихове авантуре” у причи „која лагано шири чаролију као парфемска лампа”, тако да читалац и сам „постаје поступно очаран мајсторством (maestria) аутора”. Понекад се, међутим, тај креативни процес одвија другачије, објашњава Лоран Ковач, и у њему се стваралац – који ипак никад не заборавља своју улогу „човековог адвоката” – понаша час попут плесача на конопцу а час попут демијурга:

Као акробата који хвата равнотежу на невидљивој жици, он се креће напред, и трчи, и њише се тамо-амо, држећи дрхтавом руком једну сенку која му се обавија око паса. Та сенка се [поступно] формира, задобија телесност и стас, почиње да се понаша као живо биће, слободно, чак нехајно. И Иво Андрић је посматра, преиспитује, милује погледом, са нежношћу, удахњује јој живот, даје јој форму и тежину, и у исто време јој сиса крв да би био оно што јесте – адвокат света у свим својим амбивалентностима, човеков адвокат.⁴⁸

Са сличним ентузијазмом, како је већ примећено, о Андрићу приповедачу је писао и Андре Клавел у својим приказима збирки *Приче кроз време и Лица*.⁴⁹ И као што је пре више година писао са искреном ганутошћу о *Травничкој хроници*, овај критичар ће са истим одушевљењем представити франкофоним читаоцима и наведене приповодачке књиге. Његове симпатије према Андрићу видљиве су заправо не само у оценама које износи о његовим делима него и у метафоричном језику којим настоји да га сликовито представи. Као илустрацију, навешћемо неколико Клавелових карактеристичних исказа, као на пример: да југословенски нобеловац није био само „питија једног изгубљеног света” него и модерни „баснар” (fabuliste) који је „ткао своје приче с вештином која одликује ткаче ћилима”; или: да га овај „вансеријски” приповедач подсећа, у ствари, на „факира” који „нас очарава са свога летећег ћилима” упркос злу које вреба са свих страна; или: да је Андрић

⁴⁷ Laurand Kovacs, „Ivo Andric, l'avocat de l'homme” [Иво Андрић, човеков адвокат], *La Croix*, 24. јануар 2002.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ André Clavel, „Fées et démons d'Ivo Andric” [Виле и демони Иве Андрића], *Lire*, април 2005; André Clavel, „Ivo Andric, colporteur d'espérance” [Иво Андрић, разносач наде], *Le Temps*, 6. мај 2006.

лично на „арлекина” који је, попут „испарцелисаног Балкана”, био „распет између разних етничких заједница”...

„Питија”, „баснар”, „факир”, „арлекин”... Ако се овој шароликој галерији егзотичних фигура додају још и ликови као што су Плава Брада (*Barbe bleue*, *Bluebeard*) и Дракула, на које Клавела асоцирају поједине сцене и јунаци из Андрићевог приповедног опуса, онда се стиче јаснија представа о контексту у којем је овај француски критичар читао српског писца. Истина, у приказу збирке *Лица* – коју ће представити као наративни „калеидоскоп” сачињен од фрагмената аутобиографске и етнографске провенијенције – Клавел ће употпунити и делимично уравнотежити координате контекста у којем је читао њеног аутора: уз подсећање да „Андрића данас представљају као балканског Чехова”, он ће додати да су га „слике села које је заточила глад”, а које се налазе у овој збирци, снажно подсетиле такође на Жана Жионоа и Јашара Кемала.

Компаратиста Жан Пол Шансе – чија је специјалност дело Исмаила Кадареа и који је, изгледа, управо посредством овог албанског романисијера развио интересовање и за неке друге писце са Балкана – посветио је Андрићу чак четири критичка прилога: три се односе на приповетке овога писца, а четврти је оглед чији је предмет компаративна анализа *На Дрини ћуџије* и Кадареовог *Моста на џири лука*. Већ у првом чланку Шансе ће назначити основне контуре Андрићеве уметности приповедања и његове визије света.⁵⁰ По његовом мишљењу, дар овога писца огледа се најпре у томе што са „апсолутном луцидношћу” самерава осетљиве етничке односе у Босни, што избегава да преузме улогу историчара у евокацији њене конфликтне прошлости и што, најзад, не прихвата да, попут етнолога, слика „питорескност” локалних обичаја. „Хуманиста, он се занима искључиво за индивидуалне судбине”, за њихове мале и „страшне драме”, свестан да је „зло свуда и да је неизбежно”, што га „приближава античким ауторима”. Још нешто упада у очи читаоца, запажа Шансе, нарочито у збирци посвећеној Јеврејима из Босне: осећање фатализма и „дубоки песимизам”.

У приказу *Куће на осами* – у којој је, како тврди, до изражаја дошла Андрићева уметност портретисања која помало подсећа на виртуозно Ла Бријерово умеће да кроз карактеристичан детаљ ослика цео карактер – Шансе ће допунити неке од претходно изнесених идеја. По његовом суду, и ова књига је импрегнирана песимизмом, и у њој је „несрећа свеприсутна” и јавља се у „безброј облика”, с том разликом што су ликови из њених прича „играчке

⁵⁰ Jean-Paul Champseix, „Le Titanic en escale à Sarajevo” [Титаник у сарајевском пристаништу], *La Quinzaine littéraire*, n° 761, 1. мај 1999.

сопствених страсти које се, често, граниче са лудилом”.⁵¹ Ипак, без обзира на тежину порока јунака, у овој збирци је наглашено „осећање достојанства”, што се можда може протумачити као знак који наговештава њихово „могуће искупљење”. Јер, подвлачи овај критичар, Андрић се према својим јунацима односи са емпатијом и никад се не поставља у улогу судије: „У томе и лежи снага приповедача који зна да посматра али и да покаже особину која је, изгледа, постала реткост: емпатију.” Овај цитат преузет је из трећег Шансеовог чланка, који комплетира његову представу о Андрићу приповедачу⁵²: у њему је реч о новелама из збирке *Лица* у којима писац „настоји да ухвати неухватљиво, оно што измиче”, неки „наизглед безначајан тренутак” који нам, међутим, открива „оно што је најдубље” у људској егзистенцији. Истанчаност Андрићевих опсервација и његова сензибилност у сликању ликова „импресионирају нас утолико више”, закључује се у овом тексту, што они „на први поглед изгледају као рустични Балканци”.

Шансеов приказ *Лица*, као и његова два претходна чланка, показују да је и овај француски компаратиста исказао извесну истанчаност, и проицљивост, у читању и интерпретацији Андрића приповедача. То се, међутим, не би могло рећи без резерве кад је реч о његовом огледу посвећеном компаративној анализи *На Дрини ћуџрије* (1945) и *Мосџа на џири лука* (1978) Исмаила Кадареа⁵³: иако га је писао са много више амбиција, чини се ипак да је аутору понекад недостајало аналитичке луцидности и дубине у тумачењима неких битних значења Андрићевог романа. Најпроблематичније је свакако његово тумачење Андрићевог става према усменом наслеђу, према којем се овај писац односио са „одређеним неповерењем”: док је Кадаре изградио „велики део свога дела ослањајући се на легенде” које је „веома поштовао”, оне су за аутора *На Дрини ћуџрије* биле, тврди Шансе, „само средство за поједностављивање и улепшавање прошлости”.⁵⁴ Овакве симплификаторске исказе аутор је могао лако избећи да је само консултовао неколико текстова доступних на француском: огледе Ивана Димића⁵⁵ и Петра

⁵¹ Jean-Paul Champseix, „Destins en quête d’auteur” [Судбине у потрази за аутором], *La Quinzaine littéraire*, n° 825, 16. фебруар 2002.

⁵² Jean-Paul Champseix, „Visages à lire, instant à saisir” [Лица за читање, тренуци за разумевање], *La Quinzaine littéraire*, n° 923, 16. мај 2006.

⁵³ Jean-Paul Champseix, „Un pont dans la tourmente balkanique / Ivo Andrić et Ismail Kadaré” [Мост у балканском метежу / Иво Андрић и Исмаил Кадаре], *Revue de littérature comparée*, n° 1, 2003, 49–61.

⁵⁴ *Ibid.*, 54–55.

⁵⁵ Ivan Dimić, „Légende et réalité dans l’œuvre d’Ivo Andrić” [Легенда и стварност у делу Иве Андрића], *Cahiers slaves*, n°1, 1977, 75–93.

Дацића⁵⁶ који управо говоре о Андрићевом креативном односу према митовима и легендама, или *Разговор с Гојом*, где је могао наћи и следећи цитат у којем је садржан, како сматра Предраг Палавестра, један од кључних принципа поетике његовог аутора: „...треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине”.⁵⁷

5. Проширење фокуса читања: „Да се не заборави Балкан”

У току друге деценије XXI века, међутим, интересовање које су претходних година издавачи указали Андрићу осетно слаби: конкретно, у овој декади појавили су се само његови списи о фашизму објављени у форми књиге под насловом *Рађање фашизма*.⁵⁸ Ипак, континуитет пишевог присуства у књижаарама и контакт са француском публиком током овог периода остварени су захваљујући новим (цепним) издањима његова два велика романа-хронике. Што се пак тиче критичке рецепције његових дела, посебно се истичу две нове публикације које на различите али комплементарне начине представљају писца и његово стваралаштво: тематски блок који је објавио угледни париски часопис *L'Atelier du roman* и обимна студија Јелене Новаковић директно писана на француском.

Блок текстова који је *L'Atelier du roman* посветио једном од ретких балканских нобеловаца носи сугестиван наслов: „Иво Андрић / Да се не заборави Балкан”⁵⁹, што заправо изражава жељу уредника Лакиса Прогидиса, који је и сам пореклом са Балкана, да се дело овога писца сагледа у ширем, регионалном контексту. Ту намеру потврђује и чињеница да већина од тринаест аутора чији су текстови заступљени у овом блоку потиче из неке балканске земље: бивше Југославије, Грчке, Румуније... Реч је, дакле, о пројекту очигледно конципираном с циљем да се, увођењем балканског угла у читање Андрића, превазиђе или барем прошири франкоцентрична димензија у критичкој интерпретацији његових дела. „Најбалканскији” је, ако се тако може рећи, текст Ламброса Касперидиса, са

⁵⁶ Petar Džadžić, „L'Histoire, la légende et le mythe dans l'œuvre d'Ivo Andrić” [Историја, легенда и мит у делу Иве Андрића], *Reflet de l'histoire européenne dans l'œuvre d'Ivo Andrić*, op. cit., 57–63.

⁵⁷ Предраг Палавестра, „Десет начела Андрићеве поетике”, *Зборник о Андрићу*, op. cit., 268.

⁵⁸ *La Naissance du fascisme*, превод: Alain Capron, предговор: Jean-Arnault Dérens, Non Lieu, Paris 2012.

⁵⁹ „Ivo Andrić / Pour ne pas oublier les Balkans”, *L'Atelier du roman*, n° 72, децембар 2012.

веома експлицитним насловом: „Хроничар Балкана”.⁶⁰ По мишљењу овог историчара и православног свештеника, Андрићево дело се, на жанровском плану, укључује у контекст „византијско-словенске традиције историјске хронике”, док се на тематском плану везује за период отоманске окупације Балкана. Заправо, у њему се рефлектује „балканизација” овога региона која је, тврди Касперидис, „у суштини била узурпаторска ’туркизација’”, премда Андрића превасходно занимају судбине малих људи примораних на суживот у једном „кризном” времену и „испарчаном” свету који је одликовала „неразмрсива мешавина идентитета”, чији је „резултат” и сам писац.

Ако је је Касперидисов текст „најбалканскији”, есеј Лакиса Прогидиса се може одредити као најамбициознији, најдалекометнији по своје аналитичком захвату: у њему аутор настоји да покаже специфичности односа Андрића романисијера према историји управо посредством теме Балкана коју уводи преко појма који су стари Грци именовали као „последњи догађај”, а који је служио као репер према којем се просуђивало о „свим догађајима који су му претходили”.⁶¹ Тај историјски феномен представља, међутим, „енигму”, пошто „нико не зна шта је ’последњи догађај’”, а „драма са Ивом Андрићем” састоји се у томе, констатује овај есејиста, што се чини да му је заправо „немогуће да има приступ” томе феномену јер овај „непрестано измиче балканској реалности”. Како? Реч је о његовој „онтолошкој одсутности”, још наглашенијој у време нашег „постисторијског света”. Ипак, писац ће успети да оствари оно што се чинило немогућим у *Проклејој авлији* захваљујући оригиналности форме овога романа, са којим је Андрић створио, тврди Прогидис, посебан романескни тип коме даје, како и сам признаје, „незграпан” назив – *le roman du bruit, du cancan*. Такав тип дела – чији назив би се, такође незграпно, можда могао превести као роман гласова-гласина – немогуће је резимирати јер то „не дозвољава његова структура”. Реч је о прозној форми без класичног „романескног језгра”, а које „ако и има неке фабуле, онда је на нама да је откријемо”. Пажљивијим увидом у наративну структуру романа, међутим, могуће је приметити да се „драгоцен историјски догађај” управо крије у гласовима-гласинама и да се они, у ствари, плету око „језгра тврдог као дијамант”, које се „преноси с генерације на генерацију” посредством „легенди, песама, епопеје”... Најзад, закључује Лакис Прогидис, увиђамо да се

⁶⁰ Lambros Kampéridis, „Le chroniqueur des Balkans”, *L'Atelier du roman*, 36–47.

⁶¹ Lakis Proguidis, „L'expansion illimitée de la *Cour maudite*” [Неограничено ширење *Проклејој авлије*], *L'Atelier du roman*, 118–127.

„балкански 'последњи догађај'” десио „пре пет векова”, у време прогона Џем-султана: тада су се, наиме – у перфидним и хипокритским играма око судбине овог несрећног султана и у борби за „хегемонију над Европом и светом” – западне силе заробиле у „онтолошко заточеништво из којег неће никад изаћи”. Доказ за ову последњу тврдњу више је сугерисан него експлициран на крају есеја, евокацијом „највеће тврђаве Запада” подигнуте почетком XXI века „у срцу Балкана”: реч је о америчкој војној бази на Косову и Метохији, којом се опет алудира на „последњи догађај” у Европи који, сходно тако сугерисаној интерпретацији, није ништа друго до понављање онога од „пре пет векова”.

Ако бисмо бирали најоригиналнији прилог из овог тематског блока, избор би вероватно пао, макар што се тиче његове форме, на текст Масима Ризантеа, песника и есејисте италијанског порекла, писан у форми есејистичке прозе. Као што се види у самом наслову – „Једног дана 1954. код Андрића”⁶², аутор је „радњу” сместио у годину у којој су се појавиле *Проклеџа авлија* и „Писмо из 1920” (у оквиру другог тома *Одабраних њриповедака*), дела која ће му омогућити да се дотакне питања везаних за Андрићеву поетику, његово умеће приповедања инспирисано „оријенталном народном приповетком”, и његов однос према суштинским феноменима који су му често изазивали дилеме. Ипак, чини се да је Ризанте изабрао 1954. годину из једног другог разлога, о чему сведочи датум који отвара његов текст: 14. децембар, дан након Андрићевог пријема у Комунистичку партију, који ће уследити после непроспаване ноћи „пуне кошмара и осећања кривице”. Следећи ту наводну унутрашњу драму писца која ће отворити ниску сећања на неке важне моменте из његовог стварног живота, аутор текста ће настојати да скицира Андрићев унутрашњи портрет, чије црте се углавном поклапају са уобичајеним представама о творцу *Проклеџе авлије*.

Игром случаја или не, француски аутори заступљени у овом блоку определили су се углавном за Андрића приповедача, о чему сведоче три прилога заснована на читању готово искључиво његових краћих проза. Један од разлога за то налазимо у тексту Денија Ветервалда, који истиче да се управо у новелама које понекад имају свега две-три стране „на најизразитији начин огледа приповедачки дар” овога писца, али и његов специфичан однос према речима.⁶³ Настојећи да то покаже, и ослањајући се на сопствено „интуитивно читање” неколико Андрићевих карактеристичних

⁶² Massimo Rizzante, „Un jour de 1954 chez Ivo Andrić”, *L'Atelier du roman*, 62–70.

⁶³ Denis Wetterwald, „Que faire avec la parole?” [Шта урадити с речима?], *L'Atelier du roman*, 48–53.

новела, овај критичар и позоришни посленик ће дати више занимљивих запажања на тему смисла и функције речи али и ћутања у Андрићевом делу, које, по његовом мишљењу, поставља фундаментално питање: „Шта учинити с речима?” На то питање писац нуди „бројне и контрадикторне одговоре”, констатује Ветервалд: у његовим новелама речи могу бити „у исти мах и бедем који штити и талас који дави оног који их злоупотребљава”; оне „чешће доносе бриге и катастрофе него смирења и разрешења конфликта” али, „ако реч може бити уистину опасна, и њено одуство може такође имати разорно дејство”.

У своме есеју који открива ерудитног читаоца, Нунцио Казаласпро ће се ограничити само на две Андрићеве приче, обе са јеврејским мотивима: „Победник” (1922) и „Бифе ’Титаник’” (1950), које, како тврди, имају заједничких тачака на семантичком плану.⁶⁴ У тумачењу прве, инспирисане библијским мотивом борбе између Давида и Голијата, Казаласпро ће повући паралелу са познатом Каравађовом сликом из 1610. како би истакао сличност у перцепцији ове легендарне борбе код двојице стваралаца који сликају будућег краља Израела у његовој „реалистичкој димензији”, без епског ореола, а битку коју води – као борбу у којој нема „ни победника ни поражених”, што овај есејиста види као „тестамент” сваке аутентичне уметности. Та „тестаментарна” порука уткана је такође, тврди Казаласпро, у приповетку „Бифе ’Титаник’”, која је занимљива и због тога што је у њој аутор успео да на уметнички убедљив начин „истакне баналност зла”, концепт који ће, како је истакао, „скоро у исто време” формулисати Хана Арент.⁶⁵ Комплексност тог концепта се, сматра Казаласпро, јасно види у Андрићевој приповеци: посебно у чињеници да је жртва „саучесник сопственог целата”, једног ништавног усташког медиокритета чији злочин покрећу сасвим банални мотиви.

Аутор трећег текста посвећеног Андрићевим краћим прозним формама је Ремон Физелије, који им приступа, по сопственом сведочењу, „не као обичан читалац него као преводилац”⁶⁶: наиме, као коаутор превода више српских писаца, Физелије је, у сарадњи

⁶⁴ Nunzio Casalaspro, „De la vie ordinaire – *Titanic et autres contes juifs de Bosnie*” [О обичном животу: *Титаник и групе јеврејске приче из Босне*], *L'Atelier du roman*, 29–35.

⁶⁵ Опаска да су Андрић и Х. Арент дошли до сличне идеје „скоро у исто време” није сасвим тачна: приповетка „Бифе ’Титаник’” је први пут објављена 1950, док је немачка филозофкиња свој „извештај о баналности зла” објавила 1963. године у књизи *Ајхман у Јерусалиму*, писаној поводом суђења овоме нацистичком ратном злочинцу.

⁶⁶ Raymond Fuzellier, „Humain, trop humain...” [Човекољубив, сувише човекољубив], *L'Atelier du roman*, 98–107.

са својом супругом Љиљаном Ибнер – са којом сачињава, како каже, преводилачки „бинационални бином” – такође представио француској публици, као што је већ наведено, *Ex Ponto* и *Немире*, као и збирку новела *Лица*. После неколико запажања о раним Андрићевим радовима који већ откривају „једног снажног и дубоког ствараоца” „изузетне сензибилности”, Физелије ће усмерити пажњу на збирку *Лица*. Уз констатацију да је њихов аутор, „резервисан, стидљив и дискретан човек”, поседовао „огроман” капацитет опсервације, он ће се укратко осврнути на сваку од преведених новела. Посебно је занимљива паралела коју Физелије прави између аутора *Лица* и Албера Камија, који су, обојица, рано остали без очева. Иако се као дипломата често кретао у „великом свету”, Андрић, хуманиста, није никад заборавио свет малих, скромних људи којима је и сам припадао, „и није никад порекао своје корене”. Као Ками, „био је од оних писаца који нису учили слободу (и истину о људима и друштву) у књигама – чак ни Марксовим – него у сиромаштву”. И, опет, као Ками, закључује Физелије, радије је „говорио, односно сведочио, у име оних који су делили с њим то сиромаштво”.

Најзад, важно место у тематском блоку часописа *L'Atelier du roman* заузимају и прилози „балканских аутора” који Андрића осећају и читају као домаћег писца. Два међу њима представљају својеврсне портрете писца сликане на начин који уважава и балканску перспективу, о чему сведоче и њихови наслови. Текст „Иво Андрић или *Opus magnum balkanicus*”⁶⁷, чији је аутор потписник ових редова, нуди у крупним цртама скицу за пишчев „поетички портрет”, док „Андрић са граница” Мирјане Робен Церовић⁶⁸ прати, у пастишираној форми Билдунгсромана (израз који метафорично користи ауторка), развојни пут писца са „граница” које деле Запад од Балкана, и чијим ће се отварањем – кад се једном стварно деси – показати да су велики духови „са граница и са периферије Запада”, међу које свакако спада и Андрић, „најевропскији”. Друга два текста су компаративистичког карактера. Већ раније објављени оглед Драгана Недељковића представља упоредну анализу *Рајна и мира* и *Травничке хронике*⁶⁹, коју овај аутор третира – детаљ индикативан, и значајан са становишта концепције овог тематског

⁶⁷ Milivoj Srebro, „Ivo Andrić ou *Opus magnum balkanicus*”, *L'Atelier du roman*, 21–28.

⁶⁸ Mirjana Robin Cerovic, „Andrić aux frontières”, *L'Atelier du roman*, 108–117.

⁶⁹ Dragan Nedeljković, „Deux approches de l'époque napoléonienne” [Два приступа Наполеоновој епохи], *L'Atelier du roman*, 76–87. Текст је пре тога био објављен чак два пута: у *Revue des Etudes slaves*, t. 58, fasc. 4, 1986, и у *Reflet de l'histoire européenne dans l'œuvre d'Ivo Andrić* (1987), *op. cit.*

блока – као „балканско дело” и трезор „евроазијске мудрости” која вуче корене из „више цивилизација”. Други прилог је оглед Јелене Новаковић који је посвећен интертекстуалном „дијалогу” Андрића и француских романиста⁷⁰, а који се, заправо, може читати и као својерсни увод у њену већ најављену обимну студију на сличну тему: *Иво Андрић – Француска књижевност у оцлегалу једној српској читања*.⁷¹ Реч је о једној од најзначајнијих, референтних студија на француском посвећених овоме српском писцу. Осим што се одликује аргументованим анализама заснованим на добром познавању и француске књижевности и целокупног дела нашег нобеловца, студија Јелене Новаковић је значајна и по томе што француском читаоцу открива једног њима непознатог Андрића, и то на начин који им га знатно приближава и, чак, чини присним јер се кроз дијалог који он води са њиховом сопственом књижевном традицијом смањује дистанца уобичајена у сусрету са страним писцем, нарочито оним који не припада западној културној сфери. Из истих разлога се, дакле, и може рећи да ова студија заузима једно од привилегованих места у све волуминознијем француском опусу критичких текстова о Андрићу чији су аутори критичари, есејисти и истраживачи из бивше Југославије, а о којима, из разлога који су наведени на почетку овог огледа, овде није могло бити речи.

IV

„НИЈЕ ЛАКО, У ФРАНЦУСКОЈ, ЧИТАТИ ИВУ АНДРИЋА”

1. Између славе и заборав

После анализе треће фазе рецепције Иве Андрића у Француској могуће је, најзад, сачинити јаснију слику коју су Французи створили о овоме писцу и његовом делу. Могуће је такође лакше, са више разумевања, схватити и тврдњу еминентног компаратисте Ива Шеврела коју смо цитирали на почетку овог огледа, и дати конкретне и аргументоване одговоре на сва питања која је она покренула. Наравно и на питање које задире у саму срж проблематике која се налази у фокусу нашег разматрања, и које на неки начин тражи одговор који би могао послужити као репер за поглед

⁷⁰ Jelena Novaković, „Ivo Andrić en dialogue avec les romanciers français”, *L'Atelier du roman*, 54–61.

⁷¹ Jelena Novaković, *Ivo Andrić – La Littérature française au miroir d'une lecture serbe*, L'Harmattan, Paris 2014.

у будућност, на могући будући статус овога писца на француској књижевној сцени: зашто, из којих разлога, „није лако, у Француској, читати Иву Андрића”?

За почетак, подсетимо укратко на главне чињенице, сазнања и претпоставке који проистичу из наше анализе. Најпре, треба истаћи важан, круцијалан податак: да су у Француској преведена скоро сва најзначајнија дела Иве Андрића и објављена у укупно 18 књига, чиме је наш нобеловац стекао неоспорни статус најпознатијег и најпревођенијег српског и уопште јужнословенског писца у овој земљи. Тај неоспорни статус додатно ојачава и чињеница да је, од свих аутора из бивше Југославије, Андрић и најдуже присутан на тамошњој књижевној сцени: конкретно, његова књижевна авантура у франкофоном свету траје чак скоро шест и по деценија. Најзад, изузетно је важно поменути – а на то недвосмислено указује и замашан обим овог огледа – да је током овог дугог периода настао, на француском, обиман корпус критичких текстова посвећених Андрићу, који, између осталог, указује на пажњу и респект са којима су читана његова дела, а које у толикој мери није доживео ниједан књижевник са јужнословенских простора.

Иако неоспорне, све наведене чињенице могу се, међутим, мање или више релативизовати, посебно она која се односи на дуго Андрићево присуство у Француској. Како то јасно показује наша анализа, током тог дугог периода овај писац је наилазио на различит и често опречан пријем: био је слављен али и заборављан, изазивао је дивљење али и био игнорисан, остајући, парадоксално, за сваку нову генерацију критичара писац кога тек треба открити. На такав некохерентан однос према нашем нобеловцу указивали су и француски критичари, који су, најчешће после првог сусрета са његовим делима, изражавали чуђење и чак негодовање таквим нехајним третманом којем је изложен у њиховој земљи.⁷² И у вези са критичким корпусом на француском посвећеном Андрићу могуће је изнети, наравно без намере да се умањи његов значај, извесне резерве. Јер ако је истина да су неке од његових осамнаест преведених књига – посебно његова два романа-хронике – изазвале запажено интересовање критике, исто тако је тачно да су неке друге Андрићеве књиге имале скроман одјек или су чак прошле

⁷² Поред раније наведених реакција Пјера Ажам и Марион Ван Рентергем, цитираћемо овде још само Фабијен Дарж: „Премда је један од најзначајнијих европских писаца XX века”, Андрић и даље „остаје необјашњиво непознат у Француској”, констатује сарадница *Монда* уз чуђење и опомињуће питање које подсећа на вапај којим је двадесет година раније Пјер Ажам покушавао да анимира своје колеге: „Хоћемо ли најзад заволети Иву Андрића, и Босну са њим?” (Fabienne Darge, „Printemps brisé à Sarajevo” [Прекинуто пролеће у Сарајеву], *Le Monde*, 7. јануар 2000).

скоро непримећено. С друге стране, већина прилога који сачињавају тај корпус припада жанру „новинске критике” ограничених домета у којима, науштрб аналитичког читања, доминирају информативни елементи, а његов значај релативизује и чињеница да добар део корпуса сачињавају текстови аутора из Србије и бивше Југославије, што, логично, умањује удео домаће критике у промоцији Андрића у Француској.

После свега наведеног, када се дакле упореде и сравне све изнете чињенице, тешко је одолети утиску који на свој начин потврђује констатацију Ива Шеврела: утиску да од почетка Андрићевог представљања у Француској постоје – и јављају се паралелно са афирмативним читањем праћеним манифестацијама ентузијазма, читањем које претпоставља интерактиван однос између текста и његовог читаоца/критичара – извесне потешкоће, извесне сметње и чак нека врста неспоразума или неразумевања у односима критичара према његовом делу. Ове и овакве критичке реакције имплицитно, а понекад и сасвим експлицитно, указују да је наш нобеловац виђен и на један другачији начин: као неко ко је различит, неко ко долази из другог и другачијег света више или мање удаљеног од западне културне сфере. Истина, прилози у којима се изражавају овакви ставови нису доминантни у укупном критичком корпусу, напротив, али је њихов значај за наше истраживање несумњив, јер нам показује не само како одређени француски критичари него и део шире читалачке публике, мање отвореног духа и склоне франкоцентричном читању књижевних дела, перципира нашег нобеловца и његов уметнички свет.

Говорећи сасвим конкретно, постоји више разлога због којих „није лако у Француској читати Иву Андрића”, а већина њих имају заједнички именитељ: специфичан однос према великом писцу из тзв. „мале књижевности” која се, осим што је мала, перципира и као другачија, више туђа него страна, и компликована јер је свој идентитет изградила на размеђи Запада и Истока и у мултиетничком простору – раскршћу више култура. Из тога односа заправо проистиче већина потешкоћа, ограничења и грешака у перцепцији овога писца и његовог дела, које су нарочито приметне у стереотипном виђењу Андрића као регионалистичког писца, или као оријенталног приповедача, али и у поимању његовог националног и уопште културног идентитета. Овим важним питањима вратићемо се мало касније, пошто размотримо другу врсту „потешкоћа” везаних за специфичности Андрићеве поетике – „потешкоћа” које су као такве осетили извесни француски критичари а које су имале, или могле имати, негативан утицај на еволуцију рецепције његових дела.

2. Књиге које збуњују и измичу класификацији

Ова врста „потешкоћа” односи се заправо најчешће на формалне, композиционе или стилске аспекте Андрићевих дела, и може се уочити већ од првих критичких текстова који су пропратили објављивање *На Дрини ћуџије*. Иако су читали овај роман са радозналешћу и симпатијама, неки критичари су, као што смо видели у првом делу овог огледа, експлицитно указивали на, по њиховом мишљењу, извесне његове „недостатке” на формалном и структуралном плану. Тако је, на пример, Андре Вирмсер приметио, у чланку речитог наслова „Непозната Европа”⁷³, да је Андрићев роман „помало предугачак”. Сличну замерку му је упутио и Етјен Селије, за којег је вишеградска хроника „мало спора”, уз упозорење да ова књига тражи „стрпљиве читаоце” које неће „одбити сировост извесних детаља”.⁷⁴ Ипак, можда би се као најнеобичнија, барем када је реч о почецима француске рецепције Андрића, могла окарактерисати реакција Жоржа Перека после читања *На Дрини ћуџије*, реакција која, и поред одушевљења овим романом, прикрива извесну нелагодност. Не успевајући да сакрије збуњеност пред, за њега необичном, композицијом ове књиге, која му се учинила сасвим другачија од свих које је дотад читао, познати писац ће констатовати, као што смо видели, да „дух који ју је створио нема еквивалента” у његовој земљи, да би на крају закључио, не без чуђења: „...реченицу којом започиње роман (...) данас је, дословно речено, немогуће написати, барем у Француској!”⁷⁵

Неколико година касније, непосредно после доделе Нобелове награде Андрићу, двојица критичара који су са великим уважавањем писали о његовим делима – Ален Боске и Робер Брешон – такође су истакли неке значајне детаље који могу потенцијално утицати на француску рецепцију нашег нобеловца. Први је експлицитно упозорио на Андрићеву склоност да „из неког историјског догађаја извуче наравоученије или бар експлицитну поуку”. Та врста дидактичких интервенција тешко може да „делује стимулативно на француског читаоца”, примећује Боске и додаје: напротив, може само да му изгледа „помало *démodé*”.⁷⁶ Роберт Брешон је указивао посебно на дубоку неподударност између природе инспирације код аутора *Травничке хронике* и *На Дрини ћуџије* и код француских

⁷³ André Wurmser, „L'Europe inconnue”, *Les Lettres Française*, n° 656, 31. јануар 1957, 3.

⁷⁴ Etienne Celier, „Ivo Andritch. – Il est un pont sur la Drina”, *Etudes*, новембар 1957, 316.

⁷⁵ Georges Perec, *op. cit.*

⁷⁶ Alain Bosquet, „Ivo Andritch, romancier yougoslave”, *op. cit.*

писаца.⁷⁷ „Очигледно, ништа се, на први поглед, толико не разликује као инспирација наших савремених ромасијера и та (Андрићева) имагинација која се усхићује (народним) причама, бајкама, митовима”, констатује Брешон и објашњава: док је „субјективност наших романа, још од Пруста, израз заштићене индивидуалне свести”, Андрићева дела су, напротив, „одраз једне потлачене колективне свести”. Осим тога, додаје Брешон, та епска имагинација која романима југословенског нобеловца „даје у нашим очима помало егзотичан шарм” битно утиче „чак и на њихов начин компоновања”. Наиме, „као наивни приповедачи и епски песници, Андрић једноставно ређа епизоде, сцене и портрете не трудећи се да их на строг начин уклопи у једну комплексну структуру”.

Овакве реакције на Андрићеве романе и примедбе на рачун модела њиховог компоновања, који су у очима француских критичара тога времена морали изгледати као врло традиционални, могу се можда боље разумети ако се узме у обзир да управо тада, крајем педесетих и почетком шездесетих година, на француској књижевној сцени тријумфује концепт „новог романа”, чији теоретичари посебну пажњу поклањају његовим формалним аспектима. Ипак, и много касније, Андрићева романескна форма ће изазивати сличне реакције, чињеница која још једном потврђује да су романи нашег нобеловца виђени као другачији од савременог француског поимања овога жанра. Тако ће, на пример, као некада Перек након читања *На Дрини ћурије*, и Евлин Пјеје четрдесет година после – уз афирмативне оцене о унутрашњој снази и књижевним квалитетима *Травничке хронике* – изразити чуђење изазвано необичном, атипичном формом ове, како она каже, „чудне књиге”, која одаје утисак да је „лоше склопљена” и која избегава и „убицајене романескне [стратегије] завођења”, и „сваку интригу”.⁷⁸ А нешто касније, у два приказа посвећена *Омерицији Лајласу*⁷⁹, иста критичарка ће поново ставити акценат на необичност Андрићеве романескне форме, уз опаску да она не кореспондира са француским схватањем романа. „Андрић не пише роман, или у најмању руку не пише оно што ми обично називамо романом”. Његов *Омериција* није „сконцентрисан на неког јунака, на неку интригу”, не следи „линеарни развој”... Заправо, закључује Евлин Пјеје, писац нам „прича приче, на оријентални начин”, или, другим речима, исписује „оријентализовани фељтон” врло слободне композиције.

⁷⁷ Robert Brechon, *op. cit.*, 388–389.

⁷⁸ Evelyne Pieiller, „Le silence bosniaque” [Босанска ћуња], *Magazine littéraire*, фебруар 1997.

⁷⁹ Evelyne Pieiller, „Les déraisons d’hier” [Безумља прошлости], *L’Humanité*, 4. септембар 1999; и „Petits formats” [Мали формати], *La Quinzaine littéraire*, n° 769, 16. септембар 1999.

Ако се за наведене критичке реакције не може рећи да су баш биле „подстицаји” за читање Андрићевих романа, оне свакако нису биле мотивисане намерама да се оспори таленат њиховог аутора, што се, међутим, не може рећи са сигурношћу за критике Робера Кантерса и Луиз Л. Ламбриш. Чланци ово двоје критичара, наиме, нису само примери који сведоче о мањој или већој *смейњи* која се понекад јавља на релацији читалац/критичар – писац него изражавају једва прикривени анимозитет према Андрићу уз потпуно неразумевање његовог стваралачког поступка и књижевног света. Посебно се то види у тексту Робера Кантерса о којем смо детаљније говорили у првом делу овога огледа, а који је 1962. представио читаоцима управо преведену *Проклећу авлију*.⁸⁰ Без имало респекта према југословенском нобеловцу, питајући се отворено да ли је „заиста било неопходно” да се његова књига преводи на француски, критичар *Фидаро лијтерера* је готово поспрдно описао модел компоновања у овоме роману назвавши га „техником спремања маслинке”, уз примедбу да „г-дину Андрићу не полази сасвим за руком та софистицирана кухиња”. И за чланак Луиз Л. Ламбриш – која је, узред буди речено, објавила низ текстова са израженом антисрпском нотом – може се рећи да је писан без уважавања аутора *Травничке хронике*, чији је нови превод приказала у католичком дневнику *Ла кроа*.⁸¹ Истичући да у овоме роману „нема никакве романескне интриге”, она ипак признаје да писац досеже до универзалног али на начин „необичан”: посредством метода етологије, која, као што је познато, ставља акценат на морална схватања, обичаје и понашање људи. Реч је дакле, закључује провокативно Ламбришова, о „књижевном избору дијаметрално супротном нашој књижевној традицији”, избору који „наравно, није могао а да се не допадне присталицама соцреализма”.

3. (И) Локално, (и) реионално, (и) универзално

Теза по којој Андрић не припада „нашој” – то јест француској али, може се с правом претпоставити, и западној – „књижевној традицији” показује да извесне специфичности његове поетике нису виђене само као такве, као искључиво карактеристике његовог личног књижевног света и романескног писма, него као нешто што је условљено другом и другачијом књижевном традицијом виђеном, понекад, као што је речено, више као туђом него страном.

⁸⁰ Robert Kanters, *op. cit.*, 2.

⁸¹ Louise L. Lambrichs, „Le regard sans passion d’un consul français sur la Bosnie du XIX^e siècle” [Поглед без страсти једног француског конзула на Босну 19. века], *La Croix*, 24. фебруар 1997.

Због припадности таквој традицији, односно тако схваћеној од стране неких француских критичара, Андрић је понекад – као што смо то раније показали у више наврата – читан кроз сужену, редукционистичку призму, при чему су његов утицај и домет свођени на ниво једног географског простора са локалном културом ограниченог значаја. Нема сумње, наравно, да је такву представу о писцу подстицала његова тематска везаност за Босну, нарочито ону из отоманских времена, а може се с правом претпоставити да је та тематска оријентација била и главни разлог због којег је Андрић неретко у Француској био сврставан у писце од регионалног значаја, при чему је занемаривана универзална димензија његових дела.

Такав сужени поглед на југословенског нобеловца видљив је посебно у почетку рецепције његових дела у овој земљи, у периоду док су критичари (и читаоци) имали на располагању ограничен број њихових превода на француски, што је, нужно, сужавало и њихове могућности интерпретације. Занимљиво је с тим у вези навести сведочење Робера Брешона, који у цитираном есеју о Андрићевим романима дословно каже: „И ми, француски читаоци, најчешће смо видели у тих неколико преведених југословенских романа [међу које спадају, наравно, *На Дрини ћурџија* и *Травничка хроника*] само једну локалну, завичајну књижевност” [„littérature de terroir”].⁸² Такав поглед на Андрића као једног од првих преведених савремених писаца из Југославије се, на пример, добро види у једном чланку критичара и писаца Мориса Шаварда [Maurice Chavardes], објављеном у *Монду* 1958. године.⁸³ Иако се о њему изразио са уважавањем и истакао његову ерудицију и таленат, посебно његов „изванредни дар портретисте”, Шавард је закључио да Андрић „ипак остаје регионалистички писац”.

Као еклатантне примере редукционистичког читања које се, међутим, граничи са непоштовањем писца можемо навести и већ помињане чланке Пјера Енкела и Робера Кантерса. Први је арогантно исказао властити недостатак читалачког сензибилитета конфузним коментаром који више говори о критичару него о делу на које се коментар односи – приповеци „Анкина времена”: „Требало би да Југославија буде земља дивљака да би једна таква прича била третирана суздржано и са достојанством од стране једног писца који је добио Нобелову награду.”⁸⁴ Други, Робер Кантерс, је у ироничном, ниподаштавајућем тону представио *Проклејџу*

⁸² Robert Brechon, *op. cit.*

⁸³ Maurice Chavardes, „La littérature yougoslave et ses tendances” [Југословенска књижевност и њене тенденције], *Le Monde*, 31. мај 1958.

⁸⁴ Pierre Enckell, *op. cit.*

авлију као дело за које „највише што се може казати” јесте да је реч о „поштеној регионалистичкој књижевности”.⁸⁵ С обзиром на то да су оба наведена коментара писана после доделе Нобелове награде Иви Андрићу – која га је учинила познатим и изван регионалних оквира, указујући у исти мах на шири, универзални значај његовог дела – могло би се, на први поглед, помислити да су ове грубе критике биле, посредством нашег нобеловца, заправо упућене на рачун Нобеловог комитета. Али таква претпоставка је тешко одржива, пошто чланци ове двојице критичара не нуде за њу ни експлицитне ни имплицитне аргументе. Како год било, чињеница је да се касније – са проширењем опуса превода дела овога писца које ће, логично, проширити могућности њихове критичке интерпретације – неће више говорити о Андрићу као писцу локалних или регионалних домета. Та промена перцепције везана је делимично и за појаву нове генерације критичара, а као аргументе за ту претпоставку навешћемо мишљења троје савремених критичара чији су текстови писани неколико деценија после цитираних чланака, тачније почетком овога века.

Показујући другачији однос према изворима Андрићеве инспирације, односно начину на које их писац користи, посебно кад су у питању историја Босне, локална предања и теме, фолклорни мотиви итд., ови критичари ће редом констатовати да се његова дела јасно издижу изнад тесних регионалних оквира. Иако је локална историја „свеprisутна” у његовом делу – наводи, на пример, Александра Лењел Лавастин – „аутор никад не упада у замку” и не утапа се у свет „локалног колорита [„couleur locale”] са примесама егзотике и фолклора”.⁸⁶ Жан Пол Шансе⁸⁷ је још експлицитнији: уз потврду да Андрићево дело садржи „зачуђујуће мало егзотичног и фолклорног”, он јасно истиче да се овај писац не може оквалификовати као регионалистички аутор [„un auteur du terroir”] утолико пре што „сва његова дела зраче јаким хуманизмом” и „отварају се према... универзализму”, додуше „песимистичком”. Сличан закључак изводи и Жан Клод Лебран, који дословно упозорава „да би највећа грешка била затворити Иву Андрића”, у чијим делима је могуће понекад назрети Кафкину „сенку”, „у неку врсту балканског регионализма са фолклорним и питорескним тоновима”. Напротив, тврди овај критичар, кроз евокацију локалних догађаја у Босни овај писац кроз локално досеже „шири хоризонт” и тако „изнова потврђује” старо правило по којем „највећи писци и њихова

⁸⁵ Robert Kanters, „L'imprimerie et la guillotine”, *op. cit.*

⁸⁶ Alexandra Laignel Lavastine, „Un pont par-dessus les haïnes” [Мост изнад (свих) мржњи], *Le Monde*, 28. април 2006.

⁸⁷ Jean-Paul Champseix, „Visages à lire, instant à saisir”, *op. cit.*

дела увек делују као сеизмографи” који „на њима својствен начин” рефлектују или најављују „догађаје светских размера”.⁸⁸

4. (И) Исџок (и) или Заџаг

Један други, сличан „неспоразум”, који се још фреквентније јавља у рецепцији Иве Андрића у Француској и, вероватно, на Западу уопште, тиче се нечег што би се могло назвати његовим књижевним и културним идентитетом, а што је непосредно повезано са комплексним везама које његово дело успоставља са културним наслеђем Оријента. Наиме, Андрића скоро редовно представљају као модерног наследника „оријенталног приповедача”, што често подразумева негативне конотације које такође сугеришу представу о писцу лимитираног домета, писцу егзотичног и фолклорног карактера. Довољно је, за илустрацију, поред других бројних примера, подсетити на реакције критике које су 1994. године пропратиле ново издање *На Дрини ћурџије*, а о којима је детаљније било речи на претходним страницама овог огледа. Овде ћемо додати да је такво читање Андрића, чак и кад је праћено експлицитним манифестацијама ентузијазма, такође у великој мери редукционистичко. Најпре стога што се инсистирањем на доминацији „оријенталних” елемената код овога писца он гура у један затворени поетички и културни модел, при чему се запостављају све остале интертекстуалне везе које његово дело успоставља најпре са својим природним књижевним контекстом који чини српско и шире балканско културно наслеђе, а затим и са литерарном традицијом Запада.

О овоме последњем – Андрићевом односу са западном културном сфером – могло би се, наравно, надуго писати. Подсетићемо овде само на неколико незаобилазних детаља. Осим интересовања за француску књижевност⁸⁹, овај писац се, као што је познато, веома рано почео занимао и за неке друге западњачке књижевности и ауторе који су оставили трага и на његову филозофију и на његову визију света. Тако је, на пример, још у раној младости читао Гетеа и Волта Витмана, кога је чак и преводио, да би потом, у време заточеништва током Великог рата, потражио уточиште у читању Серена Кјеркегора. Касније ће га, између осталог, посебно фасцинирати сликарство Франсиска Гоје... Овоме списку западних

⁸⁸ Jean-Claude Lebrun, „Ivo Andric / L'esprit des Balkans” [Дух Балкана], *L'Humanité*, 10. март 2006.

⁸⁹ О томе је, као што је речено, детаљно писала Јелена Новаковић у помињаној студији *Ivo Andrić – La Littérature française au miroir d'une lecture serbe*, *op. cit.*

аутора могуће је додати и читав низ других са којима су нашег нобеловца доводили у везу француски критичари, они који су се одупрли стереотипном интерпретацијама: видели смо тако да је повезиван са нордијским симболистима, посебно Стринбергом, да су успостављане паралеле између Андрића и разних западних романсијера и новелиста као што су Французи Стендал, Балзак, Флобер, Роже Мартен ди Гар, Андре Мороа, Албер Ками, Немац Томас Ман или Американци Теодор Драјзер и Исак Башевис Сингер... Неки критичари су, вођени сопственим инстинктом и неочекиваним асоцијацијама приликом читања неких Андрићевих дела, у њима чак препознавали сродство са писцима које може да изненади на први поглед: на пример, *Проклећа авлија* је довођена у везу са Кафком, „Јелена жена које нема” са Прустом, а „Везиров слон” са Борхесом!

Није нам, наравно, овде намера да од Андрића правимо западњачког писца али – треба ли додати – ни да негирамо његове плодне везе са Оријентом. Отворен и радознао дух, пажљив и темељан читалац и необично даровит посматрач, Андрић је непрестано, и без предрасуда, богатио своје уметничко искуство кроз сусрете са различитим цивилизацијама и са културама бројних народа. Тако је, остајући дубоко укорењен у историју, реалност и фолклорну традицију Балкана, паралелено црпао инспирацију и из француског и европског књижевног наслеђа, као и из богатог културног трезора Оријента. Уосталом, добро је познато да је још одавно Исидора Секулић запазила ту поливалентност, ту специфичну симбиозу Истока и Запада, у његовом наративном делу. Очигледно је, дакле, да приповедачка уметност овог писца поседује одређене карактеристике својствене књижевности Оријента и било би и штетно и погрешно занемаривати тај важан елеменат његове поетике. Оно што, међутим, заслужује да буде подвргнуто критици јесте једна симплификаторска тенденција, не тако ретка у француској критици, а која се састоји у томе да се Андрић „укалупи” и обуче у рухо „оријенталног приповедача”. Откуда та тенденција, и шта ју је могло проузроковати ?

Најпре треба истаћи да је превод прве његове књиге објављене у Француској, *На Дрини ћурија*, прекомерно нагласио оријенталне црте овог романа. Занимљиво је с тим у вези подсетити на мишљење које је изнео Франсоа Масперо⁹⁰ примећујући да се преводилац Жорж Лисијани „мало слободније односио према оригиналу” и да је употребом амплификованог стила појачао „оријентални аспект”

⁹⁰ François Maspero, „Ah Dieu! Que la Bosnie est jolie...” [Ах, Боже! Како је Босна лепа...], *La Quinzaine littéraire*, 16. април 1994, 6–8.

ове књиге. Али оно што ће, чини се, оставити још трајније последице на читање Андрића јесте „етикета” оријенталног приповедача која ће нашем нобеловцу бити окачена управо приликом доделе те престижне награде, а којој су кредибилитет делимично дале и неке пишчеве изјаве. Према сведочењу Ђела Стремберга, шведски романсијер Ејвинд Џонсон је већ у своме реферату Нобеловом комитету представио аутора *На Дрини ћурије* као „приповедача карактеристичног за приче из *Хиљагу и једне ноћи*”, који је био изложен јаким оријенталним утицајима.⁹¹ Сличан суд о новом нобеловцу ће потом изнети и Андерс Остерлинг, секретар Шведске краљевске академије: у својој презентацији лауреата за 1961. годину, која је достављена страним новинарима, он је истакао да Андрић повезује „фатализам из *Хиљагу и једне ноћи*” са модерним психолошким опсервацијама.⁹² Ова оријентисана презентација новог нобеловца биће додатно оријентализована приликом церемоније доделе награде, када је лауреат у своме званичном говору посегао за метафором која евоцира „причања легендарне Шехерезаде”. И премда је јасно да је реч о метафори употребљеној да би се изразио значај, смисао и хуманистичка мисија уметности приповедања, она ће касније често бити интерпретирана као експлицитна ревандикација једне књижевне традиције, док ће Андрић бити „промовисан” у наследника оријенталних приповедача.

За крај дебате о Андрићевом односу са Истоком, али и Западом, навешћемо још и мишљење Кристијана Салмона, које нам се чини не само занимљиво него и аргументовано. У тексту који смо већ помињали⁹³, овај познати истраживач и есејиста ће управо настојати да разбије стереотипну слику о Андрићу као некој врсти „приповедача *Хиљагу и једне ноћи*, гласника Оријента”. Реч је, тврди он, о упрошћеној представи која показује један „апсурдни неспоразум” јер, иако се може говорити о наследнику културе која садржи одређене оријенталне елементе, у Андрићевим делима не постоји „никакав траг епске наивности”. Напротив, фолклорно наслеђе је изокренуто и пародирано вешто одмереном иронијом, тако да оживљене легенде постају приче без илузија, док романескни текст поприма форму палимпсеста. Да би изгладио „апсурдни неспоразум” између Андрића и неких његових француских критичара, Салмон ће се такође потрудити да докаже у чему се огледа књижевно „европејство” овога писца кроз одговор на питање „како

⁹¹ Kjell Strömberg, „Petite histoire’ de l’attribution du prix Nobel à Ivo Andrić” [„Кратка прича” о додели Нобелове награде Иви Андрићу], у: *La Cour maudite*, Les Presses du compagnonnage, Paris 1972, 11.

⁹² *Ibid.*, 12.

⁹³ „L’épique époque d’Andrić”, *op. cit.*

се може бити српско-европски писац” у једној култури која се налази на раскршћу „између Истока и Запада”. Према његовом мишљењу, Андрић је очити доказ да „се човек не рађа као Европљанин, него то постаје”. На књижевноисторијском плану тај процес се може представити као „специфична транзиција од епопеје до романа”, како Салмон одређује Андрићеву уметност романсирања. Реч је, тврди он, о уметности која на креативан начин понавља (сажима) „главно искуство у рађању европског романа”, конкретније „прелаз епопеје у роман, и визије уједињеног и стабилног света у трагичну свест”. То је разлог због којег, у делима овога писца, заустављено време легенди и епска прошлост нису више заштићени од утицаја неизвесне садашњости и „корозије актуелности”. „Ни оријенталне приче ни историјски романи”, Андрићева дела се везују, закључује Салмон, за европску традицију романа коју, још од Сервантеса, карактерише једно „специфично искуство – дезилузија”.

Премда се заснива на аргументованој анализи која се одликује и луцидним запажањима, овај кратки есеј Кристијана Салмона неће, међутим, имати значајнијег утицаја на перцепцију Андрића јер ће француска критика и даље наставити, све до данас, да га пренаглашено *оријентализује*.

5. Ко је Иво Андрић:

*Хрваћ „ренејаш”, „Јуџословен” њлуралној идентитетској,
„српски писац”...?*

Осим фактора везаних за овако схваћени, *оријентализовани* Андрићев књижевни и културни идентитет, на рецепцију његових дела утицао је, у извесној мери, још један идентитетски чинилац – питање пишевог националног идентитета. Као и остали аутори из бивше Југославије, и Андрић је, до избијања грађанског рата на Балкану, био перципиран углавном као *јуџословенски писац*. После распада заједничке земље, међутим, одједном је постало важно знати и у француским медијима *ко је ко* кад се завири иза дотад уобичајене, стереотипне етикете *écrivain yougoslave*. Наравно, тој врсти идентификације није могао умаћи ни југословенски нобеловац као један од најпознатијих писаца *traduits du serbo-croate*, утолико пре што су, са распламсавањем етничких сукоба у „његовој” Босни, на Запад све више допирали одједи жестоких критика на његов рачун из интелектуалних и политичких кругова муслиманских и хрватских националиста. Те критике су без сумње допринеле томе да, уместо јасне идентификације, пишеви идентитет постане све више замагљен конфузним и контрадикторним

информацијама. Тако су се, током деведесетих година, са умножавањем превода његових књига све више умножавали и епитети уз Андрићево име који ће га поступно удаљити од онога што је заправо његов најрелевантнији идентитет садржан у појму *српски писац*.

Извесну конфузију на плану идентификације Андрића унео је, изгледа, и хрватски есејиста Предраг Матвејевић, који је, парадоксално, дао мање-више прецизан опис његовог слојевитог, плуралног идентитета у своме предговору новом преводу *На Дрини ћуирије*⁹⁴ из 1994. године: ту је овај писац описан као „Србин по избору”, „католик” и „Хрват по пореклу”, „Босанац по рођењу и по најинтимнијој припадности”, и „Југословен у потпуности и по својој поетској визији и по своме националном опредељењу”. Ниједан од ових квалификатива није, наравно, нетачан, али комплексност са којом је описан Андрић тешко да је могла наћи плодно тле у земљи у којој доминира јакобинистичка визија идентитета, и у којој се Румун Јонеско, или, у скорије време, Рус Макин третирају без двоумљења као *француски* писци. Тако ће, захваљујући у значајној мери овој Матвејевићевој „дефиницији” аутора *На Дрини ћуирије* – која, као што је примећено, изражава плурални пишчев идентитет али и, додајмо, ставља акценат на његово босанско завичајно порекло и југословенско наднационално опредељење – Андрић бити представљан, и после распада државе Јужних Словена, углавном као „југословенски”, али често и као „босански” писац, понекад као „Србин”, а сасвим ретко као „Хрват”.

Полазећи од Матвејевићеве компликоване „дефиниције” Андрића, неки критичари – као, на пример, Беатрис Тулон и Антоан Спир – чак ће настојати да на свој начин интерпретирају пишчев однос према оној компоненти његовог идентитета која се може назвати српском: констатујући да је Андрић, „Хрват из Босне”, био и „Србин по избору”, али уз додатак – „и из потребе да би имао приступ високој [државној] администрацији”, ово двоје критичара ће готово идентичним речником подвући да се писац потрудио „да завара трагове” кад је у питању његово национално одређење.⁹⁵ Беатрис Тулон ће чак себи дати за право да „брани” Андрића: и не само од његових опонената са муслиманске стране које не именује, него и од њега самог, односно од његове „фасцинираности” српским национализмом. „Неки замерају Андрићу да је, код Срба, изазивао мржњу и презир према Муслиманима”, каже она уз обра-

⁹⁴ Predrag Matvejevič, „Ils ne peuvent détruire les ponts d’Andrić” [Не могу срушити Андрићеве мостове], *Le Pont sur la Drina*, *op. cit.*

⁹⁵ Béatrice Toulon, „Ivo Andrić le passeur”, *op. cit.*; Antoine Spire, „Le Pont sur la Drina”, *op. cit.*

зложење да је писца заиста „у окупираној земљи” за време Другог светског рата „фасцинирао снажни национализам Срба”, али одмах потом жури и да оправда Андрића, наивно и неубедљиво: „Није их [Србе] видео као апостоле етничке чистоте, какви су постали неки од њих.”⁹⁶

Тенденција представљања аутора *На Дрини ћурџије* као писца плуралног идентитета – тенденција *йолийтчки корекџина* *par excellence* јер се оваквом представом, с једне стране, Андрић могао приказати као узорни симбол мултиетничког света који описује у својим књигама и, с друге стране, релативизовати његова припадност српској књижевности – настављена је углавном и касније. Премда ју је, мора се овде приметити, снажно уздрмао покушај дискредитовања писца у помињаном тексту Пола Гарда који завређује да се на њему више задржимо. Реч је, да подсетимо, о тенденциозном предговору који је специјално за ново издање *Травничке хронике* написао овај француски русиста⁹⁷ са намером да политички реактуализује рецепцију овог романа и понуди читаоцу „кључ” за његово, ваљда, исправно читање. Истина, Гард не пориче чињеницу да је Андрић српски писац, за шта узгред и не би имао основа будући да се писац јасно определио за српску књижевност, што је дакако било познато и овом француском слависти: доказ за то је његов кратки коментар у којем и сам истиче да је у уџбеницима из „титоистичке епохе” Андрић уврштаван у српску књижевност, „очигледно уз његову сагласност”.⁹⁸ Али неоспорно је да је аутор предговора додатно посејао сумњу – намерно, стиче се утисак – када је реч о интимном доживљају националног опредељења Иве Андрића, о његовом идентитету човека и писца. Другим речима, Гард се потрудио да представи аутора *Травничке хронике* као ренегата⁹⁹ који је своју искорењеност испољавао кроз

⁹⁶ Béatrice Toulon, *ibid.*

⁹⁷ Бивши универзитетски професор и стручњак за руску граматику, Пол Гард ће се током деведесетих година наметнути као „специјалиста” за Југославију и за Балкан. Користећи недостатак референтних публикација на француском о историји југословенских народа, он је 1992. објавио *Vie et mort de la Yougoslavie* [Живот и смрт Југославије], Fayard, Paris, ангажовану и пристрасну књигу која ће, међутим, изазвати медијску пажњу и у наредним годинама служити као поуздан „историјски извор” али и као инспирација антисрпске пропаганде. Видети, такође: Миливој Сребро, *Крајина је љала, маске њакође*, Бесједа – Ars Libri, Бања Лука – Београд 2007, 146–149.

⁹⁸ Paul Garde, „Préface”, 14.

⁹⁹ Идеју о Андрићевом тобожњем „ренегатству” Гард је, у то нема сумње, чуо у бошњачким и хрватским националистичким кружоцима. Додуше, аутор предговора не употребљава директно тај термин, него поменути идеју износи на околишан, увијен начин. Тако, у Андрићевој одлуци да пређе на „београдски екавски” он види „симптом једног дубљег унутрашњег раздора”, гест којим је писац настојао „да се дистанцира, свесно и вероватно болно, од својих корена”, *ibid.*, 14.

„негацију имена свога сопственог народа”¹⁰⁰, то јест хрватског. Доказ за то је нашао у самом роману, конкретно у чињеници да романсијер употребљава, како се изразио, „реч Србин али ставља апсолутни табу на реч Хрват, која се ниједном не помиње у овој књизи”. „Апсолутни табу”!? Тешко је рећи каква намера се скрива иза овог Гардовог коментара, тим пре што и сам експлицитно каже у истом овом тексту да се процес „националне интеграције”, односно конституисања нација на простору Босне и Херцеговине, одвијао „после Наполеонове епохе”, што изричито потврђује следећу познату чињеницу: наиме, да католички живаљ у Босни није био још увек – у периоду који се описује у роману – развио свет о припадности једној одређеној нацији у модерном смислу речи, и да је, због тога, одређивао свој идентитет, као што се то види и у Андрићевој прози, према својој конфесионалној припадности.

О тенденциозном представљању Андрића сведоче и неки други детаљи у предговору Пола Гарда, на пример начин на који подилази пишчевим опонентима из редова бошњачке националистичке интелигенције. Представљајући те нападе не као политичку стратегију која има за циљ трајно компромитовање јединог југословенског нобеловца, него као „трагичан неспоразум” – будући „да нико није описао” Босну „на сјајнији, занимљивији, убедљивији начин од нашег аутора” – Гард се заправо труди да – околишно, дакако – за њих пронађе оправдање. Јер, ако већ писцу „приговарају да је оцрнио њихове претке и Османско царство”, мора да за то постоји разлог који он, наравно, и налази: „Истина је”, тврди Гард, „да савремена историографија настоји да нијансира исувише мрачну представу која је дуго владала о отоманској власти, а која се налази код Андрића”.¹⁰¹ Да би додатно релативизовао неосноване нападе на писца са бошњачке стране, аутор предговора ће настојати да покаже такође да ни супротна, српска страна није невина, наводећи као кључни доказ да су „1995. године Срби на помпезан начин одали почаст писцу у току једне манифестације којој је председавао Радован Караџић”.¹⁰²

Иако је овај неочекивани удар на аутора *Травничке хронике* – неочекиван јер је дошао од некога ко је сматран за ауторитет, за „специјалисту” када је реч о бившој Југославији – морао, дакле, доброно уздрмати афирмативну представу о писцу, критика није,

¹⁰⁰ *Ibid.*, 16–17.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Име Р. Караџића овде је очигледно било потребно Гарду да би могао такође да у свој „књижевни” предговор укључи, позивајући се притом на „сведочење” америчког новинара Роја Гутмана [Roy Gutman], и параграф о „геноциду” који су у Вишеграду починили „Караџићеви људи”, *ibid.*, 17–18.

како је примећено, слепо следила све тенденциозне ставове изнете у предговору. Ипак, утицај предговора на представу о писцу и његовој рецепцији у постјугословенском простору видљив је у скоро свим текстовима посвећеним *Травничкој хроници*. Тако, на пример, Луиз Л. Ламбриш бележи да је, „из опортунизма”, писац прећуткивао своје хрватско „порекло” у корист „интегралног југословенства”¹⁰³; Андре Клавел наводи да је „по узору на Балкан, Андрић био подељен човек. У почетку хрватски писац, он се затим приближио Србији – где данас покушавају да га присвоје...”¹⁰⁴; Марк Семо и Данијел Рондо упиру прст на манипулације којима је Андрић изложен од стране националиста свих врста, међу којима се налазе и српски: први указује на чињеницу да „га српски националисти својатају из лоших разлога”¹⁰⁵, а други се обрушава на „фашисте са Пала” који узалуд „покушавају да га приграбе”¹⁰⁶.

Проблем Андрићевог културног и националног идентитета наставиће да интригира француске књижевне хроничаре и коментаторе и касније, годинама после објављивања текста Пола Гарда. Томе су доприносиле без сумње и полемике које су се око Андрићевог дела распламсавале на Балкану.¹⁰⁷ Њихов одјек понекад је водио у редукционистичку, готово карикатуралну представу о писцу, каква се налази, илустрације ради, у једном кратком тексту о Андрићу у недељнику *Нувел Обсервајџер*: „У основи, нико га не воли”, каже се у томе чланку, уз објашњење: „колико иритира Хрвате и Муслимане, толико смета комунистима и српским националистима”¹⁰⁸. Најзад, Андре Клавел је вероватно помислио да је нашао соломонско решење за проблем Андрићеве идентификације када се досетио да измести писца из свих националних оквира. Парафразирајући оно што је, с тим у вези, написао неколико година раније¹⁰⁹, он ће направити корак даље, и закључити: „...у ствари, он није припадао ниједној нацији јер је његов глас универзалан – и, прекорачујући границе, дотиче се целог људског рода”¹¹⁰. Констатација тачна, без икакве сумње, али само делимично. Јер,

¹⁰³ Louise L. Lambrichs, *op. cit.*

¹⁰⁴ André Clavel, „Le Prophète des Balkans”, *op. cit.*

¹⁰⁵ Marc Semo, *op. cit.*

¹⁰⁶ Daniel Rondeau, *op. cit.*

¹⁰⁷ Видети с тим у вези: Станиша Тутњевић, „Андрићевска слика свијета и муслиманска / бошњачка књижевност”, *Поеићка и ѿеићолошка исићраживања*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, 311–342; и Борис Булатовић, „Андрићево књижевно дело као израз пишчеве ’антимуслиманске тенденције’ и ’великосрпске идеологије’”, *Оклеветана књижевност*, *op. cit.*, 27–220.

¹⁰⁸ „Mara la courtisane”, *Le Nouvel observateur*, 11. фебруар 1999.

¹⁰⁹ André Clavel, „Le Prophète des Balkans”, *op. cit.*

¹¹⁰ André Clavel, „Ivo Andric, colporteur d’espérance” [Разносач наде], *Le Temps*, 6. мај 2006.

исто би се могло рећи за, на пример, Балзака, Флобера или Камипа, али никоме не би ни пало на памет да изнесе тезу како ови писци, будући да је и њихов „глас универзалан”, не припадају француској нацији.

* * *

Стављањем под „лупу”, у завршном делу овог огледа, негативних фактора који су утицали на природу рецепције Иве Андрића у Француској желели смо да ставимо акценат на стварне или тако перципиране потешкоће и сметње у критичком читању и интерпретацији његових дела, оне које карактеришу досадашњу рецепцију али које могу да се покажу и као резистентне *йрейреке* и у будућности. Али „лупа” је, као што је познато, справа која знатно увећава оно *што се йосмайтра* и под којим *йосмайтра* губи своје реалне димензије. Зато је, дакле – због потребе да се начини што објективнија, избалансирана слика о Андрићевом присуству у Француској – неопходно направити у закључку овог огледа равнотежу између тих негативних фактора и свих оних позитивних чинилаца француске рецепције Андрићевих дела о којима је детаљније било речи у претходним потпоглављима, а који су и омогућили да авантура овога писца у земљи Балзака и Флобера траје, ево, скоро пуних шест и по деценија. Та слика би, наравно, била још потпунија и уравнотеженија да смо овде могли подробније изложити и резултате анализе која се односи на представу о Андрићу реконструисану из бројних одредница и чланака објављених у књижевним енциклопедијама, лексиконима и панорамским прегледима. Чињеница је, међутим, да они не би битно изменили помало парадоксалан закључак који происходи из наше анализе, а који би се у најкраћем могао формулисати на следећи начин: иако је веома дуго присутан на француској књижевној сцени, иако су му на француски преведена сва значајна дела, иако је у бројним критичким текстовима третиран, и чак слављен, као велики европски писац, један од највећих у XX веку, наш нобеловац не заузима у Француској место које му по свему припада – место у елитном кругу страних писаца које, како налаже пожељан ниво опште културе, *свакако йреба йрочиџаџи*, да парафразирамо компаратисту Ива Шеврела.

Овај сажети закључак може нам такође послужити као, чини се, кредибилан репер за поглед у будућност. Без претенциозне намере, наравно, да се стављамо у улогу пророка, могуће је, наиме, без много ризика да се преваримо, претпоставити да се Андрићево будуће присуство у Француској неће много разликовати од

досадашњег: плодно, ако се суди према спољашњим показатељима, али у суштини увек дискретно, далеко од великих књижевних догађаја, то присуство се, као што смо видели, одржало захваљујући пре свега непрестаној борби против заборавља. Борби оних који су веровали у снагу и вредност Андрићевог дела чија универзална значења превазилазе границе које су наметнули колико историја и време толико и стереотипни културни и цивилизацијски кодови. Укратко, борби шачице пасионираних поклоника тога дела – преводилаца, издавача и критичара – којима су се, с временом, придруживали *андрићофили* из сваке нове генерације. Та борба за пуну афирмацију нашег нобеловца, борба Давида и Голијата, мораће, дакле, да се настави и убудуће, јер чак и после његовог трећег открића у Француској, истинског Андрића – оног који је у својим делима магистрално сјединио ерудицију хроничара и интелигенцију психолога, страст археолога, мирноћу мудраца и проницљивост визионара – тек треба открити у овој земљи на прави начин. Први корак ка остварењу тога циља – који би у исти мах значао и потпуно прихватање Андрића као *своја*, то јест као *евројској*, односно, да употребимо оригинални термин Кристијана Салмона, „*српско-евројској*” писца – могао би за почетак бити, на пример, да се његова изабрана дела уврсте у престижну Галимарову колекцију *Pléiade*, у којој су објављени избори француских али и светских класика попут Толстоја, Кјеркегора, Чехова, Монтерлана, Маргерит Јурсенар, Борхеса..., међу којима би се писац *На Дрини ћуирије* осећао коначно као код куће.

(крај)

Др Миливој Т. Сребро
Université Bordeaux Montaigne
Département d'Etudes slaves
milivoj.srebro@gmail.com

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

СЕКУЛАРНИ МИСТИЦИЗАМ ПЕТЕРА ХАНДКЕА
И ФИГУРА ЦИВИЛИЗАЦИЈСКОГ УСПОНА
КАО ВЕЛИКОГ ПАДА

(II део)

Писац и његова поезијска

Исканом вештином исцртавања посебних координатних линија којима се додатно оснажује не само карактеролошка слика јунака него и везе међу ликовима, па и тематска структура романа као целине, Петер Хандке је додатно указао на своју романескну вештину, на изграђеност сопствене поетике и сензибилитет са којим гради естетске вредности књижевноуметничког дела. Посебну вредност Хандкеовог романа представљају они његови сегменти који се односе на свет природе и на префињена опажања детаља тога света. Описи разноврсних биљних и животињских врста, као и сагледавања специфичног човековог односа према њима, а посебно негативног утицаја цивилизованог, урбаног друштва, представљају велику занимљивост овог романа, и то не само у контексту еколошки оријентисане књижевне критике. Истина, има фрагмената (опис гљивара, сакупљача бобица и сл.) који сведоче како људи умеју складно да живе са природом, али углавном доминира слика негативних аспеката који сведоче о угрожавању света природе. Такве слике природног амбијента преовлађују у првом делу романа у којем је описана кућа и животни амбијент Жене код које се главни јунак сместио.

Глумац борави у непосредној близини великог града. Тај град, тј. метропола је, с великим и јаким разлозима, претендовала на то да буде „град над градовима”, али за разлику од многих других градова са сличним претензијама, ова метропола то одиста и јесте била.

Могло би се с позивањем на различите фрагменте нагађати око тога коју метрополу света је аутор највише имао на уму док је писао свој роман, па би овај ток тумачења с доста разлога могао да води према Паризу као граду над градовима. Ипак, овакав приступ не би донео никакву посебну поетичку и читалачку добит. Хандке, наиме, није био усмерен ни према каквој конкретној географској топологији јер, сасвим у складу са својом поетиком, није желео да конкретизацијом описа исувише веже значење свога романа за сасвим одређену ванкњижевну реалност. У том смислу тачније би било рећи да је метропола у роману *Велики њаг* дефинисана као апстрактан и универзалан феномен, а не као географски и политички конкретна реалност. У том смислу намеће се закључак да та метропола може бити, све у исти мах, и Париз, и Беч, и Берлин, и Рим, и Њујорк, и Лос Анђелес, али и Будимпешта, и Праг, и Москва, и Београд, па и многи други градови света. Хандкеов поетички универзализам чини да се значење романа никако не сме исцрпети описом конкретног топоса, него настоји да се при читању и тумачењу романа може мислити на све ове и многе друге, непоменуте градове и метрополе света. Другим речима, писац погађа у само срце ствари када говори о целокупној модерној и постмодерној цивилизацији, тј. о савременом свету у фази његове глобализације, па у том смислу везивати се за неке конкретне, уже заједнице не би имало никаквог посебног смисла. Тај смисао у поступку конкретизације приказаног света могао би се јавити само онда када је реч о огрешењу великог, глобалног света о неке мање заједнице, као што је, примера ради, реч о односу Западног света према Србима, што је аутор тематизовао у више својих књига. Ипак, основна жанровска природа тих других књига јесте нефикционалност и документарност, па такви мешовити жанрови сасвим добро трпе овакве поступке конкретизације. У роману је пак неопходан другачији третман приказане стварности, а то аутор *Великог њага* добро зна и доследно спроводи.

Да не би било каквих поетичких неспоразума, па и да се читалац не би превише бавио питањем на шта је циљао и на кога је то мислио Петер Хандке када је описивао свет свога романа *Велики њаг*, аутор је исписао читаве партије свог романескног дискурса против поетике подражавања. Притом то није било изношење поетичких уверења самога наратора романа, нити његовог аутора, тј. писца, него главног романескног јунака, Глумца, којег је наратор тек ту и тамо парафразирао и у сажетој форми изразио. Стога наратор вели да „Глумац није никада, ни у својој струци ни изван ње, био човек подражавања”, да „презирао је подражавање и подражаваоце”, јер „подражавање за њега није била уметност, а он је у

уметност веровао, чак и ако није могао, у сваком случају не тек тако, да каже шта је она била”.¹ Подражавање је за њега било исто што и мајмунисање, а кад би тако нешто покушао, тада је „из њега излазило нелепо, мајмунски”.² Ипак, бавећи се глумом, он је морао да са бави и таквим типом глуме, тј. уметности, али се тешио да му тако шта помаже да се ослободи сличних порива. Ипак, наратор упозорава да та очекивања нису баш била сасвим испуњена: „Његово конвулзивно подражавање Нелепог, које га је спопадало, требало је да га од њега спасе, али на све зло, уместо тога, он је сам постао Зло.”³ Из тих разлога, Глумац се, у старости, изнутра бунио против могућности да снима филм са Режиером који му је наменио улогу „обневиделог убице”, а њега би свакако морао играти подражавајући га, па је отпор растао заједно са декларирањем уверења да уметност подражавања нема никаквога смисла. Већ само пристајање на овакав филмски и уметнички свет значи заступање уметности подражавања, па се стога Глумац (али исто тако и писац, аутор романа) налази у непрестано обнављаном стању побуне против света и против његовог подражавања.

Да би до краја били јасни разлози побуне против света, било је неопходно што детаљније и епски потпуније описати тај свет. Основна прича о Глумчевом ходању од периферије до строгог центра метрополе омогућила је сагледавање тоталитета модерног и постмодерног друштва, од доњих до горњих социјалних слојева, од маргине до самога центра, од шуме и чисте природе до средишњих урбаних целина, од градских агломерација до непрегледности функција метрополе. Та отворена тежња ка свеобухватности и тоталитету приказане стварности ово Хандкеово дело сасвим приближава форми романа у класичном смислу те речи. Мноштво узгредних, споредних и епизодних ликова јесу у функцији тог романеског тоталитета, а захваљујући таквој карактеристици овај не нарочито обиман роман на својих двестотинак страница излаже знатно обухватнију слику света него што би сам обим то наизглед допуштао.

У том погледу је у роману веома велику важност преузео дескриптивни дискурс, а поступци вербалног описивања захватају у оба тематска слоја, како онај који се односи на шумски живот маргиналних људи и заједница, тако и онај који је строго везан за чисто урбани простор и живот у метрополи. Дескриптивни дискурс показује своје предности у оба структурна аспекта самога

¹ П. Хандке, нав. дело, 56.

² Исто.

³ Исто.

поступка, и то на два основна начина: с једне стране, специфичним избором сегмената стварности и семантички носивих констелација реалитета које се излажу поступку описивања; с друге стране, обиљем детаља и перцептивним богатством унутар слике коју романијер својим вербалним умећем гради. Но, тиме се романијерски дискурс никако не исцрпљује, него томе увек нешто додатно још треба да уследи: или истицање неког посебног детаља који смисаоно преобликује целу слику; или изградња снажне метафоричко-симболичке или асоцијативно-интертекстуалне мреже која утврђује значење целине слике; или богаћење описа поступцима додатне фикционализације стварности, те указивања на хипотетичност реалитета и сл.

Много је примера на којима можемо показати сложеност начина на који функционише приповедна слика у Хандкеовом роману, али у начину на који он обавља тематизацију истог или сличног феномена може доста тога да се сагледа. Такав пример налазимо у ономе што бисмо могли назвати дечјим или адолесцентским насиљем, а што је, као феномен, и те како карактеристично за доба у којем живимо. Све то је на веома занимљив и разноврстан начин приказано у роману *Велики њаг*. На једном месту, описујући Глумчев ход кроз свет природе, наратор својим описом и додатним поступком фокализације, тј. приближавањем тачке гледишта свом главном јунаку, записује:

Када се осврнуо преко рамена видео је децу у високој трави, образовала су круг, и помислио је: „Цвеће доброте.” Али и међу њима је већ било насилника. Хитлер је као мало дете бацао камење на козе.⁴

Овде је, дакле, опису додата једна лака асоцијација, тј. поми-сао на то да међу децом већ има будућих насилника, а онда и један жесток историјски пример којим се појачава основно значење реченице.

Све је, међутим, стало на тренутном блеску значења које ће се у пуној мери развити тек читавих педесетак страница касније. То друго место је већ знатно разрађеније, а састоји се од две мање тематске партије. У првој Глумац затиче веће групе деце у школским двориштима, али Хандке као добар романијер држи у глави да се његов роман одвија једног летњег дана, па не пропушта прилику да нагласи како „наставе није било, а и још дуго је неће бити”.⁵

⁴ Исто, 69.

⁵ Исто, 115.

Одмах потом следи стилски врло ефектан детаљ у којем се Глумац сам са собом три пута клади у неколико ствари које се тичу те деце у школском дворишту. Прву опкладу је добио кад је констатовао да у том дворишту сигурно бар једно тамнопуто дете мора бити издвојено из друштва и усамљено се кретати изван круга главних догађања: другу опкладу већ није био сигуран да ће добити, а тврдио је да би такво једно црнопуто дете „сваки пут гурнуло шаку кроз жицу ограде и потражило поглед некога ко је тамо пролазио”⁶; трећу опкладу је сигурно изгубио јер није очекивао да ће га то дете, које тако жељно чека неки гест пажње, кроз жичану ограду плунути. А да би довршетак овог дескриптивно-симболичког фрагмента досегао пуну, хандкеовску снагу уследио је овакав закључак: „Само што је плувачка накупљена претходно у устима била тако густа да је остала да виси на жици, или је плувач (била је ту и једна мала плувачица) плунуо самога себе.”⁷ Такав иронијски обрт, а истовремено и реализација оптимистичког моралистичког концепта (који је народна, фолклорна имагинација исказала изреком: „Ко другоме јаму копа, сам у њу упада!”), сасвим је обрнуо догађаје у смеру какав се, после првог обрта, није очекивао. Такви обрти и изненађења јесу једна од важних поетичких одлика Хандкеовог романескног дискурса.

Сличан маневар, у истом, позитивном смеру начинио је Хандке и у наставку овог дискурсног низа о децејем, адолесцентском насиљу. Глумац је, наиме, у једној пустој улици налетео на „хорду адолесцената”, дошло је до размене речи која је њему била врло непријатна, чак са јасним елементима претњи, а његов први поглед је у рукама те деце одмах уочио бејзбол палице, из чега је закључио да је то банда младих насилника. Његов други, пажљивији поглед је уочио да та деца носе и рукавице за хватање лопте, па је одмах постао мање узнемирен и забринут. Овај кратки фрагмент Хандке завршава једном, у основи, поучном поставком:

Тако често се мом Глумцу дешавало да му је први поглед био предрасуда и да је прикривао могуће друге погледе. Да је био професор у школи за глуму – „боже ме сачувај од тога!” – приближио би он своје ученике том другом погледу.⁸

Упркос свеколиким критичким проверама, увек је могуће доћи до увида који се могу сматрати сасвим поучним и недвосмислено тачним: такав је и овај увид о важности другог погледа, уз

⁶ Исто.

⁷ Исто, 116.

⁸ Исто, 118.

пуну свест да и после другог погледа може да уследи други у односу на тог другог, па све тако редом.

Дескриптивни дискурс се у том смислу често прожима с рефлексивним, медитативним дискурсом, а на тим партијама романског излагања Хандке преузима модел романа-есеја. Истина, његови есејистички фрагменти су веома кратки и углавном се свде на коментаре онога што његов јунак опажа у свету, што доживљава и промишља. Тако су настале читаве сложене семантичке констелације попут оне која говори о распрострањеној појави пуштања некаквих звукова у природи, након чега би се почели јављати гласови који захтевају да тај нарушилац мира умукне и заћути. Глумац је то први пут приметио као неку врсту присилне реакције оног већ помињаног елегантног вагабунда који је на сваки јачи звук на ивици шуме, на лајање пса или тешке ударе чекића, узвраћао криком: „завежи” или „ћут”!⁹ На ту констатацију Хандке је додао неколико занимљивих квалификатива његовог урликања: његов глас је био „као из веома дебелог грла”, обраћао се „као некоме у близини, у суседној просторији”, али „тај или та на кога се или коју се викало није био од сада, него као из неке далеке прошлости”.¹⁰ Овај низ „као да” исказа елегантно, а веома једноставно указује на фантомску природу ове необичне, викачке комуникације. Но, на томе се ово чудо никако није завршило, него се само почео ширити круг разноврсних изворишта звукова који су изазивали овакву реакцију елегантног вагабунда: певање коса, глас детета, пиштање воза, шуштање пластичне кесе, зрикање зрикаваца, потом звук косачице, пнеуматског чекића, усисивача за прашину, кришке хлеба која искаче из тостера, укључивање котла за грејање, зујање динама на неком бициклу, звецкање кључева, шкргутање, кашљање јежа и шта све не, све је то – без обзира на интензитет или мелодичност звука – изазивало исту реакцију овог фантомског бића, којем је почело да смета све што постоји и што оставља некаквог звучног трага свога постојања. „Сваки шум из света људи гонио га је да псује на њега, некога или нешто. Било је то викање од муке, или још више, из беспомоћности.”¹¹

Осећајући какви су експресивни потенцијали оваквога описа и наратива, романсијер није желео да лако и брзо од њих одустане, па је наставио у непрекинутом низу сведочење о тој фантомској необичности звукова и њиховог наредбодавног ућуткивања. Зато је наратор увео коњичку полицију која је позвана да интервенише,

⁹ Исто, 80.

¹⁰ Исто, 81.

¹¹ Исто, 84.

па су они некада елегантног вагабунда, а сада и визуелно јасно пропалог човека оставили негде на ивици шуме, а он је ту замукао и смирио се: „Не би се више из његовог грла чуло урлање, нити 'завежи' са његових усана.”¹² Но, ни ту се неће зауставити ова прича о махнитом ућуткивачу, јер је он – сасвим по интертекстуалном обрасцу Дон Кихота и његовог напада на ветрењаче – почео да насрће на дебло на трим-стази, али је попут Витеза тужнога лика доживео пораз. Он је сада нападао без истинске снаге, није смео ни да виче, па је постало јасно да „био је и остао мамина маза”, тако да је исход природно по њега био поразан: „Жестина којом је, истурених рамена, насртао на дебло била је тако велика да га је противудар оборио натраг на тле.”¹³ Интервенцијом Глумаца појавио се пак сасвим нови квалитет у овој констелацији: Глумац је, наиме, почео да опонаша насртање на дебло, а реакција вагабунда била је сведена на појаву детињег израза његовог лица и на потпуно повлачење из свих ових, наизглед агресивних чинова. О целокупној тој промени наратор закључује:

Он, тај шумски билмез, био је неспособан за било какво насиље, и никоме није ни длаку скинуо с главе, и можда је баш зато био одбачен. Његова ужаснутост оним који је глумио насиље у свету људи ишла је руку подруку са изразом неке воље за ућуткивањем. Из те ужаснутости, беспомоћно, и жеље за ућуткивањем, исто тако беспомоћно, из оба заједно настало је то детиње лице. Ту је стајао он, и могао си да га видиш како је у свом покушају ућуткивања допола подигао шаке.¹⁴

Но, ни на томе се није стало, јер већ при следећем Глумчевом покушају опонашања вагабундовога махнитања он је са лица сасвим изгубио онај детињи израз („Ни трага више од детињег лица, уопште некаквог лица”), а онда, док је Глумац одлазио, „већ је из грмља одјекнуло поново, и то из петних жила, оно 'завежи!'.”¹⁵

И тако, како бисмо то стихом Васка Попе (песма „Јурке”) могли рећи: „Игра се наставља живо”, али се неће завршити само на овом проширеном наративном сегменту који се односи на судбину елегантног вагабунда. До краја романа ће се на још неколико места јавити овај исти мотив викача који захтева да се звуци живота утишају и ућуткају, али се живост овог мотива сада везује како за будност тако и за небудност Глумчеве пажње. Отуда се на једном

¹² Исто.

¹³ Исто, 85.

¹⁴ Исто, 86–87.

¹⁵ Оба цитата, исто, 87.

месту констатује да „из шуме се није више чуо викач, или за њега Глумац није више имао слуша”¹⁶, па је на тај начин, рекло би се, овај мотив сасвим пригушен и доведен до нестанка. Ипак, на самом крају романа овај мотив ће поново бити активираан, али на један измењен, но врло деликатан и ефикасан начин. Тај фрагмент романа гласи:

Изнад црквених двери, штампаним словима, тема, или шта ли већ, придика за недељу, или већ било када: ШТА ТРАЖИТЕ, ЖИВОГ МЕЂУ МРТВИМА? Издалека кроз ноћ чуо се глас који је у размацама урлао: „Завежи! Shut up! Ta gueule!” Или је то био одјек? Не, ехо, јака, беху већ одавно укинута, као и удари ваздуха после пролажења возова, аутобуса и теретњака.¹⁷

Овде је важно уочити да се и усред метрополе и мегалополиса, усред буке и беса савременог друштва јавља исти глас и иста наредба какве смо сретали на ивици шуме и код припадника де-класираног и пропалог социјалног слоја. Таквих који не могу пристати на буку овога света има, дакле, и на местима где се чини да су бука и хаос незаустављиви. Но, занимљиво је место на којем је писац активирао овај мотив; односно, врло је индикативно и то кад се зачуо онај глас који је Глумац на ивици шуме веома често умео да чује. Тај глас се сада, у центру града, јавио када се, у вавилонској тмуши нашег доба, зачула, између осталог, и порука о правој природи Богочовека, Исуса Христа, најмирнијег човека који је икада ходао земљом. Исказ и чуђење који су се у тој тмуши огласили изворно припадају двама анђелима („два човјека сташе пред њима у сјајнијем хаљинама”) који су на Исусовом гробу, „у први дан недјељни”, сачекали оне који дођоше на гроб Исусов, па им прекорно рекоше: „Што тражите живог међу мртвима?”¹⁸ Том реченицом је објављен чин Исусовог васкрсења, па се та реченица, сасвим природно, још може чути у цркви. Но, њено оглашавање у хаосу мегалополиса бива такође дочекивано ућуткивањем, а то значи да се и пуна истина о Божјем присуству на овом свету, поготово у модерној цивилизацији, непрестано потискује и поништава. Тај гест ускраћивања права гласа Богу и његовим анђелима, а тиме и животу саме јесте, дакле, универзална и непрестано присутна чињеница која у сваком тренутку, на сваком месту, а највише у метрополама модерног и постмодерног доба бива активирана.

¹⁶ Исто, 94.

¹⁷ Исто, 200.

¹⁸ *Јеванђеље по Луци* 24, 1–5.

Такво је време у којем живимо, а у том времену нема никаквог разумевања за најдубље, најузвишеније истине и тајне људскога рода.

Много, одиста много је оваквих стилских детаља, функционално веома добро постављених у осетљивој и наизглед крхкој семантичкој структури романа *Велики њаг* Петера Хандкеа. Тај стилски слој могли бисмо именовати као израз лирске, песничке отворености Хандкеовог сензибилитета која и те како долази до изражаја у његовим романима. Као што је то уобичајено у Хандкеовом романескном дискурсу, стилску убедљивост је и овога пута писац постигао читавим низом блиставих финеса поетског језика које освајају читаоца већ на нивоу самих фрагмената и микростилских гестова, мада истинску убедљивост стичу тек удевањем тих фрагмената унутар целине дела. Исувише је велик број таквих фрагмената које би свако ново читање могло изнова и на другачији начин да препозна, а поготово да их међусобно комбинује, тако да је излишно очекивати да би се неким скрупулосним интерпретативним чином могао исцрпети такав преглед релевантних стилских чинилаца. У том смислу је и на плану функционисања поетског језика очигледно коликих је размера стилско-семантичка неисцрпност Хандкеовог романескног дискурса.

Но, ипак би се, не тежећи било каквом исцрпљивању грађе, могло овлашно указати на неколико блиставих примера тога типа. Уколико потражимо фрагменте у којима се исказује ауторова вештина сачињавања јаким мисаоних склопова, онда се као веома упечатљив издваја онај фрагмент који се односи на значај временског теснаца у животу човека: то превасходно важи за човека који се опредељује за праксу ходања и упознавања света споријим корацима, али није ништа мање важан значај временског теснаца за живот читавих друштава и политичких заједница. Глумац је највише волео доколичарење и доколицу, али је имао невољу са временским теснацем „која га је спадала сваког дана”¹⁹, и то у редовним, недоколичарским одсецима времена. Временски теснац редовно изненађује, а тако је било и тог дана Великог пада. О томе наратор казује на следећи начин: „До сада је имао времена, и надаље га је имао напретек, пошто је одлучено да изостави званично вече, чак се и поиграо мишљу да Жену пусти да буде жена, а ненадано је упао у временски теснац.”²⁰ Занимљив је и овај стилски детаљ који се односи на безличну формулацију одлуке о избегавању званичног пријема код Председника државе: ту писац вели да „је

¹⁹ П. Хандке, нав. дело, 154.

²⁰ Исто.

одлучено да изостави званично вече”, као да то уопште није Глумчева лична одлука него је плод неког објективног, надређеног стицаја околности, некакве више силе која му је наложила да тај део вечерњег програма не обави. Занимљива је и полиптотонска игра речима о томе да је Глумац хтео „да Жену пусти да буде жена”, а то само додатно сведочи о Хандкеовој добро познатој склоности ка различитим стилским ефектима који произлазе из поигравања материјалитетом језика.

Но, како писац одређује овај феномен и каквим облицима стилизације то чини? Он пре свега вели да „наћи се у временском теснацу значило је пометњу”, и то „у сваком погледу, и у времену и у простору, на телу и у души, на себи и са другима”.²¹ У наредним реченицама и пасусима аутор указује на временске и просторне поремећаје који у то „време невоље” настају:

Ако ниси у журби, у журби си. Оно што је горе, постало је доле, десно је постало лево, напред је постало натраг, испред као да је позади, и обратно, и опет обратно, и тако даље у пометњу.²²

Све што је навео показује како тело и душа реагују на ово поремећено стање, а то ће наставити и у следећем фрагменту који се односи на доживљај времена („да ли је било јутро или је било вече?”), а још више на општи поремећај уредног протока мисли:

Уопште, никаква ухватљива мисао, нити о Где, нити о Када, да и не говоримо о Кома, о неком другом. Ако је постојало мишљење, онда само о бројевима, и адекватно временском теснацу сасвим бесмислено, а да ли се то могло називати мишљењем? А још и у себи певање без тона, без воље да се оно оконча, увек поново започињано, производило је комплетну пометњу. Певање о нечему одређеном, са одређеним текстом? Да, Химна радости. „Радост краси све лепоте, кћери из Елизија...”²³

И, коначно, на самом крају овог фрагмента посвећеног феномену временског теснаца аутор указује на то:

...да је мој Глумац на врхунцу пометње прекидао своје кретање и да је рекао сам себи: „Готово је. Остављам све, нек лежи, нек стоји. Ни прстом више не мрдам. Ни реч више нећу да кажем. Црни облак на хоризонту је нада мном, ја сам он сам. Зли месец је

²¹ Исто.

²² Исто, 155–156.

²³ Исто, 156.

изашао, ја сам он сам. Бежите сви од мене, сада, у часу моје смрти, ево, куднуо је.”²⁴

И мисаоно и стилски игриво Хандке пролази кроз овакве тематске изазове на одиста запамтљив, упечатљив начин.

Веома су значајни и мисаони фрагменти, тј. читави микроесеји о природи ратова и о начинима њиховог вођења, поготово у савременом добу. Цео проблем Хандке је осмотрио са становишта једног Западнака, свестан чињенице да су Западне земље најактивније и највештије у произвођењу кризних жаришта широм света и изазивања ратова на тим просторима. Што се тиче самих ратова, он посебно разматра четири основне врсте. Пре свега наратор разликује Велике и Мале ратове, па вели да „Велики се воде, а да им се и не види крај, у, за нас овдашње, нас западнаке, трећим земљама, а мали се пак воде ту код нас, даноноћно, другачије убилачки, а ни њима се не види крај”.²⁵ Грађански ратови – истиче Хандке – „у сваком случају код нас, бивају изазивани, и биће опет оживљени”, а могли би „да буду не мали него пре далеко већи, и најјезивији”.²⁶ Највише пажње он посвећује суседским ратовима у којима су увек „две стране кретале једна на другу, а своје породице, ако су их уопште имале, по правилу су држале по страни од ратних збивања”.²⁷ Исходи оваквих ратова су усмерени ка искључењу другог:

Суседски рат могао је да се заврши смрћу, убиством једног од обојице или обојице зараћених, на овај или онај начин. Речи нису долазиле у обзир, а, као што се није више викало, то је значило: исход смрћу, једноструком или двоструком, био је близу.²⁸

Разлози за овакве ратове нису се могли видети,

...није их било, није то била ни бука, ни други језик, боја пути, вера, чак ни, евентуално, оно праизворно не-могу-да-га-смислим.²⁹

Позивајући се на неименоване социологе (а један од њих би могао бити Ерих Фром са својом студијом *Анаџомија љугске геосируктивности*, на пример), Хандке указује на то

²⁴ Исто, 156–157.

²⁵ Исто, 120.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 120–121.

²⁸ Исто, 121.

²⁹ Исто.

...да је дуго време мира на нашим просторима створило унутрини појединца неку врсту физикалне снаге, простор за неизмерну мржњу свега и сваког, која је нагонила да буде иживљена, и то над првим суседом: онај иза следеће капије, или из још удаљеније куће, већ више није долазио у обзир као објекат; са њиме си био, или си то глумио, чак посебно добар пријатељ.³⁰

У сваком случају, за аутора романа *Велики њаг* суседски ратови су необјашњив феномен, а подразумевао је напад на најближе људе до себе, док је митолошко-архетипску матрицу имао у причи о томе како је с дрвеном палицом у рукама Каин „дивљачки звигнуо њоме свога брата Авеља”.³¹ О целокупном овом коментаторском фрагменту у Хандкеовом роману читалац може да размисли на бар два основна начина: с једне стране, то је облик начелне расправе о рату, односно својеврсни есеј о рату, а с друге стране то је и својеврсни коментар оне објаве коју ће поносно учинити Председник државе у наративном финалу дела. Оба начина излагања се дубоко прожимају, али и међусобно јачају семантичка дејства.

Посебну пажњу треба посветити начину на који Хандке уме да обави поступке специфичне монтаже вербалних фрагмената или јукстапонирање извесних стилотворних чинилаца. Овај поступак је нарочито успело дошао до изражаја у сучељавању описа цркве, тачније – сакристије, и описа јавног клозета: само довођење у везу та два феномена, толико удаљена и супротстављена, довољно говори о природи цивилизације у којој се са подједнаком бригом посвећује пажња чистоћи и једног и другог објекта. У таквим околностима однос између клирика и верника, свештеника и пастве је сасвим специфичан и чудан. Због тога, а наизглед сасвим природно, у цркви свештеник о свом позиву говори с подједнаким уважавањем и претходног, аутомеханичарског посла којим се бавио; на миси Глумац је био једини учесник, те није примио причешће ни хостију, а после су се – подразумевајући да се феномени причешћа и обичног ручка могу изједначити – заједнички почастили у сакристији, уз свештеникове речи да храна „кад једеш сам, ипак губи укус”, а заједнички „обед као овај сад, свеједно шта једеш: како он, ипак, прија”; коначно, свештеник се идентификује са улогом глумца, па додатно образлаже њихову сличност: „Зато што сам, као свештеник, и сам тако неки глумац, треба то да будем.”³² Чисто материјалистички аспекти описа цркве и доминантног амбијента у њој, те одсуство праве духовности делују изразито гротескно,

³⁰ Исто.

³¹ Исто, 122.

³² Видети: исто, 127–135.

па у том смислу између ње и јавног клозета се, одиста, више и не види права разлика. Стога кад уследи опис јавног клозета, читалац не може уочити да је дошло до праве смене смисаоних и стилских регистара, јер тога на нивоу свести главнога јунака / наратора нема. Споља посматрано наратор, чак уочава изразиту сличност два тако удаљена феномена:

Деловао је споља [клозет] пре као мали и ширио се, не различито од црквеног брода у предграђу претходно. Можда је постао још шири чим си за собом затворио и закључао врата. Са куполасте таванице ширила се пригушена светлост преко азурноплавих плочица којима је била обложена сва просторија, и нежно се од њих рефлектовала. Свечана музика оргуља, која је одјекивала свуда, била је ту стално шумљење воде.³³

Ови и овакви детаљи говоре како све време, врло дискретно, али нескривено, романсијер приказује цивилизацију која је склона да та два места, цркву и клозет, по много чему подједнако третира. То пре свега довољно говори о самој тој цивилизацији и о природи људске душе у њој, а притом се указује простор гротескног и хуморног ефекта, прилично горког и мучног. Све то јасно потврђује колико је Хандкеов романсијерски дискурс укључивао суштинске ефекте поетског језика и његових експресивних функција.

Употреба хумора код Хандкеа није нарочито честа, тако да њега никако не можемо назвати хуморним, поготово не хумористичким писцем, али је хумор и те како значајна поетичка чињеница која, врло дискретно, на видело избија тек на појединим местима романа. Његов хумор је деликатан и ненаметљив, али врло функционално указује на природу света, карактеристичних ликова или људских чинова који су достојно описивани и промишљани. Веома често Хандке користи хумор како би депатетизовао ситуацију која је већ испуњена jakim емоцијама, па тако у контексту Глумчевог говора о својим потребама за спасавањем других бића он пушта јунака да исприча догађај из свог детињства, у којем је из запаљене штале спасавао овна све водећи га за рокове ка излазу, а кад га је пустио, одмах је видео да је ован сам отрчао тамо где више није био угрожен.³⁴ Сцену са младићем који је застао пред

³³ Исто, 160. Хандкеова стилска луцидност је овде, дакле, повезала „свечану музику оргуља” („die feierliche Orgelmusik”) и „стално шумљење воде” („das stetige Wassergauschen”) из клозетске шоље, а оваквим нежним стилским ефектима је веома моћно сугерисана сва страхота обесвећивања људскога света која се збивају у секуларним и атеистичким друштвима (видети: P. Handke, *Der Grosse Fall*, 220–221).

³⁴ Видети: исто, 111.

својом кућом и мучио се да нађе кључ Хандке приказује наглашено хуморно, а поређењем са филмовима Чарлија Чаплина и Жака Татија аутор поступцима интертекстуалности и интермедијалности обезбеђује додатне стилске ефекте. Хипотетично тумачење да је можда реч о пијанцу који не може да угура кључ у браву, јесте перспектива која је одмах и порекнута, али овакво нуђење идеје за тумачење, па њено отклањање додатно ситуацију чини смешном; томе је завршне хуморне акорде обезбедио нараторов коментар: „Да се бар скљока доле, па да се то откључавање коначно заврши.”³⁵ И главни јунак је у више наврата изложен хуморним коментарима, и то нарочито у вези са облачењем, при чему је његов смешни шешир са птичјим перцетом послужио аутору у више наврата као средство за хуморно очуђавање главног јунака и за депатетизацију неких његових животних ставова. Када је, примера ради, ушао у временски теснац, тада, између осталог, „погрешно је назуо ципеле; уједно је натакао на главу преврнути шешир”, „искривио је наочаре за сунце”, а „са укриво постављеним стаклима, једним допола горе на челу, другим допола доле на образу”³⁶ деловао је више него комично. Истовремено, кад је требало да се бар мало приреди за улазак у центар града, он је обављао само незнатне радње, па „задњи обод шешира окренуо је напред”³⁷, при чему овакви ситни гестови попримају хуморна и гротескна стилска обележја. Стилизација хуморним средствима је код Хандкеа увек делотворна и служи да се бар мало промени емоционални и смисаони регистар са којим се о предмету говори.

С највише пажње пак требало би осмотрити начин на који Хандке користи нежне, чисто песничке слике које удева у целину романа на неким тематски веома осетљивим структурним местима. Много је таквих нежних поетских слика које асоцијативно богате приказане ситуације и значењски их проширују, али бисмо у овој прилици истакли бар три таква очигледна примера. Те три слике се у композиционој структури романа чине да су сасвим слободне, постављене без строгих функција, те као флуидни значењски чиниоци могу чак бити сасвим занемарени унутар тематске структуре као целине. Прва таква слика везана је за либелу, грађевинску алатку која уравнотежује елементе градње, а та се слика јавила да пропрати мотив слабости која се у рукама и целом телу Глумца јавила оног јутра кад је радња романа почела. Да би што пластичније, визуелно јасније и значењски богатије приказао то стање немира и стање потраге за миром и равнотежом, Хандке је

³⁵ Исто, 119.

³⁶ Исто, 155.

³⁷ Исто, 161.

изванредно сугестивно сачинио слику либеле, а појаву те слике је мотивисао пословима намештања керамичких плочица и нужношћу коришћења либеле у том послу:

Дрхтао је. Он, који је, иначе, отеловљавао душевни мир и чврстину, беше уздрхтао. У годинама као полагач плочица, радећи за свог нестрпљивог, раздражљивог и нетолерантног оца, либела му је била прва ствар, и као алатка и као нека врста узора: ваздушни мехур у оку либеле, када је, тачно и тихо, показивао савршену равнотежу, звао је „мехур мира“; а такав мехур мира открио је онда и у себи; или је он сам био вага мира – могао је да буде то, или да га глуми; а тако је онда и било. Он је свој мехур мира деценијама носио са собом, и радећи; и сваки пут је, као и та алатка са почетка живота, потврђивао своју вредност.³⁸

Треба одмах приметити да читав овај фрагмент функционише као нека врста песме у прози, и да се мотиви веома лепо и складно развијају у целовиту поетску структуру. Сама синтагма „мехур мира“ одлично је нађена, а потрага за уравнотеженошћу положаја либеле савршено, као метафоричко-алегоријска структура, одговара оном душевном стању обележеном унутарњом равнотежом и одсуством немира и поремећаја. На овом и оваквим местима очигледно у Хандкеу проговара песник чије изражајне моћи, без обзира што и сам даје предност романсијери, никако не треба занемарити. Слика и мотив либеле неће се више јавити у роману *Велики њаг*, али слободно можемо рећи да је то штета и да је аутор свакако могао и нешто шире искористити сугестивност поетске целине коју је изванредно у једном фрагменту изградио.

Један други мотив, међутим, није остао без своје поновљене употребе, а то је мотив соколовог пера. Овај мотив и одговарајућа слика употребљени су на неколико места у роману, а притом су мењали своју функцију и семантичку ауру. Прво важно јављање овог мотива везано је за комично и гротескно Глумчево облачење за тај велики дан кад се много тога требало десити, а наместо тога десио се велики пад: тада је романескни јунак грешком обоу различите чарапе, покидао је пертле на ципелама, није успевао да веже машину, а кад је као круну на главу ставио „сељачки шешир измољчаног обода са заденутим соколовим пером, био је коначно спреман за полазак“.³⁹ То тривијално соколово перо је на гротескан начин обележило завршни тренутак облачења, па се – фразеолошки речено „као шлаг на торти“ – појавило у завршном моменту

³⁸ Исто, 21–22.

³⁹ Исто, 33–34.

припрема, а његова неприкладност је дискретно најавила да, и на плану романескне фабуле, неће уследити никакав велики чин него ће наступити нешто управо супротно – нешто смешно и гротескно. После оваквог почетног појављивања, уследила је наглашена поетизација мотива и песнички упечатљива слика пада птичјег пера са висина, јер су своје перје соколови, „током те две-три седмице, ко зна зашто, одбацивали: увек само једно једино, тиграсто у смеђе-зелено-белој боји”.⁴⁰ На самом крају овог пасуса, врхунски квалитет песничке слике је аутор досегао истицањем специфичног начина на који је перо летело и на који га је Глумац перципирао:

Оно, то соколово перо, пошто је управо било испуштено, једрило је пред његовим очима, њихало се и махало у ваздушном простору, тамо-амо, уздуж и попреко, и пало је усправно, и са бадрљицом надоле, у том положају тек непосредно пред тлом.⁴¹

Соколово перо се више не јавља као комични модни детаљ уведен у човеков свет и наглашено функционализован као наводни украс, него се јавља као феномен природног света. Чудесна лакоћа пиктуралности са којом га је Хандке предочио читаоцу и необичност самог догађаја дали су овој слици нешто готово метафизички узвишено: соколово перо се овде јавља као нешто налик на дар са самога неба.

У једном од следећих јављања мотив је већ укључен у хипотетички оквир догађања, па се ту исказује како би се Глумац понашао да му се поновио такав чудесни догађај пада соколовог пера са неба. Хандке записује:

Не би се Глумац зачудио да му је са неба пуног сијавица управо пало још једно соколово перо, треће, или чак перо летњег орла. Нехотице је погледао горе, тамо су светлцуали, тик један за другим, дакако, само вечерњи и ноћни авиони. Прекасно за пискање сокола, исувише касно за крештање орла. У најбољем случају чуо се зов сове.⁴²

⁴⁰ Исто, 44.

⁴¹ Исто.

⁴² Исто, 182–183. У вези са стилском сугестивношћу Хандкеовог текста на немачком, вредело би истаћи извесне потешкоће у превођењу сложеница. Хандкеову сложену лексему „Wetterleuchthimmel” (која обједињује речи као што су: „време” у метеоролошком смислу, „светиљка” и „небо”) Жарко Радаковић преводи конструкцијом „небо пуно сијавица”. Читајући само превод, неки неопрезни читалац би могао помислити да је реч о погрешци у исписивању речи, те да је уместо правилне речи „сијалице” погрешно исписано „сијавице”. Но већ у првом наредном пасусу ова реч ће се поновити („При следећем блеску сија-

На самом крају романа поново је уведен мотив соколовог пера, али сада тако што је романескни јунак, Глумац, оно смешно и гротескно перце из шешира пустио да се са земље пење ка висинама, са којих се, ко зна када, и спустио у људски свет: „Одложио је шешир, а једно од соколових пера пустио је да једри изнад трга.”⁴³ Тако се у овом чудесном, песнички изузетно вештом кружењу мотива, соколово перо почело враћати тамо одакле је и дошло – свету птица, тј. свету чисте природе. Ово је, свакако, једно од оних најуспелијих песничких места доследно вођених као дискретно, симболистички обликован мотив у роману: тим мотивом је Хандке остварио неколико блиставих песничких ефеката који моћно обогаћују романескну целину.

Изузетно успело, а чисто песничким ефектима, Петер Хандке је и завршио свој роман, тако што је као повлашћени мотив истакао однос мајке и сина. Тај је однос у роману *Велики њаг* приказан као особен и проблематичан на више начина. Глумац, примера ради, своју мајку готово и не помиње, а на једном месту – савим узгредно, и помало гротескно – чак каже да је није ни имао: „А још у детињству – а било га је и поред тога што није имао мајку – нису паркови били за њега.”⁴⁴ Своју бившу жену као мајку помиње у доста лошем светлу јер ова авантуристкиња са собом, у недођију, вуче и свога сина, тако да Глумац нема са сином никакав стварни однос: тај однос се гради тек у његовој имагинацији и у етерским просторима њиховог дијалога који Глумац води у себи. Жена код које тренутно борави не помиње се са својим мајчинским потребама, страстима и заносима, па се цео овај комплекс родитељства у роману *Велики њаг* може сагледати као пре свега однос ускраћености, одсуства и празнине у погледу једне од суштинских манифестација људскости уопште.

Стога је наглашено дирљив сам крај романа, на којем се појављује једна од персонално неидентификованих мајки из мегаполиса, као анонимна чланица те многољудне заједнице:

вице...”), па постаје коначно јасно да није реч о коректурној погрешци него о превиоачевој стилској игривости којом је покушао некако да изрази непреводиву обухватност сложенице „Wetterleuchthimmel”. Утисак је, међутим, да је тај спој: „време” – „светиљка” – „небо” остао без пунога адекватна на српском језику, а то је иначе познато као једно од кључних потешкоћа у превођењу са немачког језика. Слична потешкоћа се појавила и при преводу сложеница „Falkengellen” („писање сокола”) и „Adlerblöken” („крштање орла”), при чему је, због Хандкеовог избора речи („gellen” и „blöken”), преводилац морао да избегне уобичајене српске конструкције: код Срба, наиме, „соко и орао клићу”. Ови случајеви само сведоче колико је посао преводилаца тежак и пун разноврсних искушења.

⁴³ Исто, 199.

⁴⁴ Исто, 94.

У једној од тих кућа или кућица јасно чујни кораци, спори, тешки: мајка се пела уз дрвене степенице горе на мансарду, у напуштену собу изгубљеног сина. Гласови неутешности. „Учини да...” Учини, шта?⁴⁵

Ситуација ове мајке је, упркос пишчевим кроки потезима, доста јасна: она је, попут више других ликова овог романа, остала сама, а син ју је напустио. Њен глас је неутешан, као и гомила других гласова који вапију у својој неснађености и очају. Она се обраћа некоме, али је нејасно коме: свом одсутном сину? Или можда оцу, некоме од рођака или пријатеља, који би могли имати каквога утицаја на развој ових догађаја? Или се, можда, обраћа Господу Богу саме очекујући милост са неба, или бар награду на ономе свету, ако задовољење не може доживети на овом? Уз то, мајка би да за нешто замоли, али ни сама не зна за шта то да замоли: какву стварност да замисли, па да она одговара њеним жељама а да истовремено буде и остварива. Зато њене муцаве речи писац само понавља и додаје јој упитну заменицу као израз стварне, заједничке запитаности над њеним исказима, али и свеопште запитаности над смислом описаног света и романа као сведочанства о свему томе.

Ова сјајна песничка слика, тако, заокружује све оно о чему се говорило од почетка па до краја романа *Велики њаг*, али је та слика довољно отворена да указује и на могуће наставке овог романа, а ти наставци воде ка другим неким ликовима, ка другим догађајима и наративима, па и ка другим могућим значењима и смисловима какви могу да се појаве у савременом свету, посебно у свету метропола и мегалополиса. Завршетак романа је изведен као и његов основни композициони ток: као што су у романескном дискурсу промене фрагмената хитре и брзе, тако је и завршетак романа нагао, без посебних припрема, по свему налик на завршетак какве лирске песме у којој поента на себе преузима много тога недореченога. С обзиром на природу Хандкеовог романа и његовог особеног романсијерског дискурса, једино је овакав, отворени завршетак, наглашено песнички, симболички и драмски напет, могао да буде ефектан и да погоди у срце ствари приказане догађаје, ликове и наративни облик излагања.

*Романескни дискурс: Велики усјон,
Велики њаг и секуларна мистика*

Уочивши све ове детаље Хандкеове поетике и његовог романескног дискурса, поново долазимо до питања које смо, природно,

⁴⁵ Исто, 201.

морали поставити на самом почетку читања овог романа, али је још природније да дочитавањем дела добијемо основне чињенице на којима можемо да заснујемо некакав потпунији и садржајнији одговор. Шта је, дакле, Велики пад? Уколико се задржимо на темељној наративној структури, на самој основној причи и на функцији главног књижевног јунака романа, наметнуће нам се, готово сам по себи, одговор који каже да је Велики пад садржан у трима великим обртима које је Глумац, у једном кулминативном тренутку који је дуго припреман, коначно начинио када је негде у предвечерњим сатима дошао у сами центар града. Глумац је, дакле, тога дана, у којем се збива основно време романа, требало: 1. да дође на пријем код Председника државе да би добио највише признање за свој културни и друштвени рад; 2. да се нађе са Режисером и да се коначно договоре о детаљима снимања филма о обневиделом убици којег он, Глумац треба да игра; 3. да се нађе са Женом која тврди да га воли, па чак и да се они међусобно воле, мада он зна да он њу не воли него да му је она тек, напосто, добра. Избегаваши сва ова три сусрета, он је избегао велике, кулминативне тренутке друштвених, културно-уметничких и интерсубјективних признања за себе, али је исто тако избегао и чинове велике манипулације и тешких злоупотреба његовог имена и дела које би показале да је он, прихватањем тих признања, јавно постао саучесник прљавих дела у којима он, Глумац, никако не жели да учествује.

У том смислу су Председник, Режисер и Жена, сами по себи, чисто отелотворење Великог пада: они представљају наводно велике смисаоне и цивилизацијске догађаје, отелотворење државне моћи, сфере културно-уметничког рада и сфере личне љубави, па у том смислу се и највеће човекове наде полажу управо у тај простор који управо они обележавају. Тако бар бива на први поглед, али на онај други поглед (а већ смо указали на детаље из романа у којима Хандке истиче важност тог, другог погледа) лако се може уочити да управо ти људи, ставови које они заступају, немају никакве чврстине, ни озбиљности, ни утемељености, па самим тим никоме озбиљном не могу ни импоновати. Другим речима, Велики пад увек постоји тамо где постоји и често неименовани, тек наговештени, али уочљиви и обећавајући Велики успон. Сва ова три лика, дакле, манифестују и три облика Великих успона: Председник као носилац велике државне моћи и најјачег центра друштвеног одлучивања, Режисер као носилац медијске моћи и најутицајнијег центра одлучивања у сфери културе и уметности, Жена као носилац елементарне еротске моћи и центра одлучивања који се успоставља у микрозаједницама двоје људи које спаја љубав и одлука да се посвете једно другом. Сви ови облици успона људскога бића

се истовремено показују и као друштвене чињенице којима се може озбиљно и на опасан начин манипулисати, па су сви Велики успони истовремено и потенцијално Велики падови. Другим речима, тамо где постоји ситуација Великог успона, ту истовремено постоји и ситуација Великог пада, а важи и обрнуто. У односу на ова три повлашћена лика, за главног романескног јунака, за Глумца, то јесте Велики пад са становишта друштвеног успеха јер је он пропустио неке шансе за друштвена признања, али је истовремено и Велики успон са становишта аутентичног морала који на индивидуалном плану романескни јунак настоји да изгради. Другим речима, за Хандкеа је Велики пад увек помало двосмислен, па и вишесмислен: ако је на једној страни сасвим јасно да он доноси некакве несумњиве губитке и представља некакве поразе, на другој страни он пружа прилике да се постигну некакви добици или победе који се не би могли постићи да није било тих, несумњивих губитака и пораза. Велики успони и Велики падови су лица и налицја истих ствари, људи и догађаја.

Но вратимо се начину на који, у својим појавним облицима, можемо разумети феномен Великог пада. Уколико се задржимо не само на основној наративној структури него сагледамо роман у његовим ширим садржинским аспектима, тада можемо открити још читав низ чинилаца које ваља сматрати различитим манифестативним облицима овог феномена Великог пада. У тој перспективи могли бисмо кренути од Глумчеве теорије о трима гладима: глад за храном, глад за женом и глад за духом. Ни у једној од те три битне области човекове стварности приказане у роману *Велики њаг* ништа не функционише како треба и како би било пожељно. Храна у овом роману и није добила неко претерано видљиво и значајно место, мада се о њој говори не тако мало, али више некако успутно. Ипак, могли бисмо закључити да се, у области глади за храном, у роману и не дешава богзна шта значајно, те да сама та безначајност представља својеврсни пад вредности, и то Велики пад, у односу на некакву стварност коју, примера ради, краси гастрономски хедонизам.

Ни глад за женом ништа нарочито садржајно није донела Глумцу, па је у односу на еротску, љубавну димензију стварности, свет романа *Велики њаг* такође манифестовао очигледни, Велики пад: ниједан, наиме, однос у овом романескном свету не наликује на прави љубавни однос, а све што се јавља само нас подсећа на то колико је очигледан пад у односу не велике љубавне догађаје преношене моћном меморијом света, сачуване у митовима, религији, усменој и писаној поезији, историографији, философији и другим културним дисциплинама. Но, у овом романескном свету не само што ни трага нема од великих љубави него нема ни породице

у пуном облику, па је и то Велики пад у односу на оно што је некада било и оно што би требало да буде. Сви родитељски односи у роману су такође Велики пад у односу на оно што су породице некада биле, а поготово оно што би требало да буду. Пођимо, примера ради, од односа које је главни јунак романа, Глумац, успостављао са блиским љубавним, па и породичним фигурама *Великој њага*. Глумчев однос са оцем је био веома лош, док са мајком није ни постојао; његов однос са супругом, која живи негде на Аљасци, претворио се у чисто ништавило, у истинско присуство у одсуству; и однос са њиховим заједничким сином потпуно је испражњен од сваког реалитета, па он сину шаље некакво имагинарно писмо, а не зна уопште како да то писмо адресира; чак и однос са Женом, који би могао највише наликовати на љубавну релацију, сасвим је испражњен од елементарне љубави, а Глумац једино зна да то није љубав, мада јесте нешто за њега добро, а и нешто за њу, за Жену, такође добро.

Хандкеов романескни свет, дакако, нема снаге ни за неке јаке и страдалничке љубавне релације које су некада успостављали Тристан и Изолда, Ромео и Јулија, мадам Бовари, Ана Карењина и др., а поготово нема разумевања за сентименталистичке интриге Лаклоових *Ојасних веза* и сличних творевина. Сама љубав, па и феномен породице која би на љубави требало да почива такође су у знаку Великог пада. Велики пад је, тако, именовао феномен непостојања љубави у свету, јер се она, љубав, појављује тек као илузија. Жена сматра да она воли, али не прихвата чињеницу да није вољена: она чак сматра да је победила љубав двоје људи у односу на цео свет, а то је за њу победа љубави у односу на време које љубав поништава! Време је пало, а љубав победила, чак и ако то и није љубав у правом смислу речи него, можда, тек некаква једноставна, прагматична и тривијално свакодневна љубав. Жена, дакле, објављује победу љубави, а љубави заправо нема: о томе да љубави нема говори Глумац, онај који је проглашен да воли, али који је изричито ту љубав порицао, а чинио је то све док је имало смисла о том паду говорити! Нису ли, дакле, и љубав, и породица, и блискост два бића у знаку јаке фигуре Великог пада?

Ни трећа врста глади на којој Глумац заснива свој поглед на човека и његову природу ништа велико није донео у погледу функционисања међуљудских односа у Хандкеовом роману *Велики њаг*: глад за духом у неком аутентичном облику једва да је исказана, а манифестује се највише у некој врсти недовољно артикулисаних потребе за аутентичношћу духовних вредности које човек у себи носи. Та потреба, по свему судећи, постоји, али се она не материјализује до сасвим јасних форми и до граница које нужно захте-

вају удовољење како би то требало да буде, па се и ова релација не може другачије оценити него само као израз фигуре Великог пада. Али ако и није Глумац јасно декларисао путеве могућег одуховљавања света, он бар јесте наговестио такву несумњиву потребу коју би требало да осећа свако људско биће.

Покушали смо, дакле, из два понешто различита угла да промислимо фигуру Великог пада: с једне стране, помоћу основне нарративне структуре, а с друге стране помоћу опсесивних идеја главног јунака. Тако смо дошли до понешто различитих увида, али нам ти увиди сведоче о истоветној ствари, само што је она, та ствар, сагледана из различитих углова. Овим увидима могли бисмо додати још читав низ детаља који сведоче о фигури Великог пада онако како се он манифестује у структури Хандкеовог романа: то мноштво ће на сличан начин да проговори о феномену који је одлучно утицао на обликовање наслова овог дела. Тих детаља може бити веома много, а њихов број и облик зависиће у највећој мери од спремности читаоца да из понуђеног нарративног и симболичког обиља овог романескног света уочи и издвоји баш неке, посебне аспекте стварности које могу осветлити феномен Великог пада.

Ни пријатељство, ни неки други, сродни људски односи нимало не наликују на оно што одговара појавама идеалитета у овој области, па се приказани свет у Хандкеовом роману и у том погледу може оценити само као Велики пад. Нигде нема ни трагова озбиљнијих пријатељских релација, какве је, примера ради, парадигматично приказао *Еј о Гилгамешу* у односу Гилгамеша и Енкидуа, или Сервантесов *Дон Кихот* у комично-гротескном пријатељству Дон Кихота и Санча Пансе. Присуство насиља је свугде очигледно, а читаве насилничке групе (свеједно да ли дечје, адолесцентске или групе одраслих насилника, па чак и потенцијалних убица) слободно се крећу и неспутано манифестују своје наклоности ка делинквентном понашању. Истина, понекад су и очекивања некаквог облика насиља умела бити претерана, чак и сасвим погрешна, али то не значи да није више него очигледно да је људска деструктивност узела великог маха у савременом друштву и да се манифестује на много неконтролисаних начина. Генерално посматрано, романсијер нас упозорава како не постоји ни елементарна брига о човеку, а то се најбоље исказује онда кад се човек нађе на маргини друштвених дешавања, када постане анонимни члан некаквих заједница које као целине, као скупине људи, бивају сасвим заборављене и потиснуте. Тако су, дакле, заборављени и општи хуманистички принципи људског друштва, а самим тим и генерална концепција хуманизма као политичког и антрополошког идеала: наместо тога се појављује концепт смрти човека и

феномен трансхуманнога друштва, феномен постчовека који савршено прати појмове постистине, постметафизике и сличних објава смрти неких кључних категорија човековог опстанка.⁴⁶

Све је, дакле, Велики пад или би то тек могло да постане! Велики пад је и снимање филма о обневиделом убици у амбијенту где нас на сваком кораку може очекивати такав некакав поремећени људски телесни склоп спреман на деструктивно дејство. Велики пад је како то што је Глумац прихватио ту улогу, тако и то што је ту улогу одбио: јер одмах се за такву улогу, бар на симболичком плану, пријавио сам Председник државе, који је, објављујући рат тамо некој малој држави, а све то у име самога бога, постао један још већи обневидели убица него што би био Глумац да је ту своју улогу само одиграо на филму. Велики пад је и када се са савршеном мисаоном лакоћом и нехајним моралним расуђивањем некој држави објави рат, па кад она почне да се сурово уништава, као што је с лакоћом била донесена одлука и потом сурово уништавана СР Југославија 1999. године. Велики пад је и пад читаве Западне културе која се све активније и отвореније, без теоцентричке опрезности и хуманистичке критичке самосвести, почиње појављивати у облику Сумрака Запада, како на то са метафизичким и историофским заносом указује Освалд Шпенглер. Овај немачки историчар не сматра да историја треба да се сведе само на прилежно и прегледно пописивање политичких и војних догађаја, па зато у својој студији *Сумрак Зайага* истиче питање:

Постоји ли нека такорећи метафизичка структура историјског човечанства, с оне стране свега случајног и несрачунљивог појединачних догађаја, једна структура која је битно независна од надалеко видљивих, популарних, духовно-политичких творевина површине?⁴⁷

Одмах потом о свом основном методолошком приступу он ће записати:

⁴⁶ Потврђујући став да постхуманизам подразумева основну идеју да човечност једино може постојати по свом односу према нечовечности, Брус Кларк закључује да „нонхуманизам је алтер его постхуманизма” (видети: Bruce Clarke, „The Nonhuman”, у: Bruce Clarke и Manuela Rossini (прир.), *Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, 151). Ваља, међутим, приметити да идеја постхуманизма, тако драматично формулисана у нашој епоси, тј. у време огромног развоја науке, технике и технологије, ипак није нешто сачим човек у дубинама повести и сопствене имажинације већ није имао озбиљних искустава, па и базичних сазнања.

⁴⁷ Освалд Шпенглер, *Сумрак Зайага*, прев. Владимир Вујић, Књижевне новине, Београд 1989, 35.

И најтрезвеније чињенице политике, посматране из такве перспективе, добијају симболички и управо метафизички карактер; и можда се овде први пут као такви тумаче: египћански систем управе, античко новчарство, аналитичка геометрија, чек, Суецки канал, кинеска штампарија, пруска војска и римска техника грађења путева.⁴⁸

Насупрот доминантним облицима егоцентризма Западне мисли, Петер Хандке је превасходно резервисан и сумњичав у односу на Западну империјалну политичку и војну праксу. Притом он своје мисаоно упориште налази управо у оним токовима који се одупиру свим облицима некритичког мишљења, па се одупиру и нимало ослабелој традицији евроцентричке заслепљености и западњачке самољубивости. Као што је већ речено, Хандке веома јасно декларише своју позицију као тачку гледишта човека који усред Западног света говори о природи и манифестативним облицима тог истог Западног света, али он то чини са свешћу да ту фигуру Великог пада од Запада веома лако могу преузети и многи други кандидати за улогу Највећег моћника на кугли земаљској и за улогу Обневиделог убице надлежног над свим људима света. У таквом општем стању губитка духовних параметара стварности и губитка самокритичког претресања, све може представљати пад у људским животима и у животима друштвених и политичких заједница, а нарочито је пад све што наликује на успех, успон и постигнуће: такви успони доносе страшна деструктивна искушења, па истовремено носе и јасна обележја метафизичких неуспеха, пораза и неподношљивог стапања са дном. Велики пад је, у том смислу, и победа личне својеглавости која је учинила да Глумац не изађе на место где је Председник државе требало да објави почетак рата, јер је на том истом месту објављена моћ државе да удара по туђим државама и народима. Истовремено је Велики пад и превласт такве логике историјских дешавања по којој се показало да ако Глумац неће на филму да игра улогу обневиделог убице, Председник хоће ту улогу, али не на филму него у стварности. Кад се створе услови за Велики пад, све постаје део приче о Великом паду и ништа тој причи не може да измакне и да се из ње изузме, а такво сазнање је добрим делом потврђивала и историографија, чији испрени представник јесте и Освалд Шпенглер.

Читава стварност се претворила у велико магијско кретање, кружење логиком Великог успона и Великог пада, а насупрот томе може да се постави само побуњени човек. Побуњеник је спреман да искочи из тог кружења по познатом обрасцу и да учини некакав

⁴⁸ Исто, 40.

гест непристајања и нарушавања предвидљивих потеза. У једном тренутку, у магновењу, Глумцу се читав савремени културни систем учинио упоредив са некаквим „новим светским театром” који тражи своје саучеснике и извођаче радова: режисер је свакако типични представник тог система, а Глумац је његов атипични, проблематични учесник. Хандке о таквој ситуацији свог јунака записује:

Ту су, дакле, кривудали и укрштали се типови тог новог светског театра? Кога ли ће међу њима он пожелети да глуми? Да глуми? Да представља? Да буде неко од њих? Ах, свете! Ах, епохо драга! И за тренутак је он угледао себе како налеће на најмоћнијег међу њима и како му забада нож у стомак.⁴⁹

Нож је, дакле, овде симбол побуне и потребе да се радикалним чином, одлучним отпором, па можда и злочиним који би некако учинио да злочини, ипак, некако престану. Тај нож протеста и отпора појавиће се на још једном, важном месту у роману *Велики њаг*, а збиће се то при самом крају романа, на оном месту где се Глумац гневно окренуо против жене којој, захваћеној очајем, није могао да помогне. Тада је он пожелео „да се баци на њу и сјури јој нож у стомак, као и, 'нажалост, само у мислима', председнику, тог преподнева. И за длаку то није учинио”.⁵⁰ Свог јунака Хандке нимало не идеализује: Глумац није савршен, светли лик који би сасвим одступио од облика понашања осталих припадника овог света спремних на Велике успоне и Велике падове. Глумац је само део овога света, његов побуњени део, онај који је спреман да пружи нимало идеализоване отпоре: можда је то и погрешно, можда доводи до још већег Великог пада, али је тај отпор ипак настао као облик побуне против Великог пада.

Још бисмо много детаља у прилог потпунијем разумевању фигуре Великог пада могли наводити, али исцрпност није основна интенција овога текста. Важно је да схватимо да је неопходно да сагледамо ово драгоцено мноштво јер нам оно даје материјал од којег је сачињена јединствена и целовита слика која успева да прозре и деконструише то мноштво као израз једног те истога стања ствари у друштву и у људима. Није, дакле, неопходно даље исцрпљивати ову сферу значења, тим пре јер свако ново читање може открити неке нове, до сада неуочене детаље који основну слику могу употпунити. И мада има оних који ће лакомислено рећи да је Хандкеов роман само прича о ходању, посматрању и размишљању, ипак се намеће јасан закључак да *Велики њаг* јесте једна сјајна

⁴⁹ Исто, 60.

⁵⁰ Исто, 196.

символичка конструкција која садржи мноштво могућих значења и не дозвољава да иједно од њих до краја семантички исцрпи сам феномен. Та фигура стога указује на то да цивилизацијски напредак и Велики успон по правилу доводе до некаквог слабљења које нужно води и до Великог пада. Не, не заступа Хандке, притом, никакав русоовски модел мишљења по којем је цивилизација имала крајње негативног ефекта на морални човеков хабитус и дегенерисала га у мери у којој је он губио изворну честитост и врлине природно му урођене.

Однос дивљеог и углађеног, односно природног и цивилизованог човека је у Русоовој расправи *О њореклу и основама неједнакости међу људима* изузетно заострен, па је овај аутор записао да се они

толико... разликују суштином свог срца и наклоностима, да би оно што је за једног највећа срећа другог бацило у очајање. Првome је могуће да дише само у слободи и излежавању; жели само да живи и да се одмара, и у поређењу са његовом потпуном равнодушношћу ништа не би била хладноћа једног стоика. Напротив, грађанин, вазда запослен, у зноју, у покрету, лупа главу како да се још више запосли. Ради до смрти, и да би живео трчи јој чак у сусрет, или се одриче живота ради бесмртности.⁵¹

Надаље Русо вели да „дивљак живи у себи, а друштвени човек ван себе и слуша једино мишљење других и може се рећи да своје биће осећа једино посредством њиховог суда”, при чему се у животу цивилизованог човека

све... своди на лицемерство, све је лаж и глума: част, пријатељство, врлина, па чак и пороци чију су тајну најзад открили да се и њима човек може да похвали. Тражећи увек да други кажу свој суд о нама и немајући храбрости да то сами учинимо, и поред свег мудровања, човекољубља, васпитања и узвишених ставова, остаје нам лицемерна и безначајна спољашњост, част без поштења, разум без мудрости и задовољство лишено среће.⁵²

Читајући Русоа могли бисмо, пре свега, зажалити што су култура и цивилизација ушле у живот људскога рода и почеле одлучно обликовати његов развој.

Такву врсту русоовске оштрине, па и наивности свеукупне визије у погледу развојних датости човека као бића Хандке, оди-

⁵¹ Жан Жак Русо, *Друшћивни уговор. О њореклу и основама неједнакости међу људима*, прев. Тихомир Марковић, Просвета, Београд 1949, 160.

⁵² Исто, 161.

ста, нигде не излаже. Он само жели да изрекне једну упечатљиву интуитивну, песничко-романескну визију савременог света, а с том визијом и да упозори на опасности од потпуне дехуманизације, од успостављања система лажи и мистификација као нормалног начина мишљења и опхођења: то је проблем који на деловање покреће романсијера и песника у њему јер он би да учини све што може да се неке аутентичне вредности људског живота и света ипак не изгубе и нестану као да их никада није ни било. У том смислу је оваква дијалектика догађања у животу човека и друштва начињена као својеврсна, секуларна верзија Апокалипсе: и у библијским догађањима које је описао Свети апостол Јован Богослов у „Откривењу” губитак на једној страни, тј. уништење овога света, доноси добитак на другој страни, тј. повратак човека самоме Богу и успостављања коначног Божјег царства.⁵³ Овај роман, као и Хандкеова књижевност уопште, припада, у основи, апокалиптичким визијама света, али тако да је приказана апокалипса појединих људи и мањих друштвених заједница, а не света као целине. Тако Хандке чини да у једном у основи обезбоженом друштву какво је Западно прича о губитку неких аутентичних вредности ипак може да се исприча, чак и да буде прихваћена, а да притом не буде изложена јавном омаловажавању и презиру као израз превасходно религијске слике света, што секуларним умовима нашег доба значи израз чистих измишљотина и будалаштина.

Природа Глумца је у једном тренутку, на самом почетку романа, објашњена у перспективи самог аутора и његових поетичких, романескних намера:

Повест глумца, у једном једином дану, од јутра па до дубоко у ноћ? И то глумца не при његовом делању, него у доколици? Такав један: као јунак, било како, једне повести, на све то и озбиљне? – Не неко угроженији од глумца, или још чвршћег корака; него неко баш као он. Нико други до тај који у животу и не глуми. Он, глумац, као „ја!”; толико тога за тако мајушно „ја”. Изван свог глумачког посла – дакле, не у некој улози – и данима нигде. Дакле, такав треба да буде јунак ове повести, да делује епски и као неко ко је чврсто на земљи. О њему ваља приповедати, ни о коме другоме.⁵⁴

⁵³ Отуда у *Откривењу Јовановом* сведочење о пропасти прошлога и доласку новог света: „И видјех небо ново и земљу нову; јер прво небо и прва земља прођоше, и мора више нема”; а нешто касније јавља се Божји глас који вели: „Ја сам алфа и омега, почетак и свршетак. Ја ћу жедноме дати из извора воде живе забадава” (*Откривење Јованово*, 21, 1 и 6).

⁵⁴ П. Хандке, нав. дело, 13–14.

Ауторова поставка је очувана до краја романа и на адекватан начин је реализована: романескни јунак је довољно епски, довољно на земљи, а истовремено је и такав да омогућује својеврсну, макар и делимичну, идентификацију аутора и јунака („Он, глумац, као 'ја!'; толико тога за тако мајушно 'ја'.”⁵⁵), сасвим довољну да се поставе нека важна питања која је постављао и сам писац, Хандке, својим књижевним делима пре свега, али и непосредним присуством и сведочењем у друштву, у политичко-културном амбијенту Запада, целе Европе и целог света.

Лик Глумца је, дакле, у извесној мери начињен као нека врста аутобиографске Хандкеове креације. Реакције тог лика су у великој мери онакве какве су и реакције писца: оне нису строго интелектуалистичке него више песничке и естетске; оне су последица више целокупне доживљајности, а не свођења догађаја на интелектуалну, рационалну димензију догађања. Зато је за Глумца, али и за Хандкеа, потреба да неке учини неко добро неопходна као нека врста очувања оне енергије светости сачуване у традиционалним друштвима, енергије какву су људи препознавали код разних политеистичких богова, или код једног јединог монотеистичког Бога, или код пророка и уопште светих људи. У секуларном свету у којем живи и у којем пише и дела, Хандке је потпуно свестан да мора бити темељно уздржан у погледу исказивања суштинског разумевања трансцендентног света у којем обитавају бића моћнија од човека. Ипак, упркос томе што о томе свету неће ништа јасније и изричитеје рећи, он има потребу да понегде нешто о томе натукне, али још и више да чиновима и делањем такав свет у самоме себи очува и пренесе га другим људима који постојано обитавају у мисаоним оквирима секуларног света. Чињење добра, дакле, јесте код Хандкеа нека врста тихог, притајеног сећања на чуда Исуса Христа и других богова: ако не може да поврати умрлога из гроба, ако не може да слепоме врати вид или да кљастог подигне на ноге, бар може да учини понешто добро неке кога је огромна већина људи прогласила природном жртвом и нужним патником. Људи кажу да то тако треба да буде, али Глумац, па и Хандке, кажу да није баш све онако како се чини и како су људи себе убедили да мисле. Хандкеово чудо је, у том смислу, нека врста интуитивно, секуларно-мистички схваћеног чуда у друштву у којем за чуда, рекло би се, нема више никаквога места.

Суштински посматрано, Хандке и јесте писац секуларног мистицизма. Овај сјајни, прозорљиви немачки писац као секуларни мистик живи пуним доживљајним капацитетима у свету у којем се задесио и који је он признао за свој, а који није баш у потпуности

⁵⁵ Исто, 14.

једнак са овим светом неолибералног капиталистичког раја, који се данас – добрим делом по Лајбницовом моделу мишљења – сматра јединим могућим и најбољим од свих светова. Своју тезу о „крају историје” Френсис Фукујама је засновао на својеврсном, парадоксалном споју више чинилаца: од хришћанско-есхатолошке визије поновног доласка Спаситеља Исуса Христа; преко Лајбницевог идеје о најзад реализованој престабилизованој хармонији и досегнутог најбољег од свих светова; преко Хегелове поставке о успостављању општег светског духа; преко марксистичког утопијског ентузијазма везаног за напуштања историје класног друштва и досезање истинског комунизма; па до постструктуралистичке, фукуовске идеје о смрти човека и уласка у бескрај дискурсни игра као открића коначне човекове слободе са којом овај најзад неће знати зашто би је уопште очувао као неопходну вредност сопственог живота. Када Лајбниц вели да „бескрајна мудрост Све-Могућег, придодата његовој бескрајној доброты, учинила је да, све у свему, ништа није могло бити боље створено од онога што је Бог створио”, онда то делује као моћна и свеобухватна мисао из које се одиста могу изводити различите консеквенце.⁵⁶ Када пак Фукујама каже да „либерална демократија и слободно тржиште представљају најбољи режим или, прецизније, најбољи од могућих алтернативних начина организације људског друштва”⁵⁷, онда се то указује као веома крхка и хипотетична мисао чији основни предуслови могу веома лако да се промене тако да основни закључак нестане као прамичак дима.

У односу на поменуте амбициозне мислиоце, Хандке савремени свет доживљава уз помоћ сасвим другачије менталне шифре. Он светом настоји да овлада интуитивним и уметничким, књижевним и песничким сензибилитетом који по много чему наликује

⁵⁶ Видети: Готфрид Вилхелм Лајбниц, *Теодикеја*, прев. Бранка Милошевић, Плато, Београд 1993, 394. Не треба, дакле, сметнути с ума да Лајбникова идеја најбољег од свих светова у основи почива на идеји живог Бога, те на постојању Њему примерене антецедентне воље, из које се могу изводити све остале консеквентне воље, укључујући и ону финалну, такође Божју вољу. На таквим основама сасвим убедљиво делује идеја о могућем постојању Божјег света као најбољег од свих светова, тим пре јер је такав свет створио сами Бог, а уз то тај свет ипак није лишен постојања зла, него је зло тек стављено у равнотежу са добром тако да добро у коначном исходу победи. Без такве антецедентне воље, ма како је замишљали и објашњавали, свака идеја о томе да би неки свет био не само најбољи од свих светова него да би уопште имао услова да елементарно опстане, све то, дакле, делује као потпуно утварна, неутемељена, безнадежна мисао. Отуда ни Маркс, ни Фуко, ни Фукујама, ма колико се побринули да своје увиде опскрбе одговарајућим емпиријским истраживањима, нису у стању да изграде мисаони систем способан да издржи темељније претресање самих духовних темеља на којима почивају.

⁵⁷ Френсис Фукујама, *Крај историје и последњи човек*, прев. Бранимир Глигорић и Слободан Дивјак, ЦИД, Подгорица 1997, 351.

на доживљај мистичке пунине и теургијских заноса. Но, његов мистички чин ипак нема неку одређенију духовну подлогу на којој би се успешно могао одржати, него се у потпуности заснива на уметничкој, естетизантској интуицији. Зато је његов мистицизам секуларног типа, зато је он без чврстог, одређенијег темеља, изузетно чудан, необичан, чак делатан, иако по свему одудара од овог света рационално и утилитаристички организованог, као што је то свет савременог капитализма. У том свету Хандке делује као да је пао с Марса или с неба, али и тај Марс и то небо немају никакву темељнију симболичко-митолошку изграђеност унутар неке од конкретних религија света. Хандкеова визија у основи јесте највише хришћанскога порекла, али је грађена у отпору званичном, строго клерикалном хришћанству, те се развија као облик чежње за непосредним разговором са Богом, не настојећи притом да се такав разговор теолошки и клерикално сасвим прецизно именује.

Петер Хандке је велико чудо немачке, европске и светске књижевности, а то чудо је више него драгоценост за све оне који би да мисле, доживљавају и граде свет на аутентичан начин. Стога у овом писцу свог сабрата могу да нађу сви они који сматрају да овај свет не заслужује да се претвори у просту хрпу конвенција и бедастих норми који се морају поштовати, а да нико не види дубинских разлога за такве чинове. Људи истинског креативног потенцијала могу код Хандкеа да нађу многе драгоцености, док људи ограничени на сопствене друштвене функције, строго функционални умови и пословни фах-идиоти морају се пред Хандкеом наћи у највећем чуду и потпуном несналажењу: из тог чуда и несналажења они лако могу да склизну у отворени презир и чак мржњу према јединственом, необичном и аутентичном писцу. Својим уметничким слутњама и визијама, посматрањима и размишљањима Хандке је, данас и овде, изузетно успешно преузео улогу великог запиткивача и узбуњивача, те храброг сањара који сматра да снови о неком бољем и смисленијем свету још нису изгубили сваки смисао. Зато он јесте један од оних драгоцених писаца који су се, хтели – не хтели, нашли усред културалних ратова у Европи и у глобалном свету: у тим ратовима он је својом невиношћу и уметношћу посматрања постао један од кључних протагониста епохе у којој живимо.

*Дисеминација романескној дискурса као
чин сјасења и обнове жанра*

Суочавајући се са друштвеним, политичким, комуникацијским, еколошким, мисаоним и доживљајним проблемима савременог света, Петер Хандке је знатно учинио да се обнове креативни ресурси

у тим доменима књижевнога значења и дубинскога смисла. Не желећи да уђе у релативно уске жанровске просторе политичког и друштвеног романа, немачки писац је не само сопствена дела него и саме поменуте жанрове спасао од семантичке крутости и од већ одавно компромитованих, естетски прилично испражњених феномена идејности, тенденциозности и ангажмана. У том чину спасења он је истовремено обновио многе семантичке капацитете романа и целокупне књижевности као установе, а то је постигао тако што је очувао суштински, интимни однос са изворима живота самога и са свеколиком сложеностју света. Очувати тај осетљиви, крчки, а преважни однос, то значи сачувати чисти хуманитет од опсесивних, насилних структура стварности, посебно од тврде животне прагматике, а поготово од политике и идеологије. То истовремено значи и сачувати своје дело аутономним и слободним; то значи и сачувати себе као аутора, сачувати своје романескне јунаке у њиховој животној пунини, па и сачувати истинске читаоце са свим њиховим дијалогским слободама, са слагањима и неслагањима, са љутњама и пркосима, али и са радошћу и заносима. То све значи сачувати управо ону књижевност која још увек високо вреднује људски свет, а потом би тај очувани људски свет требало да пружи основу за развој књижевности која храбри и ревитализује живот људски и брине за његово очување унутар целовитог, смисленог света. Хандке је настојао да без икакве заслепљености политиком и идеологијом одбрани право на чисти, непатворени живот људи и читавих народа.

Наравно, уза сва оваква, начелна решења, многа питања не могу а да не буду отворена, чак и на крајње драматичан начин. Те драматургије се Хандке није никада плашио, а најчешће јој је хрлио у сусрет и отворено је провоцирао. Није се оваквог опредељења одрицао чак ни онда када је био изложен многим отвореним притисцима, сасвим несхватљивим у амбијенту истински либералног, слободарског друштва. Чињеница да је он, због својих ставова, морао много тога да истрпи довољно јасно говори како стварност слободе не почива на декларативним ставовима него на друштвеној пракси која или подстиче или сузбија не само човекове чинове него и његово стваралаштво: тамо где има слободе, тамо ће креативност бити подстицана; тамо где слободе нема, тамо ће доминирати ауторитарни модели понашања, а креативност ће бити нешто непожељно и чак друштвено проблематично. У погледу ових и оваквих дилема, Хандкеов начелни став је врло јасан и не подлеже било каквим додатним недоумицама и проблематизацијама.

Да би успешно обликовао романескну структуру и ускладио је са својим начелним ставовима, аутор је морао да прибегне разноврсним поступцима дисеминације, којима се опирао семантичкој

окошталости и тврдим жанровским обрасцима. Хандке настоји да изгради књижевну структуру која би истовремено рачунала како са класичним облицима логоцентричне заснованости романескног писма, тако и са његовом заснованошћу на слободној игри значења. Деридијански речено, код Хандкеа морамо рачунати како са појмом „центриране структуре”, тако и са појмом „ацентричне структуре”⁵⁸, а то за собом повлачи и два различита, чак супротстављена интерпретативна поступка:

Има дакле двије интерпретације интерпретације, структуре, знака, слободне игре. Једна жели одгонетати, она сањари о одгонетавању неке истине или неког поријекла које је ослобођено од слободне игре и од реда знака, те живи попут изгнанника нужности интерпретације. Друга, која више није окренута према поријеклу, потврђује слободну игру и покушава пријећи преко човјека и хуманизма, гдје је назив човјек назив онога бића које је, кроз повијест метафизике или онтологије – другим ријечима, кроз повијест цијеле своје повијести – сањарило у пуној присутности, самопоузданој утемељености, о поријеклу и крају игре.⁵⁹

Хандке је природом свога дела ближи овом другом становишту, али ни прво не би баш тако лако одбацио као сасвим превазиђено и непотребно. Другим речима, истина је и даље корисна и потребна категорија, упркос чињеници што је у постничеанској мисаоној парадигми веома привлачна, чак спознајно озбиљно утемељена постала категорија слободне игре.

Због свега тога Хандке је покушао тешку, готово немогућу мисију: да говори истину, али да то чини на начин наизглед сасвим слободне игре! Исто тако, он би да очува пуну, аутономну уметничку природу дела, али и да постави права питања конкретног света у којем живимо. То што је у томе успео на изузетно убедљив начин, последица је не само његовог истинског уметничког, естетског сензибилитета него и чињенице да је он врло мудро и вешто балансирао између два теоријска начела: начела одмерености и прикладности у односу на приказани свет, али и начела слободног одступања од задатости тог истог приказаног света. Такве семантичке поступке је Жерар Женет именовано појмовима паралепсе и паралипсе, подразумевајући под тим терминима два облика наративних алтерација, при чему излагање у пољу информација

⁵⁸ Жак Дерида, „Структура, знак и игра у обради људских знаности”, у: Мирослав Бекер (прир.), *Сувремене књижевне теорије*, СНЛ, Загреб 1986, 196 и 202.

⁵⁹ Исто, 208.

може предочити било вишак било мањак података и чињеница, перспектива и аспеката, мотива и тема.⁶⁰

Но, ваља се још једном питати како је све то Хандке конкретно извео у тексту свога романа и какав је укупни естетско-сазнајни учинак остварио? То је важно напоменути јер би се, с једне стране, могло десити да неки читалац крене трагом тврдых жанровских искушења политичког или друштвеног романа, па би свакако могао Хандкеу озбиљно замерити да непотребно троши време на описивање мноштва егзотичних типова са друштвене маргине, а поготово би се сувишним могло указати оно испољавање знатижеље у односу на свет природе и шумског амбијента, са свим биљкама, животињама и људима који ту припадају. Оваква врста екстензивности би свакако припадала појави доследно изведене паралепсе. С друге стране, исти такав читалац би озбиљно замерио на томе што нема довољно информација о центрима моћи са којима се главни јунак суочава, а посебно са централном али недовољно експонираном фигуром председника државе. Овакав мањак информативности би свакако припадао појави доследно изведене паралипсе. Уколико би неки читалац тако приступао роману да изрекне поменуте приговоре, њему би се с разлогом могло узвратити да своју читалачку оптику није усагласио са ауторском поетичком перспективом, те да због недовољног препознавања природе ауторове поетике може доћи до озбиљних неспоразума.

Но, без обзира на могуће приговоре и неспоразуме, неспорна је и видљива чињеница да је Петер Хандке својим романом *Велики њаг*, али и целим романескним опусом, исписао истинску одбрану човека и аутентичног субјекта у овом времену у којем се све више, страсније и са уверењем говори како је дошло до смрти човека, те како нам се ваља привикнути на кодове постхуманог друштвеног и културног стања. У том амбијенту романописац је смогао снаге да, разним нивоима естетске перцепције, од политике, економије, историје, друштва, па до уметности и медија, изложи сложене видове хуманитета, који су евидентно тако позиционирани да штите човека, његову особеност и несагледиву креативност као генеричко својство од највећег значаја за човечанство, за целокупну стварност и њен опстанак. Хандке је у томе успео јер је на паметан начин водио процес дисеминирања књижевног текста и његовог бескрајног раслојавања, а да је ипак очувао логички сведене, премда антилого-

⁶⁰ Коментаришући однос ових двају типова алтерација, Женет виспрено закључује да „нарација увек каже мање него што зна, али она често чини познатим више него што каже” (о томе видети: Gérard Genette, *Narrative Discourse*, translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1980, 198; цитирани фрагмент превео И. Н.).

центрички искушаване облике романескне структуре. У својим теоријским елаборацијама појма дисеминације, Жак Дерида је, између осталог, упозорио на то да „док остајемо пажљиви, очарани, слепљени за *што што* је представљено, ми ћемо бити неспособни да видимо *иредсјављање* као такво, с обзиром на то да представљање не представља себе, ништа више него што то чини видљивост видљивог, чујност чујнога, медијум или 'ваздух', који нестаје и чину допуштања да се нешто појави”.⁶¹ Хандке припада тим пробраним писцима који настоје да читаоцу представе не само предмет о којем говори него и сам чин говорења, сазнања, проверавања, па и заборављања.

Истина, овакви поступци не морају нужно да воде ка врхунским креативним резултатима: они могу да породе и озбиљне промашаје, а посебно је опасно конформистичко повлађивање актуелним центрима друштвене моћи. Није лако одговорити на питање: где престаје битка за очување човека и света, а где почиње срамни конформизам и одсуство истинског сагледања стварности? Где почиње стваралачка моћ која куља из вечно отвореног изворишта живота, а где почиње нескривени ескапизам као знак кукавичлука и одсуства истинске стваралачке храбрости? Хандке је на овој првој страни, а то се доста лако може детектовати читањем његових дела. Бранећи човека Хандке је изградио специфичан вид романа који јесте и политички, и социјални, и идејни, и медијски, али никада није само једно од свега тога. Бивајући све помало од онога што је поменуто, Хандкеово дело је изнад свега манифестовано као дубоко људски и хуманистички, егзистенцијални и психолошки, мисаони и активистички роман. И не само то, тај роман је типично и препознатљиво Хандкеов и хандкеовски, а то је оно највише што један писац може да учини: да створи нешто аутентично и своје, а боголико усмерено ка поштовању других и ка универзалним људским вредностима.

(Узгредна напомена: главнина текста написана 9–19. IX 2019, а уводно и закључно поглавље дописано 20. IX – 17. X 2020)

(крај)

Иван Негришорац / Др Драган М. Станић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
stanicnegrisorac@gmail.com

⁶¹ Видети: Jacques Derrida, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, The University of Chicago Press, Chicago 1981, 314; цитирани фрагмент превео И. Н.

СОЊА МИЛОВАНОВИЋ

ДРАГАН БОШКОВИЋ: КАДА БИХ БИО ПЕСНИК ИЛИ ПИТАЊЕ СТИЛА

САЖЕТАК: У раду се истиче стилски и поетички потенцијал исказа *када бих био њесник* у поезији Драгана Бошковића, који осим аутопоетичке димензије фигурира и као културолошки и хуманистички знак. Дијалогски карактер овог израза указује, између осталог, на то да песник своју поетику и експлицитно осмишљава као поетику трага. Због тога се наглашава пре свега онтолошка димензија ове поезије, а уз то и актуелност тренутка из којег се чује овај самосвојни песнички глас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драган Бошковић, када бих био песник, стил, траг, онтологија песме.

У једној од завршних песама песничке књиге *Живој и ја смо квиј!* – *виберџунк њоезија*, Драган Бошковић, идући све даље и даље од живота, оставља опроштајну поруку:

Даље од мучнине понављања,
далеко од сваке куће, острва, града, даље,
посебно ме занима све оно
што је иза угла књижевности,
и све оно што ће после мене
бити писано и изговорено,
јер, као ни у ономе пре,
ни у томе себе срести нећу...

(„that’s me in the corner”)

Када се у тој „носталгији за будућим”, као „епилогу драме доласка” најављеној у претходној књизи *Ave Maria!* („that’s me in

the corner”, „мелодија свитања, химна доласка, небеса”), а тестаментарно још од *Оца*, на неком званичном скупу једном буде говорило и о његовој поезији, проучаваоци ће бити у неприлици како да то учине. Навикнути да неког песника разумевамо из његових главних тема, идеја, песничких стратегија, да нечији опус разлажемо на низ разумљивих питања, не бисмо ли целину некако поседовали, и тако себе уверавали у знање, и умиривали смислом, збуњени, остаћемо „празних руку”, да не кажемо „празне главе”, а свакако у празнини себе. Неће то бити зато што у збиркама овог песника нема главних и главнијих тема, што нема лајтмотива, јер има их позамашно, независно од тога како ћемо те „путујуће” речи или знаке стручно именовати, или зато што се о идејама не може говорити, јер управо су оне у овим стиховима кључне, већ стога што је све уплетено у изразито разгранату мрежу поетских и културолошких знакова, и то тако уплетено да измиче било каквом свођењу, понајмање теоријском.

Зато најпре, иако далеко од мистификације (зар приличи данас тако говорити?), кажемо: Види, поезија! Чудо поезије се догодило, како то с истинским чудом већ бива – неочекивано и тихо. И што је интересантније, оно наставља да траје, јер се „свеће” с несмањеном вером „пале” и „сваком новом песмом улази у храм” („Читати поезију”), у песников отворени комос (*Úristen*), а његове речи, како је Сартр приметио поводом Кјеркегорових, постају наше властите речи; читајући их, долазимо себи. И још даље, с уха и речи – последње песничке књиге пуне су озвучавања и, с посебним разлогом, ономамеја – позорност „Пази, поезија!” све више се управља на око и на поглед. Као што Јов рече Господу, „ушима слушах о теби, а сада те моје око види”, тако и ми све више „видимо” ову поезију. Још одавно нам заправо песник отвара своју песму, материјализује њен звук као њену онтолошку суштину, пишући је разоткрива себе, увек се изнова будећи у биографији („Када бих био песник”), „хода” песмом (*Úristen*), која у последње објављеној збици „умире”, да би нам спознају предочио широм отворених очију:

Гледај, драги мој, гледај
с очима Пољака и авионом у зеници
и у миру проведи овај дан,
благо и тихо,
у непрестаном загрљају без грљења и љубљења,
јер ти си човек који се не љуби,
који само грли, грли,
и буди авион у оку нацртаном на папиру,
и, на запрепашћење присутних, гледај,

само гледај из плавосиве зенице бескрајног убрзања
нежно, као кад се тек рођена беба насмеје у сну,
кроз мале, прозирне капке – Ур.
(„кроз мале, прозирне капке”)

Мада овде нећемо разматрати песнички стил Драгана Бошковића параметрима стилистике, нити његову поезију читати на фону Деридиног дијалога са Ничеом поводом тога шта је стил, из дотичног текста тек задржавамо пажњу на томе да је „питање стила као питање писања, питање једне мамузајуће опарације, моћније од свег садржаја, сваке тезе и сваког смисла”¹, и да је оно, као такво, еквивалентно питању живота. А можемо то и овако казати: питање стила је Исаија.

Назвао бих својим стил
Који хотимично исцрпљује све своје могућности,
Правећи сопствену карикатуру;
Назвао бих својим последњу етапу сваког постојања,
Разбацивање самим собом,
Незрелост.
Зато тражим од ове песме да обнажи себе,
Да не ублажава свој грех,
И да се, док рукопис дрхти на папиру,
Позове на Матеја
: Што написах – написах!
Јер она је само ритам једног губитника
Који кривотвори и сопствену смрт.
(„Исаија”)

Онтолошко питање стила у поезији Драгана Бошковића стога је повезано са егзистенцијом песничког субјекта, за коју се, између осталог, везује и то да стил јесте жена. Фигурација Богородице, али и „једне прелепе даме”, свете жене које има колико и Јелене које нема, могле би се мислити у обзору стила и стилског уколико на уму имамо да је стил све, како је то Штајгер сматрао када је у питању књижевни текст, а што Бошковићево досадашње песништво увелико потврђује. Зато се и отварају многобројна питања, једноставна колико и тешка: како мислити поезију која је знаковно, културолошки и онтолошки премрежена од „текста као света” и „света као текста”, до „прашњавих трунчица смисла”, од киклопа

¹ Жак Дериде, „Питање стила”, 2016: <http://www.tvorac-gradana.com/knjige/scribd/pitanjestila.html>, <1. 9. 2020.>

и Библије до рокенрола и стрипа, а о којој је, такође, толико похвално, темељно, лепо и пријатељски писано? Коју стратегију применити у тексту отвореном за вишеструка читања, а не привилеговати једно? Како, при свему томе, себе сустићи у поетичком убрзању које овај песник последњих година својим *лирским њисмом* чини у савременој српској поезији? Вероватно би, у њеном духу, најподеснији говор био добро пронађен тон (али и он је већ погођен), или говорити њеним језиком, језиком разградње, пре него тражити смисао, будући да га она својим многобројним семантичким рукавцима дестабилизује. Опет, и књиге овога песника разликују се по тону, ритму и телосу песме, оне су меланхоличне и револуционарне, успорене и убрзане, има поема као и дужих и краћих песама, па можда тек у тим распонима и нијансама, из њих заправо, треба тражити непоновљиво песничког текста.

Но и поред признања немоћи знања пред песничком „све-можном” речју², ове су недоумице, поред осталог, читалачки наставак запитаности коју је песник поставио у књизи *Ошаци*: „Како изнова разумети одавно исписане странице неба / када више не умемо ни да читамо” („Отац је учио”). Читање је тек један од знакова у песничком ткању о изгубљеној хуманости, заборављеној песми, одложеном сопству, љубави која ништа не жели и песничкој Богородици. Иако је престижна награда „Бранко Миљковић” Бошковићу припала за књигу *Ave Maria!*, све је почело књигом *Ошаци*, која радикално и фундаментално, а опет тихо, како је поезији у савременом свету досуђено да говори, одређује наше разумевање поезије данас.

Чувено питање о томе може ли се певати након Аушвица у поезији нашег савременог песника отвара се у проширеном, онтопоетолошком хоризонту: да ли је *уошциће* могуће певати, читати. Хуманизам би, сагласно Бахтиновом поимању теме, могао бити окосница ове лирске приче, лирске реке, у шта се речи, појмови, говор свих песничких збирки сливају, и то стога јер се у њему укршта и прелама аутобиографско и историјско, дух времена и индивидуално, одакле израњају све њене фигуре и сви њени тропи. И сам се тај појам, заправо не појам, већ, деридијански, појмовност, оспољава као *différance*, изнова осветљавајући и усложњавајући *хумано* иза хоризонта нашег читања. До ништа хуманог, рекао би песник. Или још опорије, до „двоструког ништа” („све на овом свету је већ било”). Зато нас овај лирски ток, својим вртоглавим брзацима, враћа основном искуству читања, парафразирајмо Елиота,

² „Све-можном” Бошковићеву поезију назива Часлав Николић у тексту „Ритам доласка или Блажени само тихо”, у: *Ave Maria!*, Београд 2018, 37–45.

да осећања претходе разумевању. А опет, иако у отпору теоретизацији, која нас удаљава од „унутрашњег искуства” читања, од непосредности знака, или онога што Морис Бланшо назива „лаким, невиним да”, поезија Драгана Бошковића нагони нас да је мислимо. Мислећи је, ми се не уверавамо једино у писање „дубоких и само дубоких песама” („Читање”), већ и на тој равни бивамо затечени, како је то о њој већ примећено, „безданом смисла”³, бистрином унутрашњег чула.

Када кажемо да је све почело књигом *Ошаци*, тиме не желимо рећи да је то и Бошковићев песнички почетак, јер он је и пре ове збирке имао објављене књиге песама (*Вршњолавица, лаж и Вавилон од караџа*, *У једном шелу*, *Исаија*), нити под тиме подразумевамо неки радикални поетички заокрет, мада би се о значајнијим променама лирског исказа могло говорити, већ у виду имамо ону реч, стих, знак, којом песник постаје препознатљив, па и непоновљив, аутентичан, јединствен. Свој *поетикс* Драган Бошковић је пронашао у исказу „Када бих био песник”, наслову уводне песме из књиге *Ошаци*, који се, готово деценију, изнова појављује у његовим песничким књигама, „тетовирајући” онтолошке пејзаже текста. У изразу *када бих био* стало је све оно што га поетички и мисаоно одређује као песника, и даље, што га историјски и културолошки одређује као биће. Она је стил његовог текста, рекао би Ингарден, а Дерида би додао стилови, јер их има више од једног. И то је тачно, јер се ово потенцијално егзистенције, (де)мистификовање субјекта и песме, напетост аутентизације због које се ни песма ни песник не смирују, због које се равни бивствовања мешају у могућим и немогућим идентитетима разиграва у свакој наредној збирци, мењајући места, а тиме разигравајући и потенцијал њеног смисла, све до, климатичног, или пак антиклиматичног, „када бих био човек”, „да ли сам човек”. Ланчано, ступњевито, скоковито, оно је дијалогско, у смислу једног спољашњег и унутрашњег разговора, разградње поетичких и хуманих стереотипа и саморазградње, и на тај начин драмско. Због тога је управо, поред или мимо граматичке конструкције, отворено ка будућем. Израз *када бих био*, опирајући се томе да буде класична књижевна фикција, заправо није поетички стабилна формула, јер се итерабилношћу не смирује, већ само плеше, Дерида би вероватно рекао броди, он је попут таласа, пене коју талас оставља, у којој мења места, увек постајући „другачији и нови”. Измештајући се, укида хијерархију, реторичким обртима осмишљава себе. То егзилијарно *када бих био* децентрира

³ В. Александра Секулић, „Нескромност поезије, бездан смисла или Како се постаје”, *Кораци*, Крагујевац, год. XLIX, св. 4–6, 2015, 83–88.

колико питање субјекта егзистенције толико и текста, песника, протреса читање, и читаоца. Нема краја, само лутања и трагања. И зато „корак по корак, бог по бог” (*Uristen*).

Стих којим започиње књига *Оџац*, „Када бих умео да пишем”, озбиљан је, тежак и мучан исказ, управо јер га изговара савремени песник, оптерећен тренутком из којег говори, али и свих оних који су минули. Далекосежност питања колико је биће изгубљено везује се, не случајно, и за Грчку:

У Грчкој је све рационално и једноставно,
нема тајне, има богова, све је прописано:
хоботница за ручак,
желе за доручак,
гирос се једе после шест.

(„Грчка”)

Где је неизвесност, где је зебња, где Човек, питао би исто и Пекићев Арно. Можда опет баш у Грчкој, јер она је „у банкроту од свог настанка” („Грчка”). У континуираном, или градацијском⁴, нихирању знака, ни Грчке нема:

Нема Грчке,
органа држим у рукама,
органа, као маслине,
као дарове земље приносим на жртву,
а немам коме, органа нема, Грчке нема.

(„Ничега нема”)

Последица тог мимохода бића и света, историје и појединца, јесте онтолошки неспоразум са светом, или рана историје, а тако и: „Рана аутобиографије: / одлазим, враћам се, / спознаја ту ништа не помаже: / кога налазим, кога губим?” („Божић 2011”). Дакле, песник нам, доследно и упорно певајући о непоновљивости архајског, враћа људско, и тиме нас рађава. Као Андрић Тамила.⁵ „Када бих умео да пишем” изговарамо у тренутку када смо планетарно, или

⁴ Милица Ђуковић истиче да је за Бошковићеву песничку књигу *Живои и ја смо квий!* карактеристична градација нихирања. В. „Иза угла”, у: *Живои и ја смо квий! – виберџунк њоезија*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2020, 121–127. У контексту песникових досадашњих збирки, па и аутопоетичких стихова из поменуте збирке („мислио сам да сам преболео модернистичке метафоре / а изнова пристајем на нихирање”), испоставља се да је реч о његовој поетичко-стилојској константи.

⁵ В. Драган Бошковић, „Проклеја авлија Иве Андрића”, у: *Заблуде модернизма*, Службени гласник, Београд 2010, 45–66.

постмодернистички, уроњени у текст, а опет тако далеко од *ћисма*. Јер „има књига, читања нема” („Ничега нема”). Или, другачије испевано:

У време када није било језика, ни љубавника није било,
када речи страх, чекати, нестати, анђели или девојчица ништа
значиле нису,
када је све обузимала свеопшта одустаност створеног,
људи су преливали очи једни у друге,
кресањем леденица палили ватру.

(„Анђели”)

Очи, преливање погледа, леденице и ватра, симболички је првобитно, и једино тада, остварено читање. Свако друго, па и ово наше, погрешно је. Зато док се људско поново не објави у својој првобитности и непосредности, биће, песник, ми, у нечитљивости света/текста само лутамо. Несмиреност али и драж овог лирског номадства завештана је започето будућим, јер *када бих био* не само да се остварује по цену „немогуће поезије” (*Ave Maria!*) већ и будућност може бити ближа и даља. Ова је несумњиво на домаку, одакле потиче непосредност песничке речи, али та је реч онтолошки раслојена („Вратићу вам географију бића”, *Ave Maria!*) – у оностраном и у оностраном, презентацији и трансценденцији, поетском и метапоетском, па је и будућност амбивалентна у осећају блискости и чежње. Зато идемо „корак по корак”, што се као траг појавило у књизи *The Clash*, а материјализовало револуционарно-поетском корачницом у *Ўristen*-у, поеми ходања, летења („раширених ногу и руку, као слово X”), егзистенцијалног и културолошког ходочашћа тачније, да би у књизи *Breaking the waves* прерасло у метафикционали ход, крстарење у тексту и себи:

Идемо даље:
Једем континентални доручак са другаром,
Носим џемперић са два дугменцета, знате онај, ко декица...
Пуца и та сцена,
А ја се питам шта то прекида крхке синапсе у мом мозгу,
Да не могу лепо, сујетно да маштам,
Да будем главни јунак, херој у акционом филму,
Да наместим косу као филмска звезда,
Да будем жртва, спаситељ човечанства,
Да ме обожавају итд...

(„Вртим се у круг”)

Нарастање фикције, (мета)фикционализовање сопства („и бићу Самурај Џек, (...) Корто Малтезе бићу (...) ма нећете веровати да сам то ја / – па ни до сада веровали нисте –”, *Ave Maria!*), дакле брисање границе између (ауто)биографског и фикционалног, чулног и натчулног, те поигравање онтолошким статусом ликова („Gotta light?”), истовремено и све веће обнаживање песме („Конечно, конечно ме можете читати како хоћете”, *Ave Maria!*), њене све шире зенице, сразмерно је све бржем и интензивнијем смањивању песме и песника, до њиховог стапања:

А ја бих је љубио, као Лула, без обзира шта је у њеној глави,
И она, песма би се још више смањила,
И ја са њом,
Мрвице бисмо били, ма ни мрвице,
А из ње би изникао Бог
(Види: Цвета Бог!)

(„Када бих био песник”)

У поезији Драгана Бошковића све је, дакле, уплетено у разгранату мрежу знакова, а песник је сваком новом књигом, као неким лирским романом у наставцима, непрекидно тка, ширећи хоризонте читања. Да, читање овде, како је примећено, заиста осећа само себе, дарујући нам ново искуство читања⁶, што је равно преображењу песничке речи, те настојимо да те тренутке продужимо јер нам „наши дани” тиме постају подношљивији, јер су се поезија, прича, молитва, муња и плусак пурпурних кишних капљица поново сусрели, слили се у чудо поезије („Само да прође”). Херменевтика Бошковићеве песме је од оба света, оностраног и ононостраног, и зато у њој Бог, песник и „људи говоре”. Може се мислити пут, може и празнина, Богородица, Тереза, град, литература, музика, тоталност бића сведене на једно м, обрнуто е. Од пута до празнине и љубави, пута и љубави као празнине, јагодица прстију, очију ластва, инклузивног уздаха... све је у кретању појмова, тропологијацији текста. У том обиљу знакова, у игри њиховог сливања и усецања, Бошковићева плетисанка вешто тка, па дисеминативно *када бих био њесник* захвата и егзистенцијалну и културноисторијско и (мета)поетску и онтолошку логику. Неизвесност таквог пута песник је наговестио доста раније („зна ли да носим путеве уместо обуће”, [„Срео сам је после више од десет година”]), чиме је себи „одредио кратак век” („Само да прође”). Доба хероја, дакле, није прошло.

⁶ В. Ч. Николић, нав. дело, 43.

У књизи *Ave Maria!*, али и другде, настављајући Дисов („Тамница”) и Миљковићев корак („Узалуд је будим”), а у *Uristen-y* Црњанског, Драган Бошковић продужава поетичку линију српског песништва у њеним битним онтолошким тачкама. На трагу Миљковићевог трага („треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку”) – јер ово је поезија о трагу и поезија трага – на трагу испуњења *обећања* великог претходника, Бошковић наставља:

бићу ту, нико неће, нити ће. *Дођи ми*, долазим, ходам, другачији
и нови,
И будна ћеш бити,
И очи, сузе, ће бити тако лепе, треп, и вода ће говорити
И биће лице у песку, на води

Али као што „другачији и нови” није само континуитет српског стиха већ и дисконтинуитет и самопоништавање себе, тако се и песников траг као „онај који је на трагу” манифестује у будности певања: „Да би се овако певало, / прво мора да се умре, а она је будна, овде” („Будна је”). Не само да нема више Миљковићевог узалудног буђења, „Будна је, није модерниста, / јер они се увек нешто као буде”, што се исповеда као „биопсија без јаука” („Ономатопеје”), и осећа као иронија, већ се сада обрвало „с литице буђења”, и гледа широм отворених зеница, јер тако једино и може у свету „зелене дигиталне кише” („биће све у реду”). Иронија је кључ Бошковићевог читања себе као другачијег и увек новог себе, с тим да је реч о посебној, шлегеловској, иронији љубави. То је једина истинска иронија, како ју је објашњавао овај филозоф, ослобођена двосмислености, која, као своју врлину, усваја привидно противречје сопствене ограничености и идеје нечег бескрајног: „Овај привид противречја, истакнут у иронији испуњеној љубављу, не може проузроковати више никакав поремећај у вишем осећају само тамо где је љубав већ пречишћена до највећег степена развића, где је постала изнутра чврста и савршена.”⁷ Шлегелово заговарање трансценденталне поезије овде се испунило – оно што је он подвео под идеју романтичне поезије као свеколике поезије и у овим стиховима читамо, будући да таква поезија „обухвата све што је на било који начин поетично, од највећих система уметности, који у себи садрже опет више таквих система, до уздаха, пољупца, што је ношен дахом детета које испевава песму која није уметност”.⁸ У потенцирању поетске рефлексije и

⁷ Фридрих Шлегел, *Иронија љубави* (изабрао и превео Драган Стојановић), Zepher Book World, Београд 1999, 145.

⁸ Исто, 38–39.

саморефлексије, у метапоетичности заправо, Бошковићева песма се укида, „умире песма”, и тако поново настаје. Зато поезија о „тоталном м” не дозвољава да се тотализује:

И само би дубље улазио у њу,
Кроз те слике, невине слике у тајну,
У вечност, љубав, пријатељство,
А све то, љубав, брига, нежност,
Као дечји цртежи би били...
Тако, две, три линије, као на икони, и то је то...
(..)

Била би то најтиша песма на свету,
мила, као кад се инклузивно дете радује,
а ћутала би, јер и љубав и Бог ћуте,
чист исихазам би била,
афазија,
(..)

А била би то само инклузивна последња причест.
За инклузивну децу, успаванка за одрасле, инклузивног песника.
Написао бих је када бих био песник,
Написао.

Стихови потичу из књиге *Breaking the waves*, чији су нас ритам и мелодија уљуљкали, као на „белој једрилици” у осунчано летње подне, у најтишу песму икада. Како се песма утишава и ми се умирујемо. Али песнику Драгану Бошковићу не треба олако поверовати. Не зато што у поменутој књизи каже да није песник („да, јесам, нисам, не знам...”), или што није написао најлепшу песму („Блажена Иванка од Страхана”), већ стога што је наредном збирком, рекавши нам не само да је песма будна већ да је постмодернистички будна, „извесност и слом” претворио у „суноврат и слом”. Таман што смо помислили како је „све у реду”, тек што смо се сјединили са неисписаном песмом, умирили уз њу, песник, још једном тестаментарно саопштавајући *Животи и ја смо квиџи*, изговара:

Будна је,
а није ни спавала.
Овај свет не припада њој,
Ово недељно јутро не припада њој
Будна је, не чита писмо,
А било би лепо, у слапу светла.

(...)

Ни писма нема, писма,
Никад га примила није.
Јер писмо је увек оно јуче,
А читање је оно увек изјутра.
Свега се сећа, ништа не жели,
Будна је, будна, ни спавала није.
Не дише, не...

Широм отворених очију ова песма најзад гледа, а поглед јој је тежак, камен: „можда грешим, слепим са њом, / али сва је будна и од тамног мрамора” („Будна је”). И цела је лепа, „лепа и са ожилцима као старе античке скулптуре”. Биће песника и његов предмет слили су се у једно („и више нас ништа ни мм раздвојити неће”, *Ave Maria!*), јутро Богородице је дошло: „и нећу халуцинирати, видећу, гледаћу, / очима далеким, зеницама Јана Кертиса, / гледаћу Богородицу, себе, једно смо, ту” (*Ave Maria!*). Пронашао се „нови језик” (*Ave Maria!*), „језичак ватре који више не говори” („Само да прође”), односно језик „пламени, и љубезен, и све” („пентакост”), којим се саопштава бол размимоилажења писма и читања, али и, рекреирањем властитих стихова, постојање „у једном телу”. Да ли је рано јутро („јутро је, време је, јесте, ту сам ту”, *Ave Maria!*) уједно и „јутро без текста?” („Када сам заволео Сина Божијег”):

Зато у мојим данима постоји само јутро,
болно, опијајуће,
јутро када сам заволео Сина Божјег,
јутро без текста.

Рецимо да то „јутро без текста” јесте јутро песникове Богородице, јутро њеног ћутања, „дажд, најезда скакаваца, олујна ноћ”, а тако и почетак усвајања новог песничког језика. Зато с радошћу ишчекујемо наредно *када бих био њесник*, будуће лутање, јер, ено, песник је иза угла. Очекујемо га, другачијег и новог, док песма у нама, као биће, цвета. Види, расте у вечности!

Др Соња М. Миловановић
Радио-телевизија Србије, Београд
Радио Београд
sonja.kovljanic@gmail.com

БЕОГРАДСКЕ КРАТКЕ ПРИЧЕ

Васа Павковић, *Ехо Београда*, Академска књига, Нови Сад 2020

Пишући о прози Васе Павковића, Марко Недић¹ уочио је веома битну чињеницу у развоју прозног дискурса овог писца. Наиме, како сматра Недић, Павковић је писање започео у типично постмодернистичком духу отворено кореспондирајући са поетикама многих страних и домаћих писаца (на пример Рилке, Калвино, Сингер, Хемингвеј, Црњански, Павић, Пиштало), да би у новијим књигама тај дослух свео на минимум, водећи рачуна да о њему остави што мање писаног трага, што је уједно и највећа разлика у односу на његова ранија прозна остварења. Прекретничка књига по мишљењу Марка Недића, а и самог Васе Павковића, је *Мој животи на Марсу* (2005) у којој сам аутор већ у предговору констатује да су „сурова историја” и још суровија политичка стварност само убрзале природне потребе за променом и откривањем аутентичног ауторског гласа. Од тог тренутка Павковић у својим причама почиње све више да се ослања на непосредну животну стварност, много више комуницира са читаоцима а видљиво мање са књижевним наслеђем, те уводи чињенице из властитог живота као доминантан мотив своје прозе (на пример, збирка *Океан Дунав* из 2016, а посебно збирка о којој овога пута говоримо, *Ехо Београда*).

Збирка кратких прича *Ехо Београда* саткана је од описа свакодневних догађаја и ситуација којима је писац сведочио. Јунаци су или непознати људи које је годинама сусретао на улицама главног града, у градском превозу или по локалним кафанама (најчешће у „Витражу”), или пишчеви познаници, те пријатељи књижевници и уметници. Догађај који описује, такође, припада свакодневном животу – разговор мобилним телефоном, свађа љубавника, разговор људи у кафани, парку или на аутобуском стајалишту. Сам писац или је неми посматрач, или активно учествује у догађајима које описује, што све говори у прилог Недићевим

¹ Видети текст „Приповедачка проза Васе Павковића”, *Повеља*, год. 17, бр. 3, 2017, 93–103.

тврдњама да је пишев постмодернистички прозни дискурс доживео темељан преображај. Нема на крају ове књиге ни оног Павковићевог препознатљивог потписа да забележи с чијим је све поетикама у свом делу водио занимљиву интертекстуалну кореспонденцију. Међутим, склона сам да тврдим (а можда је то ипак само плод моје читалачке имажинације) да и у овој књизи, иако није јасно истакнута нити наговештена, постоји извесна интертекстуална комуникација са поетикама других писаца.

Пре свега, не могу а да се не осврнем на занимљиву књижицу Растка Петровића *Људи говоре* (1931). Попут Павковића у поговору („Брзо сам прихватио наук старих реалистичких писаца да путујем отворених очију и пажљиво слушам и ослушкујем пролазнике, сапутнике, случајне пролазнике или путнике”, 177) и Растко Петровић је у предговору своје књиге нагласио шта је оно што је окупирао његову пажњу пажљивог посматрача људи са којима је долазио у свакодневни контакт приликом једног путовања:

Ову сам књигу написао за време једног путовања. Одједном, све што су људи говорили око мене конкретизирало се и ставило испред предела и грађевина које сам гледао, Најпре се обзнанило у мени оно што је данас наслов књиге: Људи говоре. Говоре ствари просте, безначајне, али зато претворене оним што је живот људи и универсума уопште.²

Људи говоре, свугде, свакад, одвајкада, и на острву и у граду, а врсно посматрачи попут Растка Петровића и Васе Павковића посматрају и бележе чувајући аутентичност израза, а истовремено уносећи у тај опис људи и њиховог говора и свој лични ауторски печат.

С друге стране, поред очигледне асоцијације на Симу Матавуља и његове *Београдске њриче* (1902), када се спомене Београд и људи који у њему живе, заиста или у пишевој имажинацији, прва помисао која се јави у мојој читалачкој опсервацији је књига прича Светлане Велмар-Јанковић, *Дорћол* (1986). Питала сам се какве везе има ово необично путовање улицама Београда које носе назив по знаменитим историјским личностима са свакодневним шетњама Васе Павковића. Вероватно има само мени, која радо читам прозна дела и Васе Павковића и Светлане Велмар-Јанковић, вероватно само ја учовам ту невидљиву нит уживања и страсти коју према Београду и његовим улицама, објектима и људима деле ова два писца. А онда сам, проучавајући Павковићев прозни опус, наишла на занимљив текст којим се Васа Павковић опростио од ове велике књижевнице:

Светланино узбудљиво и реметилачко путовање по прошлости српске литературе, као и едиција „Баштина”, вероватно су ме подстицали и

² Предговор написан у Београду, 28. јануара 1931. године, према: Растко Петровић, *Људи говоре*, Ново поколење, Београд 1953, 10.

да се бавим нашим, у таму потиснутим, приповедачима, неколико година касније, у књизи *Девећ заборављених приповедача...* Њено лепо име – Светлана – увек ће светлети над српском књижевношћу.³

Постоје нити скривене од погледа чак и најпажљивијих читалаца и проучавалаца опуса неког писца које говоре о пишевом књижевном и културном наслеђу утканом у његову уметничку имагинацију. Те нити никако не нарушавају вредност стваралачког опуса тог писца, већ му само дају на аутентичности и оригиналности, односно јединствености уметничког израза.

Друга битна одлика Павковићеве прозе, коју је уочио Марко Недић у поменутом тексту, а коју је у најновијој прозној збирци писац довео до врхунца, је његово смело поигравање жанром кратке приче. Основне одлике овог жанра су неухватљивост и непрестани преображај који, уз сажето препричавање догађаја, доводи до неке врсте преплитања, а напоследку и изједначавања фрагмента и уметничког дела. Према томе, јасно је да метафора надвладава наративну структуру, те кратка прича репрезентује форму једног одређеног тренутка, односно ситуације. Језик дела је сведен, сажет, идиоматичан. Најчешћи јунак приче је сам аутор, што приповедача транспонује са спољашњег на унутрашњег посматрача: „И он сам део је света који жели да разуме, света који му изгледа апсурдним, искривљеним и деформисаним.”⁴

Оно што је по овом питању започео у збирци кратких прича *Океан Дунав*, Павковић је у књизи *Ехо Београда* довео до врхунца. Путујући годинама (тачније близу педесет година) свакодневно из Панчева у Београд и назад, писац је посматрао људе у свакодневним ситуацијама, бележио своја запажања и утиске које је онда преточио у брижљиво избрушене, језички и стилски савршене минијатуре којима је не само потврдио већ и надоградио стилске одлике овог занимљивог жанра. О томе сведочи у поговору овој књизи:

Тако је настајала ова књига – годинама. Слушајући и гледајући људе на тим путовањима, у возилима и пешице, осећао сам како ме жива грађа говора на улицама Београда – тај ехо живота – не само одушевљава него и надмашује. Моје је било само да свежи догађај и доживљај запишем и што пре пренесем у кратку причу, чувајући му средствима српског језика драж непосредности и упечатљивости. Аутентичност и тајанственост (178).

Трећа одлика Павковићеве прозе, рекла бих, везана је за његову љубав према фотографији, којом се, између осталих својих многобројних

³ Види: „Са Светланиним именом”, *Књижевни маџазин*, бр. 166–168, 2015, 10–11.

⁴ Беата Томка, „Облик и жанр кратке приче”, са мађарског превела Габриела Арц, *Књижевност*, бр. 9–10, 1985, 1697.

интересовања, попут опчињености природом (пре свега лептировима и птицама), овај наш песник, прозаиста, антологичар и књижевни критичар активно, са великом страшћу занима и бави. Да би неко био добар фотограф, он пре свега мора бити врстан посматрач са изразитим смислом за уочавање и најситнијих детаља. Просто је фасцинантно какве Павковић све детаље уочава, памти и до танчина описује приликом свакодневних рутинских активности, шетњи, те случајних (много ређе уговорених) сусрета: „Бледа, танка као притка, ониска, мало погурена, краткошишане косе, лагано корача Штрафтом” (107) или „Узалуд је продавац обигравао око нас – висок, усукан наркоман – видело се из сваког полуукоченог покрета, из плитке агресивности и наглог спуштања цене, пре него смо проговорили две речи” (62).

Многи од нас су често путујући или просто шетајући, седећи у чекаоницама, кафанама, парковима, посматрали људе, њихово понашање и говор, те покушавали у својој машти, макар то било из доколице, да наслуте животну причу тих случајних пролазника које највероватније више никада у животу неће видети нити срести. Ретки су они који су то записали и стилски уобличили, чувајући притом аутентичност ситуације, у форму кратке приче са којом ће свако од нас моћи да се идентификује. Да би нам то омогућио, Васа Павковић је по угледу на нимфу Ехо, која је одвраћала пажњу Хери док ју је Зевс варао те ју је разочарана богиња казнила да може понављати само туђе речи у виду одјека, књигом *Ехо Београда* сабрао одјек живота људи и пулса града у којем живе, те нам на тај начин или одвратио пажњу од сопствених свакодневних животних недоумица или нам пружио могућност да одјек нечијег живота остане ипак изван сфере нашег искуства, односно да остане управо то – само одјек. А задатак књижевности, пре свега, и јесте то – одјек пишчеве имагинације транспонован у читаочеву опсервацију.

Др Свейлана Љ. МИЛАШИНОВИЋ

Научни сарадник

Матица српска, Нови Сад

Одељење за књижевност и језик

Летопис Матице српске

smilasinovic@maticasrpska.org.rs

ТИХОСТ, МУДРОСТ, СЕТА

Васа Павковић, *На одморишћу*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани” Краљево 2019

Познати песник, прозаиста и књижевни критичар Васа Павковић (1953) у свом песничком остварењу *На одморишћу* исказује посебна, сложена и сетна промишљања која исијавају из богатог тематског језгра ове збирке. Теме природе, простора и времена, пролазности и смрти, детињства, као и самог чина поетског стварања, гранају се у фино компоновану целину, коју чине пролог и епилог, и циклуси између њих, претежно именовани по појединим календарским месецима. Тако се, већ при самом погледу на композицију књиге, открива да је ово, пре свега, књига о времену и његовом дејству на биће лирског субјекта.

Прошлак песма „На одморишту” остварена је као мала шестоделна поема чији су делови-песме издвојени арапским бројевима. (Оваква организација песама у поеме обележиће и лирске циклусе „Безвремено” и „Септембар”, за разлику од осталих циклуса у којима се нижу насловљене песме.) Одмориште, односно простор природе „удаљен од најтешег шума града”, тај дивљи предео са лишћем, грањем и рубовима стаза, покреће ход лирског субјекта, а ход, опет, иницира мисао, својеврсно пресликавање појавне стварности у мисаоно-осећајни свет лирског субјекта-посматрача. Ова целина завршава се промишљањем о недовољности речи „да обухвате свет”, те тако најављује касније бављење темом речи и писања поезије.

Простор из прошлости песме покренуће ток сећања, то јест тему времена. Већ циклус „Фебруар”, грађен од четири песме, уводи време, па тако у првој песми, „Гледајући шумског пужа”, кретање пужа у фебруарској шуми ствара у лирском субјекту одређене асоцијације на теме вечности и смрти. Тај топли фебруар, другачији од некадашњих зима, покренуће у његовом бићу контраст прошлости и садашњости, који се испољава у песмама „Фебруар у шуми” и „Снегови детињства”. Док песма „Фебруар у шуми” има општији план у реализацији контраста (данашњи људи слабо познају свет биља, то јест „бокоре љубичица” и „гусенице плавих лептира”, за разлику од некадашњих, именованих природњака), песма „Снегови детињства” јесте повратак у дечје доба лирског субјекта. А песма „Жеља” такође наглашава примат природе („Требало би оставити град / и поново отићи у природу”) и ниже се као мала панорама лепих појава у природи које, опет, доводе до – тока дана који се пребира „као зрна пиринча (...) у само наоко / мудрог покрету”. На тај начин, већ ова песма антиципира тихост, мудрост и сету ове поезије.

Циклуси у књизи *На одморишћу* садрже мали број песама, али су све оне бремените смислом и снагом. Тако су у циклусу „Мај” свега три

песме, али су оне, као дуже лирске творевине, специфичне по поступку асоцијативног тока, као и по свежини и очућености песничких слика. Такође, песме садрже својеврсну иронију социјално-политичког подтекста која се односи на прошлост; то је присутно у песмама „Морске звезде” и „У добром калупу”, а тон критике и ироније смештен у савремено доба обележава песму „Мачје очи”. Кад је о овој песми реч, њу одликује и посебан вид поређења, који умногоме подсећа на поступак *сјајања не-својивої*: за мачје очи лирски субјект каже да су могле бити зелене „као очи пролазнице, / која је у апотеци / купила цитостатике”. Слична необичност поређења карактерише и остале песме, па тако у песми „Безвремено” стоји да је небо плаво „као око / потомка неког / исконског Немца”.

Сећања, покренута раније, настављају се у лирском циклусу „Август”, грађеном од три песме, све три са темом детињства. Било да је реч о дечаковом посматрању црних мрава, о скоку на фудбалски терен или о нагонском бегу од ласице – свугде је дочарана давнина детињства и посебан интроспективни ток у повезивању некадашњих доживљаја и садашњег промишљања о њима. Лирска лепота овог циклуса лежи и у музици слободног стиха, мада је мелодичност песама и устројство збирке на начин музичке композиције – одлика књиге у целини. Анафора „стајао сам” даје првој песми посебну мелодију, а иста реч биће пренесена и на почетак наредне песме, дочарavajuћи на музичко-мелодијски начин даљину и свежину сећања...

Сећање је иницирано ходањем, а ход најпре прати мисао. Овако је и у циклусу „Поново мај”, где се јавља различито биље, а то важи и за целину књиге, у којој је разнолик биљни свет нека врста лирског топоса. У првој песми, „Бршљани”, ова биљка добија разорну моћ, а такво дејство је и у циклусу „Септембар”, где бршљан носи конотацију смрти. Уништење ливадске траве у песми „Ливадица после Првог маја” донекле призива књижевне асоцијације на Кишову причу о ливади у књизи *Рани јаги*, а то уништење градацијски усмерава размишљање лирског субјекта о сопственој смрти у песми „Пепео”, где је смрт централни мотив, а лептири као лирски реквизит пролазности на сетан начин боје ово певање.

Смрт и сетно певање настајују и циклус „Безвремено”, који је, опет, и нека врста превазилажења смрти – под упливом безвременог детињства и сна. У тону писма, са обраћањем адресату (неименованој љубави Б.), ова поема од четрнаест стихова представља асоцијативно низање различитих секвенци из мисаоно-осећајне лепезе лирског субјекта. Повезаност љубави и смрти („Једном, / из малог равничарског града, / на обали споре реке, / стићи ће вест / да си умрла”) покреће у наредним малим песмама – пут у време, тачније у детињство, али и у друге пределе душе. У овој поеми се, на начин сличан музичкој композицији, варирају различите а централне теме Павковићеве књиге: природа, стварање поезије, пролазност, детињство, али и нове теме, као што су несаница

или промишљање о постојаности *ја* (мотив Владана Деснице). А сећање на снег призива раније поменуто песму „Снегови детињства”.

Призивања као поступак испољавају се и кроз цитатност. И у овој поеми, и током збирке, цитати имају важну улогу у осликавању носећег смисла и расположења. Музика из старих шлагера („Све ће доћи, / Све ће проћи”) као у овој песми, или у појединим песмама ранијих циклуса, затим стихови песника, било дословни или измењени у иронијском кључу („поезију ће сви једном заборавити”), позивање на туђе речи – кресе ову књигу и уклапају се, сложеним интертекстуалним нитима, у поетско-рефлексивни свет самог песничког субјекта/аутора. Тако је и у циклусу „Епилог, већ дуго” активирана Матићева синтагма „зарни влач”, која је на начин музике и надреалистичке игре призивала интроспекцију и сету.

Након поеме „Безвремено” следи циклус „Септембар”, такође мала поема грађена од четири песме, где већ поменути мотив бршљана симболизује смрт. Овде се тематизује и однос живљења и писања, ћутања и говора, са закључком о неминовности писања. Но ипак, у виду контрапункта, завршетак песме „Септембарска лоза” опет уводи тему ћутања: „неспособан да кажем ишта о тромом животу, / који влада простором, не мање моћан од саме смрти”.

Поигравање стварности и стварања обележава поједине песме ове књиге. Понекад је тај однос дат у благом иронијском кључу, а понекад је изражен лексемама које указују на то да је реч о тој спрези: „у подтексту песме” (из песме „Давно, над мравињаком”); „на крају ове строфе” (песма „Бршљани”). Ови изрази обично се јављају при крају песме, а вреди истаћи и особеност оних завршетака песама Васе Павковића који доносе неочекивани обрт или интересантну поенту.

Епилог („Епилог, већ дуго”) садржи неколико насловљених песама. Веза писања и смрти окосница је песме „Већ дуго нисам”, у којој се јављају већ наведене игре речима, потакнуте већ поменутом Матићевом синтагмом „зарни влач” (овај спрег речи преноси се и на наредну песму, остварујући тако музичке ефекте), као што је веза смрти и поезије, на другачији начин, активирана и у песми „Мислио сам”. Епилошки циклус, то јест сама књига, завршава се песмом „Међу сенкама”, која одише тихошћу сазнања и сетом, те представља завршетак овог емотивно-мисаоног пута остваривањем *на одморишћу*.

На крају, истакнимо да ову књигу одликује и повезаност циклуса, али и самосталан живот сваког циклуса као малог лирског организма. А све то скупа јесте у корелацији са тишином, мудрошћу и меланхолијом које зраче из овог Павковићевог дела, које свакако, у буци данашњег брзог живота, представља тихи позив читаоцу да зарони у унутарњи свет.

Мaja Л. БЕЛЕГИШАНИН
majabelegisanin@gmail.com

ВЕШТИНА ПИСАЊА ДУГИХ ПЕСАМА

Тања Ступар Трифуновић, *Мјесџа љгје љочине све исљочейќа*, Културни центар Војводине „Милош Црњански”, Нови Сад 2019

Изабране и нове песме¹ Тање Ступар Трифуновић пружају први потпунији увид у њено песништво. Упркос томе што у биографији каже да је објавила пет збирки песама, у књизи се налази избор из три², међу којима је онај из најновије и најзрелије песничке књиге *Размножавање домаћих животиња*, најобимнији. Још једна битна ствар је то што су претходне две књиге, *О чему мисле варвари док доручкују* и *Главни јунак је човек који се заљубљује у несрећу*, објављене 2008. и 2010. године. Није овде реч само о песничком сазревању већ и о томе да је песникиња успешно истраживала и друге књижевне жанрове, па је за роман *Сајгови у мајчиној ујџроби* добила и Награду Европске уније за књижевност. Ово искуство је битно да би се дефинисао развојни пут Тање Ступар Трифуновић као песникиње. Најочљивија особина њених песама је то да су дугачке. Код ње готово да нема минијатура, а већина песама се протеже на неколико страна. Писање дугачке песме поставља неколико проблема пред песника. Пре свега, како одржати интензитет, како то што песма обично каже кратко и сажето проширити али тако да се не изгубе специфично песнички квалитети текста и да песма не падне у прозу. То песникиња обично решава постављањем одређене драмске ситуације, али не простог дијалога, већ потпуног осмишљавања времена, места, повода том разговору, а онда се нешто од тога – време, место или повод прећути. Као једноставан пример може послужити песма „Киша” из циклуса „Разговори са психијатром” (овде је класификација шта је песма а шта циклус искључиво моја, пошто се такође оно што сам назвао песмом може назвати одељком песме, а не делом циклуса):

Киша пада дуго и упорно
Сасвим тривијална и тачна реченица
Да
Одговарам на постављено питање
Да ли вас је то промијенило госпођо
Он мисли да све зна и све разумије
Диван је у кожној фотели самопоуздан мек
Али то вам не могу испричати кажем му
То је пуније и празније од ријечи

¹ Нове песме нису ушле у анализу у овом тексту због тога што се таквим делима обично не зна прави статус, најчешће нису у коначном облику, не зна се контекст збирке у којој ће се налазити нити хоће ли се налазити и, за разлику од осталих песама у оваквим књигама, нису најбоље из те целине.

² Занемарујем две песме из прве или друге књиге (не може се рећи које пошто песникиња не наводи збирке песама у биографији).

Први стих може се узети као класичан опис. Међутим, у другоме се види да је у питању нешто што лирски субјект саставља, подстакнут посматрањем кише или размишљајући о некој киши у неком делу, и одмах одбацује као „Сасвим тривијалну и тачну реченицу”. Потом лирски субјект некоме одговара „Да”. Кома, то знамо из наслова циклуса – психијатру. На шта, не знамо, мада нам у свести још увек лебде прва два стиха. Тако, мада знамо да то није питање које психијатар поставља, ипак делом свести верујемо да се констатација из другог стиха потврђује. Чујемо следеће питање: „Да ли вас је то промијенило госпођо”. И даље не знамо шта то, а она мисао из прва два стиха сада се поново укључује у игру и прави једва свесну асоцијацију да некога може да промени то што је „киша пада дуго и упорно” тривијална и тачна реченица. Затим се мисли окрећу психијатру, прво се потцењује његова способност да помогне, „разумије”, а разумевање је за жену особина коју тражи од мушкарца. Тако у следећем стиху имамо опис психијатра као мушкарца, процењивање његове привлачности али са благом нијансом мајчинства. Његово самопоуздање је у контрасту са његовом мекоћом, тако да се она заштитнички поставља према њему. Она је та која њему треба нешто да каже. У завршна два стиха то и чини. Поновно проблематизовање могућности коју дају речи заокружује песму. Ствари које се речима могу изрећи су тривијалне и тачне, оно што се не може рећи је оно што се тиче најтананијих процеса у човеку, оних о којима једино и вреди нешто рећи. Они су у песми само наговештени, њеним односом према речима, према мушкарцима, према ауторитету. И све те ствари нису речене речима већ оним прећутаним. Ако се уз то дода да овај циклус има шест делова који мозаично граде једну сложенију слику, онда се види сложеност поступка Тање Ступар Трифуновић, макар у свом основном виду.

После искуства са писањем романа, песникиња добија више поверења у језик па ће песме из *Размножавања домаћих животиња* имати богатији, слободнији и прилично метафоричан језик, а за основу ће имати јаку наративну линију. Рецимо, у песми „Желим да живим у малом граду” говори о љубави две жене, њиховим свађама, авантурама са другим женама и морнарима. Овде треба имати у виду да је следећа песникињина књига, *Оћкако сам куйила лабуга*, хомеоротски роман и да се аутобиографски елементи који се могу ишчитати из једног ишчитавају и из другог дела. Песма почиње као бајка: „Била једном једна љубав као бродолом као туче пијаних морнара”. Насупрот стиху „Киша пада дуго и упорно” овај је сликовит и поетичан. Међутим, то га не чини мање тривијалним, пошто су поређења банална. Стих добија на тежини када се схвати да ово заправо нису само поређења већ елементи приче. Мали приморски град на који као да су јунакиње насукане пун је агресивних морнара, сексуалних предатора. Ова прича је највероватније реализована метафора првог стиха. Улажење у песникињину биографију

овде је небитно. Увек има других људи који су ту да поремете односе између две особе. Други стих – „ти мене веслом ја тебе веслом у главу” развија слику из првог стиха, тако да сада имамо три нивоа значења – банално поређење, причу о морнарима, причу о сукобу две особе који се пројектује на њихову околину („поцепано једро”, „вјетар шиба”, „галебови остављају своја анђеоска пера и свој ђавољи измет”). Чак се и тај опис раздваја на два паралелна тока: „док напољу грми у потпалубљу су два зеца склупчана / уз крзно једно другом” – спољашњи сукоб и унутрашња приврженост. Али док зечеви тако леже, сваки се нада да ће онај други бити вечера гладним морнарима. И тако из стиха у стих, Тања Ступар Трифуновић гради песничку слику која никако није коначна, која никада не долази до закључка већ увек иде даље, развијајући се и дајући нови смисао ономе што је речено раније. Отуда механизам на којем гради дуге песме никада не застане, никада не постаје прозаичан или досадан. Уз све то, ово је песма која садржи ведрину, наду у то да ће једна жена на том острву живети дуго и чекати другу кад се са путовања врати кући. Позиционирање себе као статичне а своје љубавнице као оне која се креће, која има авантуре, нешто је што се може протумачити на основу других песама ове збирке, као и романа, па се онда може узети да је она старија љубавница. Упркос томе, карактеристично је да у хомеротским песмама нема никаквог мајчинског приступа какав смо приметили у песми о психијатру. Детињастост као да је резервисана само за мушкарце. Ипак, време које пролази од лирске јунакиње прави старицу, а од њене љубавнице зрелу жену. Отуда страх од старости, проласка времена, који је код ове песникиње био честа тема и у песмама другачијег типа: „желим да завучем руку дубоко у тебе и померим све сатове”.

Та тема суровости времена детаљно је обрађена у песми „Места на којима све почиње”. Овде је реч дата млађој љубавници, али је јасно да она није она са којом би се песникиња идентификовала. Млада жена је критикује што пише песме, сматра то губљењем времена и губљењем способности за практично. Овде она партнерку види као инфантилну и каже јој да јој не треба „нарасла сујета док дјевојчице уздишу над ријечима / тако zgodно уметнутим међу страницама књиге / њихових груди и ногу”. Посебно је озбиљна критика поезије као превазиђене, као нечега што не занима млађе генерације. О њеној старости говори у библијским („преживела си потоп”), историјским (рат, шизму) и животним (шизофренију, брак) терминима. Мислим да није наодмет напоменути да шизофренија овде можда није тек убачена да би се обогатила слика већ је можда реч о нечему што је песникиња заиста преживела и могуће је да је одатле настала песма психијатру. Напомињем ово не да бих чепркао по песникињиној биографији, већ да бих указао на потенцијалну ширину тема које су овим песмама обухваћене, као и на песникињину склоност да говори баш о оним стварима о којима се најчешће ћути.

У наставку песме, млада жена лирску јунакињу учи о снази коју мора да има да би преживела међу животињама. Мора бити мачка која граби. Осећањима и песмама не може више нико да се освоји: „Дошло је доба када праведници узмичу пред гладнима / неки на своје ноге обувају дубоке чизме / и газе са њима газе по туђим образима / по дјечијим прстима / газе ситне животиње и косе дјевојака и долазе да прегазе свијет”. У таквом свету нема смисла писати песме: „Живи стара ионако си половна роба / Боље је да те трошимо док још има што да се троши / Док још има исправних дијелова / Док још ниси сва покварена као твоје мисли / Негдје си топла и мека / Још увијек / постоје мјеста на којима почиње све из почетка / додирни их стара”. У раној песми „Иза поноћи” стоје стихови: „Радила сам разне просјечне гадости као и сав / свијет око мене”. У овој се каже да ће ускоро бити сва покварена. Постоји одређена веза и развој у овим песмама. У раном циклусу „Случајеви” описују се сексуалне жудње разних ликова. Када лирски субјект проговори о себи, каже: „Мој случај није ништа посебно он јако жуди бити / обичан мали неприметан случај / јер зна да само обичност обуздава вријеме и држи / зауздане демоне уништења”. Тиме контрастира себе и остале описане случајеве. Овде она треба да се „троши док још има што да се троши”. Постоји одређени континуитет у овим песмама. И тај континуитет на нивоу целог дела функционише као на нивоу песме. Реч је о сталном преиспитивању, о дијалектици, драми ових песама. И мада без сваке сумње на нивоу песме, па и збирке, постоји одређена доза промишљености, она не може постојати на нивоу десетогодишњег песничког рада. Не може, осим ако је песникиња опседнута појединим темама, ако је бављење њима за њу важно колико и само писање, тако да би писање о нечему другом било за њу потпуно небитно. Наравно, не треба сметнути с ума да, осим тога што је избор песама, ова књига је и књига за читање, тако да се песникиња могла водити праћењем ових мотива од раних до каснијих песама не би ли од старих песама сачинила нову збирку. Ипак, ту је пре свега самоиспитивање. Испитивање свог става о неким темама, испитивање поетичких начела и испитивање промена после неких значајних животних искустава. Песничко зрење које иде упоредо са тим дозвољава да се генеза песничког поступка Тање Ступар Трифуновић испита од онога шта је у почетку замишљено да је потребно написати до онога шта се у међувремену схватило да се мора написати. Овим мислим и на формалну и на тематску раван. Ипак, ни до чега од овога не би дошло да није реч о изузетној личности. У последње време се све чешће заборавља чињеница да иза сваког дела стоји личност. Пре него од знања и рада, па чак и пре него од песничке вештине, управо од те личности зависи колико ће песме бити добре. Отуда се Тања Ступар Трифуновић показује добро у свим жанровима. А као песникиња спада у оне најређе.

Никола Д. ЖИВАНОВИЋ
cemupesnici@gmail.com

ПОРОДИЧНЕ СЛИЧНОСТИ

Саша Радојчић, *Огледало на њијаџи Бајлони: ољеди о српском неоверизму*,
Књижевна општина Вршац, Вршац 2019

Постоји неколико категорија критичко-теоријско-есејистичких књига које се штампају у данашње време, све са различитим приступом материјалу који анализирају, различитим читалачким утисцима и различитим ефектима. С једне стране, примећују се теоријске књиге које су настале као резултат истраживања и рада на магистарским, мастерским или докторским тезама, и оне, уз најчешће врло мало додатног рада, представљају текст тих теза уобличен у форми књиге. С друге стране, присутан је и корпус наслова у којима књижевни критичари сабирају своје критичке текстове који су најчешће настајали у дужем периоду, да би се у форми књиге сабрали у складу са неким организационим принципом (генерацијским, поетичким, регионалним, формалним, жанровским итд.). Најзад, штампају се и дела која спадају у домен класичке теорије или историје књижевности и своје закључке или изводе без позивања на конкретне наслове или пак примењују своја теоријска запажања на прозна, песничка и друга дела која читају из позиције коју аутори покушавају да заузму. Поред свих ових преовлађујућих категорија, с времена на време се истакну и књиге хибридног карактера које покушавају да изађу из уских домета и калуца поменуте три групе – и још неколико непоменутих – са намером да осветле, или да макар дају свој допринос осветљавању појединих појава у књижевности из једног ширег ракурса, истовремено се позивајући на опус одређених стваралаца и изводећи опште закључке и односе који се могу применити и на друге ауторе, на друге епохе, на друге националне књижевности и на друга дела. Међу таквима је и прошлогодишњи наслов Саше Радојчића, *Огледало на њијаџи Бајлони: ољеди о српском неоверизму*.

Овај истакнути песник, есејиста, критичар, теоретичар, филозоф и преводилац до сада је више пута досезао врхунце свог бављења књижевношћу, било да се ради о песничкој збирци *Cyber zen*, збирци огледа и критика *Слике и реченице*, или о филозофском наслову *Увод у филозофију уметности*, али је овим насловом успео да споји сва своја засебна интересовања на једном месту и преточи их у једну кохерентну анализу која непрестано иде између општег и конкретног, те теоријског и практичног. Спајајући своје искуство стварања и анализирања поезије са филозофско-теоријским предлошком пре свега немачких мислилаца, Радојчић приступа једној јасно дефинисаној појави – (нео)веризму у српској поезији – која до сада није довољно анализирана и дефинисана у нашој литератури. Он покушава да читаоцима који нису упознати са овим појмом објасни шта он означава на најбазичнијем нивоу, али и да,

у исти мах, онима који поседују знање о њему дочара на које се начине веризам и (нео)веризам јављају у српској поезији данас. Такође, његово одређење између теорије и праксе се увиђа и у томе што готово сва поглавља – а у питању су нове верзије текстова који су већ публиковани у протекле две деценије – почињу општим напоменама о појавама, покретима, догађајима и хоризонтима историје и теорије књижевности који се могу пронаћи у корпусу српске лирике. На једном другом плану, оном очигледнијем и јаснијем, ова поглавља обрађују мање или веће делове опуса дванаест домаћих песника: Слободана Зубановића, Србе Митровића, Петра Цветковића, Александра Ристовића, Мирослава Максимовића, Живорада Недељковића, Милана Ђорђевића, Ане Ристовић, Мирка Магарашевића, Душка Новаковића, Ивана Негришорца и Драгана Јовановића Данилова. Премда се ради о завидном корпусу песника различитих генерација, поетичких одређења, успеха и рецепције, јасно је да се не ради о избору од јединих дванаест квалитетних песничких гласова савремене српске поезије, нити пак о њеним најавангарднијим, најупечатљивијим, најпродуктивнијим или најдоминантнијим представницима. Но, шта је оно што их све спаја у један логички низ који Радојчића усмерава на то да их анализира заједно?

Пре свега, он се ослања на Витгенштајнову идеју о „породичним сличностима” које се могу приметити међу људима који припадају истој породици и, мада немају потпуно исте црте лица, међу собом манифестују велике сличности које их доводе у чврсту породичну везу. Исто тако и одабрани песници деле одређене поетичке особине, а одговор на питање како и зашто их аутор спаја крије се већ у поднаслову његовог дела. Одлучујући се за монтењевски приступ идеји огледа као текста који спаја више различитих оквира и долази до више закључака истовремено, он се посвећује проблему којем недостаје адекватан теоријски и практичан третман. Овај израз је одавно присутан у регистру оних који се баве проучавањем српске лирике, али је – до сада – мањкало свеобухватних студија које би га дефинисале, обрадиле његове појавне облике и успоставиле везу између тог појма и свих песничких гласова који се њиме користе у свом стваралаштву. Не покушавајући да насловом *Огледало на њијаџи Бајлони* понуди потпуно решење за овај недостатак, већ напросто желећи да га дочара и представи што већем кругу читалаца – због тога, између осталог, у програмском уводу збирке истиче да се овакво читање може довести у асоцијативно-аналогну везу са термином „стварносна проза”, који је, иако није апсолутно прецизан, довољно устаљен да је сам по себи разумљив – Радојчић приступа анализи на двојак начин. Пре свега, он наводи постојећу литературу која би могла да помогне читаоцима да сами дођу до одговора и пре њега, а потом тумачи одабрана дела која означава као најрелевантнија у домену веристичког певања. Тако, на пример, есеј о поезији Петра Цветковића, „Природа

и природно”, отвара кратка анализа разлике којом је Шилер дефинисао своје песништво у односу на Гетеа – први је тип „сентименталног” песника који тражи природу, а други „наивног” песника који јесте природа – након чега се прелази на расправу о утемељености те разлике данас и на став да је природу у ново време неопходно „тражити” јер ју је немогуће „имати”, да би се, напослетку, стигло до три различита типа трагања који доводе до различитих резултата. Тек након тога аутор открива коме је усмерен његов критички суд у овом есеју, због чега је неопходан увод који је на почетку направио, и у каквом је односу Цветковић са разликом између Шилера и Гетеа, али и са једним од три типа трагања. Дакле, тек пошто је успоставио основни координатни систем постојеће књижевнотеоријске и/или филозофске литературе, Радојчић приступа анализи и успостављању нових теоријских основа о поезији српског (нео)веризма. И док се овај аналитички низ може наметнути као посве очигледан и уобичајен у делима оваквог типа, евидентан је помак унапред који аутор овде прави, не само у домену појашњења до сада неадекватно анализираних теоријског оквира већ и у приступу читањима селектованих песника којима се сада, након оваквог третмана, враћамо са новим разумевањем. Неки од њих су већ препознати као аутори са тенденцијама ка веризму – пре свих Слободан Зубановић и Душко Новаковић – али се некима од њих сада приступа из потпуно новог угла, што и јесте највећа вредност оваквих издања.

Одлазећи даље и дубље у српску поезију – како у опусе других песника које помиње уз истакнутих дванаесторо, тако и у оне који су стварали у ранијим епохама и тиме поставили темеље модерне лирике – аутор истиче многобројне примере којима поткрепљује своју основну тезу о неопходности веристичког читања данашњег песничког корпуса и доказује своје познавање околности и критичког апарата који су омогућили такво читање. То се можда најбоље види у есеју „Препис стварног”, који анализира опус Слободана Зубановића и отвара се анализом песме „Силазак Цигана на пијаци Бајлони или комшијска балада” из збирке *Рејорџер* (1986), где се античка филозофија прелама са социјалном тематиком, а урбана стварност са аутопоетичким исказима песника. Сличне аналогije и неочекиване везе и закључци могу се пронаћи и у другим текстовима којима Саша Радојчић доказује своје слојевито познавање тенденција савремене српске песничке сцене – као њен тумач, читалац и учесник – и којима књига есеја *Огледало на пијаци Бајлони* расте у ону врсту неопходне литературе која је корисна понајвише песницима, критичарима и есејистима, али и научним радницима, истраживачима и књижевним историчарима и теоретичарима.

Др Драган Б. БАБИЋ
draganb.com@gmail.com

ЖИВА ВОДА ПРИЧУ РОНИ

Ана Вукмановић, *У итрајању за извир-водом: слике воде у јужнословенској усменој лирици*, Академска књига, Нови Сад 2020

Најчешће су дела која израсту из докторских дисертација обимне и важне студије које су у себе упиле године истраживачког рада и велику посвећеност аутора. На примеру књиге *У итраји за извир-водом* имамо могућност да сведочимо о тачности ове тезе у проширеном смислу. Наиме, дело које поднасловом сугерише анализу лирских пасаж мотивастих сликом воде на просторима насељеним Јужним Словенима у себи обједињује истраживања које је Ана Вукмановић спровела пишући магистарску („Вода у обредно-митском слоју народне лирике”) и докторску тезу („Значења и функције границе у свадбеној усменој лирици”).

Студија Ане Вукмановић подељена је на седам целина у којима се испитује значај воде – од митских слика на чијим почецима стоји, до обреда који су посредовани песмама које сведоче о њеном значају у највећем броју човекових делатности. Централни део анализираног корпуса представљају песме забележене на просторима који се данас налазе у оквиру граница Србије, Хрватске, Црне Горе и Босне и Херцеговине. У 66 публикација (27 антологијских издања, 21 збирци, 9 периодичних публикација и 7 етнографских издања) садржана је комплексна поетика воде са свим многозначностима које ауторка побраја и класификује према сличности. Важност воде осликана је у бројним примерима који откривају да јој се човек од давнина обраћао као бићу, доживљавајући је „као митски прапочетак, извор живота..., природну силу, стихију која разара, границу или реално животно окружење”. Начин на који се значење воде активира условљено је начином живота оних који је посматрају и који са њом долазе у контакт, али и песничким контекстом.

Студија Ане Вукмановић ослања се на читање воде из велике лепезе могућности које се отварају не само због непостојања вероватноће да се ток заузда и њено пространство сагледа већ највише од свега захваљујући амбивалентности због које је вода и благотворна и разорна сила. Као остатак снага хаоса она је стихија, док је на супротном полу градивни елемент при мешењу хлеба, место на ком се рађају богиње и животно први подој. Просторне координате не могу показати њену ограниченост, што најбоље илуструје распон бинарних опозиција у оквиру којих воду можемо посматрати као подземну и надземну, чисту и нечисту, земаљску и небесну, ону која призива сећање и ону која носи заборав, живу и мртву итд. Бројне акватичке манифестације у виду реке, кише, језера, бунара, мора и транспоновање њихових потенцијала у усмену лирику сведоче о разноврсности тема којима је вода у њој посредована. Као „део митског хаоса и најстарији елемент” нашла се и у различитим

дискурсима које ауторка наводи, издвајајући вез на народној ношњи, где се манифестује у виду таласастих пруга. Значајан је и увид да је „сиње море”, које се одвајкада помиње као крајња граница несавладива за људе, некадашњи назив за далеко Црно море, будући да је потоњи придев за словенске народе одређење новијег датума.

Од најстаријег записа лирских стихова из Дубровачког архива (1462) до представа воде у песмама из првих деценија 20. века, Ана Вукмановић детектује све посебности везане за воду у јужнословенској усменој лирици, тумачећи их у складу са језичким изражајним средствима која су утицала на њихову структурну и значењску манифестацију. Да су границе у којима се вода може дефинисати порозне и пропуштљиве као и сама стихија која у посебним приликама може да се смири и заузда, говоре и различите могућности ишчитавања које се најчешће откривају у контексту. Тако мутна вода може бити извор несреће али и место драматичног преокрета, као што и бунар представља отвор ка оностраном ако је везан за гору, док је сасвим другачије маркиран уколико се налази у близини куће. Дунав као реално пространство и митско место, нарочито када је одређен као „бели”, може бити носилац двоструких значења – блиставошћу упућује на чисту воду, док димензија која га везује за мит најчешће сведочи о опасности ове реке, која је често перципирана и као море.

Вода као сакрално место јесте и простор на ком се потврђује магијска моћ речи, те је делотворно у њеној близини изрећи благослов, али и клетву. Будући да „поетика усмене лирике, њена сажетост и посредност израза не дозвољавају широке планове, приказе драматичних сукоба”, песме чувају фрагменте митопоетских представа које су у овој студији реконструисане у складу са обредима које посредно или непосредно призивају. Бројни етнографски налази консултовани при анализи помажу у формирању засебних увида о значају воде на различитим поднебљима, који се касније удружују у широку слику сродних веровања и обичаја. О њој певају лазарице, краљице, иванчице, додоле, прпоруше и крстоноше, крећући се у обредним поворкама и игром зазивајући добро време и берићет.

Иако наводи сва бића која настањују водене дубине и која се око водених површина крећу, Ана Вукмановић нарочиту пажњу поклања вили. Амбивалентна као и средина којој припада, вила се често приказује у својству демијурга или силе која се изненада појављује и решава или усложњава радњу. И њена делатност умногоне зависи од контекста приповеданог, те власт коју вила има над водом може ескалirati у опречне манифестације – од затрованости до додељене лековитости. За разлику од змије, која као симбол аморфног у песми најчешће има улогу узрочника болести, и змаја који је медијатор горње и доње воде и који може отети девојку у еротске сврхе које алтернирају свету свадбу, вила

је водено биће које се, према веровању, замеће од росе или снега маркираног хронотопом. Свака њена делатност је на неки начин акватичка, било да је то прављење кола у близини воде или успостављање водарине за иницијанта.

Човеков главни оријентир јесте граница захваљујући којој формира представу о свом и туђем. Воденој граници посвећен је велики део студије Ане Вукмановић и осим у поглављу које детаљно испитује њене особине и многоструке манифестације, овај феномен презентован је и допуњаван кроз целу књигу, где се граничност осликава као битан фактор у успостављању приче којој претходи везаност за одређене обредне радње. Заједно са мотивима високе горе и широког поља који моделују одвајање граничног од људског света, дубока вода представља комуникациони канал између онога што човеку припада и онога за чим жуди. Због тога савлађивање препрека зазива елементе који припадају домену бајке – помоћнике, искушења и повратак из света који је тешко досегнути. Будући да је прелазак границе најчешће везан за иницијацију у свадбеном коду, најбројније лирске илустрације везане су за умирање у свом досадашњем, а рађање у заједничком брачном животу. Девојка водени простор трансформише емоцијама, магијом биља, лепотом и прелази га помоћу магијских предмета, док момак „савлађујући природу постаје пандан културном јунаку” након решених тешких иницијацијских задатака. Чак и када песма нема свадбену тематику, присуство жене или мушкарца у њој активира акватичке представе плодности засноване на реалним искуствима људи, где се вода може јавити као симбол оплођујућег мушког семена или у виду женског принципа свеопштег зачећа и рађања. Међусобна интеракција полова остварује се бројним радњама од којих су најфреквентније прскање, умивање, даривање, купање и гурање у воду.

Осим најчешћих помена воде, чији су значај и симболика у песмама потврђени захваљујући интерполираним примерима из обредне праксе и бројних етнографских пасажа, Ана Вукмановић наводи и оне ретке али важне представе воде које се манифестују кроз сузе, кишу или било какву интеракцију са животињама. Интересантни су примери базирани на огрешењима о обреде (као што је купање покојника запрљаном водом луксијом), којима се вода открива као битан чинилац успостављања посмртног мира.

Схватање воде као елемента који стоји на почетку света и учествује у његовом конституисању ауторка објашњава наводећи стихове карактеристичне за сваки аспект људског живота, а у којима је засведочен акватички потенцијал стварања како материјалних, тако и ствари које припадају домену метафизичког. Извир-вода из наслова студије део је формуле која усложњена може функционисати и као формула вишег реда и потврђивати свој значај у различитим примерима који је осликавају као границу – од еротског до опасног састанка у дивљини. Ауторка наводи

да се „у сусретима са лирским песмама откривају бројне акватичке слике, њихове варијанте, различита значења и њихове нијансе, рефлексни митопоетских представа, читава једна поетика воде”. Свака граница која се прекорачи, мост који се сагради, реч која се на води или у њеној близини изговори – важни су сигнали које је неопходно пратити при формирању тумачења. Због тога је још значајније настојање ауторке да у анализу уврсти све познате варијанте песама како би издвојила и описала представе о води које су се развијале на различитим поднебљима и које су биле прилагођаване широком спектру обредних ситуација.

Трагање за извир-водом поход је на велики и још увек недовољно откривени конгломерат прича које су образовале стихове о води који су нам данас познати. Студија Ане Вукмановић значајан је путоказ за све оне који су вољни да се на овај загонетан али занимљив пут отисну у потрази за новим читањима симбола и метафора уграђених у наше постојање. У *Итраћању за извир-водом* једна је од оних књига по којима се препознаје књижевни и истраживачки траг у времену и које сумирају заносе и пркосе народа на једном великом а сродном простору у трајању од неколико векова. Због тумачења успостављених око примера који воду потврђују као један од најважнијих и најдоминантнијих мотива у јужнословенској усменој лирици, ову књигу можемо посматрати као разјасницу за читање и разумевање елемента од ког смо и сами у највећој мери саздани.

Мр Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
marijanamajche@gmail.com

ПОЗОРИШНА ПРИЧА ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА

Бојана Поповић, *Тодор Манојловић и позоришће*, Банатски културни центар, Ново Милошево 2020

Позивајући се на шилеровски постулат слободе мисли и духовног самоопредељења, Тодор Манојловић био је привржен, још од гимназијских дана, позоришном свету. Опчињен сценом и глумом, позоришном имагинацијом и драмском књижевношћу, кроз рад књижевних друштава *Holnar* и *Dél*, Тодор Манојловић се бавио преводилаштвом и позоришном критиком, а касније, као секретар Народног позоришта у Београду и као секретар Опере, сарађивао је са великим позоришним именима – Миланом Гролом, Миланом Предићем, Станиславом Биничким, Стеваном

Христићем и другим. Није се Манојловић дуго задржао на месту секретара Народног позоришта, можда, како је Винавер у *Новој историјологији* писао, јер су се у позоришту „давале ствари препотопске”, а Манојловић је био „археолог мање древних епоха”. На позив Бранислава Нушића, започиње сарадњу са Удружењем пријатеља уметности „Цвијета Зузорић”, а недуго затим изводе се и његове једночинке *Сан зимске ноћи* и *Јубиларка*. Бавећи се драмским делом, позоришном критиком и преводилачким радом Тодора Манојловића, Бојана Поповић је у књизи симплификованог наслова *Тодор Манојловић и позориште* обухватила све оно што чини његову позоришну биографију.

Почев од Манојловићеве најцењеније драме *Центрифугални истрач*, изведене јануара 1930. године на сцени Народног позоришта у режији Јурија Љ. Ракитина, Бојана Поповић се бавила *Кашинкиним сновима*, *Ойчињеним краљем*, *Находом Симеоном*, једночинкама и комедијом дел арте. Драмски текст тумачен је имајући у виду да је почев од 1951. године, када је у *Лешојису Машице српске* Тодор Манојловић објавио значајну студију о Пери Добриновићу, имао континуирану сарадњу (до 1959) са *Нашом сценом*, у којој је писао о Бернарудо Шоу, Јохану Волфгангу Гетеу, Алберу Камју, Жану Жироу и Фридриху Шилеру. Ауторка примећује Манојловићеву потребу да драмом успостави непосреднију комуникацију између читалаца и текста, у време слома послератног модернизма. Елиотовски уверен да драмски писац мора бити и добар песник, драму је схватао као „најконструктивнији облик поезије”, јасно дефинишући елементе правог драмског текста: жив дијалог, изразит језик, занимљив заплет, изненађење и живахан темпо. Бојана Поповић показује да се Манојловићеве драме баве, с једне стране, савременим темама (*Центрифугални истрач*, *Кашинкини снови*, *Сан зимске ноћи*, *Јубиларка*) и, с друге стране, историјским темама у неоромантичарском кључу (*Наход Симеон*, *Ойчињени краљ*, *Commedia dell' arte*, *Пиеро надреализма или свадба на Месецу*). Жанровску хибридноост Манојловићевих драмских дела ауторка анализира у дијалогу са досадашњим закључцима критике, као и са ауторовим записима, истичући да се у дефинисању жанра мора водити рачуна о дидакалијама, као и о вантекстуалним сигнаlima. Инспирацију за драму *Центрифугални истрач*, мистерију у којој се преплићу реалистични, симболични и мистични елементи, написану неореалистичким поступком, Манојловић је нашао у руској футуристичкој књижевној групи Центрифуга (1914–1920), на челу са Борисом Пастернаком. Бојана Поповић уочава да је Манојловић, залажући се за стилизовано и филозофско позориште, ујединио реалистичке елементе, мелодраму и лирику. *Кашинкине снове* писао је, по Гетеовом рецепту, од истине и поезије, а драму је замислио као комедију са разним типовима из различитих слојева друштва. Критика је била опречна, некада афирмативна и темељна, а некада врло критична. Ни Црњански није сматрао да овај комад може

да се изједначи са комплетном позоришном литературом, али је оштру критику доживљавао као „писање марксиста и епигона предратне књижевности”, иако је, нешто касније, био непријатно изненађен када је увидео да је Манојловић у драми *Ойчињени краљ* писао о истим личностима као и он у роману *Кай шћанске крви*.

Тодор Манојловић се бавио и мотивом „безгрешног греха” у *Находу Симеону*, након Јована Стерије Поповића (1830) и Бранислава Нушића (1923), а инспирисан, најпре, списом и Светом Павлу Кесаријском и народним песмама „Наход Симеун”, коју је Вук чуо од Тешана Подруговића и „Опет Наход Симеун”, коју је непознати слепи певач казивао Урошу Волићу из Вршца. Бојана Поповић у фрагменту књиге посвећеном *Находу Симеону* реконтекстуализује Манојловићев покушај вербалне реминисценције судбине Симеона и Игумана, посвећујући пажњу епским и додолским песмама у комаду, дидаскалијама, питању порекла и мотивима златне јабуке, златног пехара и инцеста. Ауторка, потом, проучавалачку пажњу посвећује једночинкама Тодора Манојловића: *Сан зимске ноћи* (премијерно изведена 16. фебруара 1925. у Народном позоришту) и *Јубиларка* (премијерно изведена 2. јануара 1936. године у Коларчевој задужбини). Приступајући Манојловићевим драмама које су грађене на принципима комедије dell’ arte, *Пиеро нагрелистиа или свадба на Месецу* (1930) и *Commedia dell’ arte* (1962), ауторка теоријски промишља овај комедиографски стил, чије порекло многи виде у италијанским фарсама или у древном Риму и њиховим комедијама (Роналд Харвуд).

Након прве објављене позоришне критике у темишварском листу *Нове ѿемишварске новине* 1911. године на немачком језику, Манојловић је позоришну критику писао готово пола века. Анализирајући његова теоријска разматрања о позоришту, портрете глумаца, његова тумачења режије, костима и декора, балета и опере, рецензије представа домаћих и страних драмских писаца, Бојана Поповић је расветлила поетику позоришних критика Тодора Манојловића, уочавајући његову опчињеност театром и специфичан приступ позоришном тексту на сцени. Расути по часописима и дневним новинама, критички текстови Тодора Манојловића, упркос критичком уму и бриткој речи, до ове студије, нису били прочитани до краја. Бојана Поповић примећује да је, упркос сажетом и фиксираном формату позоришне критике, Манојловић успео да дефинише своје поуздане судове о домаћој драми, о ситуацији у театру његовог времена и да подари темељну елаборацију и анализу. Чврсто формиран ставови, чак и онда када је суд оштар и критичан, његове текстове чинили су поузданим.

У завршном делу студије Бојана Поповић се бавила преводилачким радом Тодора Манојловића и његовим текстовима у дијалошкој форми, усмеравајући своју пажњу колико на значајне, толико на карактеристичне књижевноисторијске и позоришне елементе његове стваралачке биографије.

Истраживачки пут ка значењу сваког Манојловићевог драмског текста био је отежан. Ауторка је већину драмских текстова пронашла у рукописима у Архиву у Зрењанину, али се не може тврдити да су то једини текстови написани на српском језику. Бавећи се ликовима у драмским делима, жанровским одредницама, драмским ситуацијама, мотивима, класним поделама у коадима, сценским и техничким конструкцијама и рецепцијом Манојловићевих комада, Бојана Поповић је систематично, документовано и смислено приступила позоришном свету Тодора Манојловића, сачинивши тако значајну студију за проучавање српског театра. Оваква позоришна промишљања неопходна су нашој историји књижевности и драгоцен су залог за будуће изучавање позоришне прошлости, али истовремено и за будућност сценских адаптација драмских комада о којима је реч. Бојана Поповић указала је на одабране фрагменте позоришног света Тодора Манојловића, исписујући нацрт за будућу синтезу закључака и промишљања овог дела. У целини, ауторка је својим истраживањима открила „Манојловићеву минђушу”, показавши да је, попут Шекспира, чврсто држао и трагичну и комичну маску и наизменце проговарао час кроз једну, час кроз другу.

Мр Милена Ж. КУЛИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
milena.kulic1@gmail.com

НОВА ЧИТАЊА ПЕСНИЧКОГ ОПУСА ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА

Војислав Илић и рађање модерне српске поезије, зборник радова, ур. Предраг Петровић, Недељка Бјелановић, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње 2020

Зборник радова *Војислав Илић и рађање модерне српске поезије* настао је као резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контексти” и представља двадесет и шести зборник у едицији „Поетичка истраживања”.¹ Ова значајна едиција, коју је 1994. године основао Новица Петковић,

¹ До сада су у овој едицији објављени зборници о следећим песницима (хронолошким редоследом): Момчило Настасијевић, Бранко Миљковић, Васко Попа, Растко Петровић, Владислав Петковић Дис, Сима Пандуровић, Милан Ракић, Иван В. Лалић, Јован Дучић, Јован Христић, Стеван Раичковић, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Матија Бећковић, Оскар Давичо, Милован Данојлић,

јесте централни истраживачки подухват Института за књижевност и уметност у Београду. Зборник је објављен у сарадњи са „Дучићевим вечерима поезије” из Требиња, културне манифестације која сваке године окупља велики број културних и научних радника и стваралаца, где је од 5. до 8. априла 2019. године одржан научни скуп о поезији и поетици Војислава Илића. Да је у питању права реткост у нашој култури, односно несвакидашњи континуитет и колегијално гостопримство – нарочито узевши у обзир малу средину која тако истрајно подржава овакву манифестацију – сведочи податак да је ово дванаести по реду зборник који је ова колаборација изнедрила, водећи рачуна да су сви песници који су предмет проучавања или Дучићеве савременици, или да деле извесне поетичке сродности с њим.

Управо је спона која најпре веже Војислава Илића и Јована Дучића добро познати Дучићев есеј из 1902. године „Споменик Војиславу”, у овој публикацији много пута апострофиран и тумачен, један од најзначајнијих програмских текстова наше поезије у прошлом веку, у којем се Илићева поезија профетски одређује као зачетак новог доба српског песништва, модерног песништва, које ће неопозиво утицати на песнике почев од самог Дучића наовамо. Као што је познато, Војислав Илић налазио се на својеврсном раскршћу векова, епоха, традиција и култура, амалгамишући, с једне стране, постромантичарско искуство са класицистичким, парнасовским, и с друге стране са реализмом у српској књижевности, о чему су драгоцене прилоге у проучавању, али и о подацима из његовог живота, у другој половини двадесетог века дали, пре свега, Драгиша Живковић, Милорад Павић, Миодраг Павловић и Иван В. Лалић. Премда није потврђено да је Илић познавао и читао француске ларпурлартисте и симболисте (из једноставног разлога што није познавао тај језик), те да је мало вероватно да је свесно пренео одлике тог песништва у нашу књижевност и културу, са његовом поезијом успоставља се нова, парнасовско-симболистичка поетика у српској поезији краја деветнаестог и почетком двадесетог века. Нарочито у позној лирици све ће изразитија постати симболистичка тенденција, оваплоћена, пре свега, у начину обраде тематско-мотивског корпуса, песничкој мелодији и специфичној стилизацији синтаксе.

Радови у зборнику подељени су у пет целина, тематских блокова, од којих сваки садржи по четири рада, а публикација је опремљена и именским регистром на крају. Како уредници зборника, проф. др Предраг Петровић и др Недељка Бјелановић, у предговору наводе, примарни циљ зборника је да јасније одреди песникову позицију у контексту (антиципиране) српске, али и европске модерне. Поглавља ове књиге оку-

Милан Дединац, Алек Вукадиновић, Рајко Петров Ного, Станислав Винавер, Милосав Тешић, Борислав Радовић, Алекса Шантић, Милутин Бојић, Десанка Максимовић, Војислав Илић.

плају питања која се тичу Илићеве поетике и дају тумачења појединих тема, мотива и песама, сагледавају однос његове поезије према античкој и словенској традицији, као и њен значај за формирање песничких тенденција које ће обележити двадесети век. Нарочито подстицајна су, такође, питања рецепције његовог стваралаштва, дата кроз интертекстуалне укрштаје у компаративним сагледавањима. Стога овај зборник представља значајан научни напор који ревитализује, али и конституише одређена нова читања овог песника и у ком су истраживачи представили и проблематизовали поједина књижевна, традицијска и језичко-стилска, али и биографска и политичко-историјска питања.

Први део овог зборника започиње радовима који се баве општим поетичким, превасходно стилско-језичким питањима Илићевог песништва, као и наслеђем *војиславизма* у потоњој српској модерни. У раду Д. Иванића „Пјесничка индивидуалност Војислава Илића” поезија нашег аутора сагледава се и вреднује кроз сродности и разилажења са српском песничком традицијом, уз нарочиту пажњу посвећену феномену поманутог војиславизма, који означава осамостаљење (и наслеђивање) постојаних црта његовог песничког израза у каснијој лирској традицији, нарочито у случајевима Милете Јакшића, Алексе Шантића, Јована Дучића и Владислава Петковића Диса. У покушају да маркира оно „непоречиво илићевско у српском пјесничком наслеђу”, аутор текста запажа да је то „стапање говорног ритма и пјесничке/књишке лексике”. Он оцењује да је ово последица очувања везе са фолклорно-романтичарском и класицистичком стилско-лексичком подлогом, али, с друге стране, и са говорним језиком који Илићевим песмама дарује несумњиво прозни, односно наративни штимунг. О војиславизму даље детаљније пише В. Матовић у раду „О неким аспектима *војиславизма* у српској модерни”, у којем се разматра правац развоја модерне српске поезије након рецепције песништва В. Илића. За референтне тачке узети су, детаљно анализирани и упоређени, текстови песникових савременика (Недић, Скерлић, Дучић, Стефановић, Манојловић), парадигматични за приступ Војиславу и војиславизму, уз оцену да су новине које је он донео биле, лотмановским језиком речено, „више еволутивног него експлозивног карактера”. Војислављева појава је, нарочито у европском контексту, углавном била перципирана као прекретничка: он прави својеврстан раскид са постојећом песничком традицијом и на иноваторски начин доприноси тематско-мотивском хоризонту оплемењеном новим обликом осећајности, али уводи и нове версификаторске обрасце, као и култ Лепог. Управо наведени елементи заједнички су Илићу и његовом великом наследнику, Јовану Дучићу, о чему пише Ј. Делић у раду „Јован Дучић и Војислав Илић”. Аутор анализира Дучићеве есеје „Милорад Ј. Митровић” и „Споменик Војиславу”, а потом и Дучићеве песме из прве збирке (*Пјесме*, 1901) посвећене Илићу, као и оне испеване у хексаметру, и нуди метричку и

стилско-мотивску анализу песама двојице песника у компаративном кључу. Уз тврдњу да је „Илић био велики Дучићев претходник, а Дучић веома захвалан следбеник” и подсећање читаоца на чворишна места Дучићевих визионарских текстова о Илићу, као највећу сродност два песника Делић види дескриптивну поезију, нарочито „поступак симболизације дескрипције”. Последњи рад у овом делу зборника носи назив „Војислав Илић (о) песницима, песни и књижевности”. Аутор Б. Јовић разматра, такође, метапоетске песме и остале текстове В. Илића које својим насловом или темом упућују на фигуру песника и на само песништво; рећу, на (ауто)поетичка питања. Јовић истиче да се Илић понегде осврће и на шире књижевне проблеме и, посебно, на књижевне родове, што несумњиво сведочи о његовим интелектуалним преокупацијама и општем литерарном образовању. Наиме, он се критички односио према „савременој сценској кинематографији” и комедији; форма кратке приче га је радовала јер је „уметнички захтеван жанр”, ништа мање него што је то роман, уз упозорење да се пишчева пажња мора усмеравати ка градској средини и животу, пошто је рурална средина одвећ преовлађујућа. У поезији је, готово у позитивистичком духу с једне стране а у формалистичком с друге, уочавао два битна момента, а то су њена детерминисаност (условљеност временом, средином, догађајима и личном судбином) и однос између спољне израде (форме) и садржине. Тежишно место овог рада јесте тумачење Илићевих стихова који показују присуство мноштва (ауто)поетичких мотива везаних за поезију и чин стварања. Генеа ових мотива подудар се, сматра Јовић, са Илићевим животним и уметничким сазревањем, и започињу везаношћу за животност, природу, пролеће, младалачки елан и Ерос, да би се касније трансформисали у тамно, елегично расположење и тескобно стање патње.

Друга целина зборника доноси интертекстуална, интермедијална и филолошка тумачења дела В. Илића. В. Елез у раду „Војислав Илић, парнас и симболизам” осветљава одређене особине песништва нашег песника које се често доводе у везу са француским песницима, парнасовцима и симболистима. Ауторка, наиме, сматра да је Илићева поезија у немалом броју примера одраз (и типолошка аналогија) више бодлеровског, модерног сензибилитета него Готјеовог ларпурлартистичког. Иако је почетни импулс и асоцијација на Илићеве песме елегантни, хладни и суздржани тон, ауторка рада на примерима многих песама доказује да је основна емоција често присна, топла и интимистичка. Ова ширина спектра емоција Војислава Илића приближава бодлеровском сплину, па чак и Малармеу. П. Петровић у раду „Уметност као инспирација у поезији Војислава Илића” уочава да је значајан број његових песама надахнут уметношћу, али да се то не задржава само на тематско-мотивском плану, већ да прераста у програмско стваралачко начело суштински повезано са новим доживљајем и разумевањем уметности. Поред аутопо-

етичких песама, односно песама о песништву, Илића су подједнако надахњивали вајарство и сликарство, тачније, склад и узвишена лепота, о чему сведочи корпус песама који упориште има у античким узорима. Управо амблематичном песмом „Тибуло” (1883) бави се у свом раду и Д. Вукићевић: „Варијације на тему: *он љуби хладни кам*”, у којем се анализира завршни стих поменуте песме у својим интермедијалним варијацијама кроз ликовне и књижевне примере, „у распону од античких текстова до Илићеве парнасовске обраде”. Ауторка је овај стих препознала као тему четири дела и аутора међусобно врло удаљених: Плинија Старијег, Псеудо-Лукијана, Андреа Шенијеа и Војислава Илића. У њиховим делима уочено је неколико везивних, заједничких композиционих елемената: необичност љубавног чина (љубљење хладног камена), актери (Афродита/Венера, младић, друштво), и негативне реакције средине. С друге стране, П. Лазаревић ди Ђакомо у свом раду „У подтексту Илићевог *Овидија*” из 1888. године валоризује улогу коју је Овидије, током векова, имао међу словенским народом у светлу занимљивих доказа да је, током изгнанства на Црном мору, научио гетски језик, претпостављени тадашњи облик словенског језика, и на њему, чак, писао. Илић је, сматра ауторка, недвосмислено допринео „посебном Овидијевом положају у словенском свету” и на специфичан начин увео мотив *иројнаној љесника* у нашу поезију.

Трећа целина посвећена је одређеним лингвостилистичким, жанровским и версолешким анализама песничког и прозног опуса В. Илића. А. Милановић у раду „Језик Војислава Илића на међи епоха” истиче да је песникова „разапетост” између романтизма, реализма и модерне утицала на стварање прелазних изражајних форми и морфосинтаксичких иновација у језику. Аутор текста нуди исцрпан и детаљан статистички преглед Илићеве песничке лексике (архаизама, неологизама, поетизама, дијалектизама, славенизама, турцизама), али и анализира функцију појединих творбених својстава његовог језика, пре свега деминутива и хипокористика. Супротно од увреженог мишљења које су формирала књижевна историја и критика (Белић, Ивић) – да је израз В. Илића еталон „чистог”, елегантног језика и стила – Милановић ову тврдњу релативизује наводећи мноштво примера, односно стихова, где се могу препознати језичка непрецизност и грешке. Ови отклони од норме понегде су свесно прављени, а негде се то може тумачити као последица „ограниченог романтичарског траљавог израза”. С. Париповић Крчмар у раду „Опкорачење у стиху Војислава Илића” истиче важност овог версолешког питања, досад недовољно осветљеног у његовом песништву. Опкорачење се испоставља као важан део целовите ритмичке слике стиха В. Илића, и функција му је углавном да се „слаби тачка сустицања истоветности лирског Ја и предмета посматрања, а издваја активност насупрот начину којим се она реализује”. Војислав је овај поступак промишљено користио,

а његов ритмички ефекат некад обележава и читаву строфу, а не само дистих, што ауторка поткрепљује многобројним примерима. С друге стране, истраживачима је подстицајна и непорецива наративна компонента ове поезије, те се Н. Бјелановић у тексту „Наративност у лирској поезији Војислава Илића” бави наративном основом његових лирских текстова, што је појава у књижевности уопште узев често одређена као рађање модерности. У време када је Војислав живео и писао развијала се наратолошка апаратура српске реалистичке приповетке, што је свакако аспект који га чвршће везује за актуелност тадашњег књижевноисторијског тренутка. Имајући у виду проблематичност фундаирања наративног и лирског, те Илићево амалгамисање неколико различитих стилова и наслеђа, јасно је да ће границе међу врстама и родовима бити замагљене. Удео наративног у Илићевој поезији, сматра ауторка, огледа се у епским елементима попут надређене приповедне инстанце, ликова, технике сказа, заплета, расплета, као и израженог темпоралног секвенцирања, што се најубедљивије показује на примеру песме „Бајка о јасици”. Закључни рад трећег дела јесте текст С. Петаковића, који се бави ништа мање важним и одређујућим сегментом Илићевог стваралаштва, а то је његов политички ангажман у време власти краља Милана Обреновића. Рад „Политичка сатира Војислава Илића” сагледава Илићеве сатиричне текстове у којима су „књижевно и стварносно поље некад изузетно прожети”, чак и по цену памфлетизма, претеривања, пристрасности и произвођења не сасвим уметнички квалитетних и аргументативно уверљивих дела. Она су разуђеног емоционалног регистра, некад анегдотско-шалаљивог, а некад страственог и запаљивог, неретко се приближавајући реторици, а одаљавајући се од песништва. Илић нарочито у песмама „Песнику” и „Смрт Катанова” сажима, сматра аутор, више књижевних елемената који припадају стилски еластичној сатири: алегорију, иронију, гротеску, карневалizacionски модел „обрнутог света”, као и симулацију дијалашке ситуације.

У четвртном делу налазе се радови за које би се, поново, могло рећи да се тичу одређених начелних питања Илићеве поетике, и не повезује их само једна тема. Д. Хамовић у тексту „Војислав Илић или словенски профил лирског космополите” пише о поезији нашег песника у светлу „словенског митопоетизма, патриотизма и историјске свести”, истичући да је Илић у свом песништву доследно употребљавао низ симбола, алузија и аналогича којима је самеравао историју. Као једна од темелних новина доживљава се „зачетак другачијег патриотског лирског приступа, лишеног омладинске реторике, те нови круг словенског митопоетизма и словенске културне самосвести”, што ће, после ће се показати, своје усијање доживети у авангарди и међуратној књижевности. З. Опачић у иновативном раду „Елементи престапа у љубавно-еротској поезији Војислава Илића” пажњу усмерава на досада скрајнуту тему Илићеве лирике

– страствену љубав, женску привlačност – истичући потребу да се промени конвенционални доживљај Илића као уздржаног, хладног, меланхоличног песника. На примерима многобројних песама, нарочито оних мање познатих, З. Опачић показује да у Илићевој љубавној поезији постоји разноврсност у тону, која сеже од идиличног, занесењачког, младалачког, преко романтичарског тужења, до страсти и ласцивних, дво-смислених доскочица. Љубав је најчеће смештена у окриље природе и заснива се на флоралној симболици и пасторалним мотивима, али с ума не треба сметнути ни мотиве женске телесне привlačности, нарочито младих девојака-девојчица, као ни мотиве забрањене, преступничке хомееротске љубави оличене у загрљају Бахуса и Купидона. А. Секулић у раду „Поетички објективно Војислава Илића: *Сћара* и *Ћрозна песма*” нуди анализу „Старе песме” у контексту поетичких специфичности и књижевноисторијских флексибилности које прате дефинисање природе његовог песничког опуса. Дијалог песника са сопственим делом у овој песми сведочи о искуству које неподељено припада песничком бићу, транзитивности и еклектичности његових песничких светова и вољи да се смисао текста изједначи са смислом властитог живота. А. Пауновић у раду „Искуство историје у поезији Војислава Илића: може ли политичко бити душа?”, ослањајући се на теоријске увиде Ж. Рансијера и А. Бадјуа, тумачи „фигуру непријатеља у контексту не/могуће родољубиве поезије” на примеру песме „Јутро на Хисару код Лесковца”, закључивши да у њој песник проширује подручје борбе „геопоетичком и/или геополитичком линијом”.

Пети и последњи тематски блок зборника посвећен је компаративним и интертекстуалним читањима В. Илића и других аутора. С. Шеатовић у тексту „Традицијска линија у српској поезији од Војислава Илића до Ивана В. Лалића. Два београдска песника” даје осврт на линију модернизма од једног до другог песника, узимајући хронотоп Београда, присутан и значајан код обојице песника (код једног на почетку, а код другог на крају двадесетог века), као један од најподстицајнијих заједничких елемената. Илић, као наш први прави песник града, успоставља нову традицијску линију српског песништва које је обележено искуством живота (и материјалног, и психолошко-емоционалног) у урбаном простору. У раду се истичу сродности њихових тематско-мотивских опсега, ритмичко-мелодијских особина, те версификаторских иновација које је Лалић наследио од Илића: стих, чврста форма, обнова (псеудо)хексаметра прилагођеног нашем језику, брижљиво формирање циклуса. Сличним аспектима бави се и А. Јовановић у свом раду „Песников врт и врт традиције: Војислав Илић и Иван В. Лалић”, у којем даје општи поглед на овај однос „песника и песничког претка” кроз мноштво примера у песничком тексту. Нарочито је занимљив рад Г. Коруновића „Руине и анђели: описи (не)видљивог у поезији Војислава Илића и Силвија Страхимира

Крањчевића”, који кроз компаративну анализу песама сагледава овај интертекстуални однос, о чему је први увиде изнео још М. Крлежа. Повезаност ове двојице песника Г. Коруновић уочава најпре на фону дескрипције, „чија се референцијална основа не мора нужно третирати као емпиријски утемељена”, односно доступна чулној, непосредној перцепцији, већ пре као алегоризована. Лирски субјект и Илићев и Крањчевићев, подстакнут архитектонским рушевинама и сабластима пред којима се налази, ламентира о давно окончалим историјским епохама, интернализујући слику историјске пролазности и, даље, постајући свестан пропадљивости властитог тела. С друге стране, фигуре анђела, односно серафима, у служби су предочавања шире метафизичке слике стварности (додуше, на нешто различите начине) а не пуког декоративно-илустративног инструмента, наговештавајући модерније, рафинираније песничке поступке, језик и сензибилитет. Рад који затвара овај зборник јесте рад Љ. Бањанин „Прилог италијанској рецепцији Војислава Илића”, који новим подацима допуњава досадашња сазнања о прихватању нашег песника на италијанском поднебљу и на том језику. Од анализа прилога о Илићу објављених у часописима, антологијама и енциклопедијама, као занимљив податак издвајамо да су се њиме највише бавили Умберта Гриффини већ почетком двадесетог века, и Артуро Кронија, најпре као песничком појавом, а потом и као преводиоци његових стихова на италијански, и то врло успешно.

Ових двадесет научних радова обједињених у зборнику *Војислав Илић и рађање модерне српске поезије* изузетно су значајан прилог проучавању српске поезије, и то нарочито оне *међашке*, међутрадицијске, еклектичне, а истовремено и надахњујуће, иноваторске и антиципаторске, каква је била поезија Војислава Илића. Не губећи из вида ранија истраживања, зборник нуди важна, подстицајна и компаративна читања лирског опуса овог песника, покрета војиславизма и његових одјека у потоњим песницима, па и нашим песничким савременицима, као и занимљиве увиде о животним и политичко-историјским приликама, чиме се Илић убедљивије позиционира у контексту ране српске модерне, али и у контексту европске традиције. Новим читањима Војислављевих песама, тумачењем њихових језичко-стилских, формалних аспеката, али и указивањем на значај љубавне поезије, политичких сатира, као и проблематизовањем упоришних тачака његове домаће и стране критичке рецепције, остварен је важан допринос у процесу превредновања Илићевог стваралаштва.

Мрп Каџарина Н. ПАНТОВИЋ
Институт за књижевност и уметност, Београд
katpantovic@gmail.com

ДРАГАН БАБИЋ, рођен 1987. у Карловцу, Хрватска. Основне, мастер и докторске студије завршио на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се есејистиком и књижевном критиком, главни је уредник часописа *Домейни* и програмски уредник Сомборског књижевног фестивала. Објавио је књиге прозе *Твитер њриче*, 2014. и *Twitter њриче 2.0*, 2017. и приредио књигу Давида Албахарија *Проза о њрози: фрагменти о крајњој њричи*, 2017. Живи у Новом Саду.

МАЈА БЕЛЕГИШАНИН, рођена 1980. у Београду. Завршила српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Исиод неба*, 2007; *Светлосна њруа*, 2011; *Зимско сунце*, 2014; *Песме разних боја* (за децу), 2017; *Нежна њраница*, 2018; *Биљке и девојчице*, 2019. Књига есеја и приказа: *Светло њрејознавање*, 2020.

АЛЕН БЕШИЋ, рођен 1975. у Бихаћу, БиХ. Пише поезију, књижевну критику и есеје, преводи с енглеског (Џин Рис, Џамејка Кинкејд, Ени Пру, Џојс Керол Оутс, Божидар Језерник, Џон Фаулс, Кетрин Бејкер, Џон Ралстон Сол, Брус Четвин, Тони Холанд, Дерек Волкот, Теџу Кол итд.). Књиге песама: *У филиѡрану рез*, 1998; *Начин дима*, 2004; *Голо срце*, 2012; *Хроника ситница* (избор), 2014. Књиге есеја и критика: *Лавиринѡи читњања*, 2006; *Нејоновољиви образац*, 2012.

ДРАГАН БОШКОВИЋ, рођен 1970. у Београду. Пише поезију, есеје, књижевнонаучне и књижевнокритичке радове. Професор је на Катедри за српску књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књиге песама: *Врѡлавица, лаж и Вавилон од карѡна*, 1998; *У једном ѡелу*, 2003; *Исаија*, 2006; *Оѡац*, 2013; *The Clash*, 2016; *Ave Maria!*, 2018; *Breaking The Waves*, 2019; *Живоѡи и ја смо квиѡи! – виберѡунк ѡезија*, 2020; *Ўristen*, 2020. Књига приповедака: *Одисеј – каталошка ѡрича* (ко-аутор Саша Илић), 1998. Монографије, студије и есеји: *Иследник, сведок, ѡрича – исѡражни ѡсѡуѡици у „Пешчанику” и „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Киѡа*, 2004; *Текѡуално (не)свесно*, 2008; *Заблуде*

модернизма, 2010; *Заблуде читања*, 2015; *Нуљни степен реализма*, 2017. Приредио више књига српских писаца.

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ, рођен 1979. у Крагујевцу. Завршио општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Алеја часовника* (коаутор А. Шаранац), 1998; *Нарцисове љубавне њесме*, 1999; *Астайово*, 2009; *Carmina Galli*, 2014; 22, 2019. Приредио *Антологију љубавне поезије*, 2003.

МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ, рођена 1992. у Ужицу. Основне и мастер академске студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2016. године одбранила мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована Бранковом наградом Матице српске. Тренутно је на докторским студијама српске књижевности у Новом Саду. Активно пише за онлајн часопис *КУЛТ*. Радове објављује у периодици.

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ, рођен 1944. у Београду. Завршио је Филозофски факултет у Београду, а докторирао експерименталну психологију на Универзитету у Торонту (1973). Био је редовни професор експерименталне психологије (1973–2008) на Калифорнијском универзитету у Сан Дијегу, а од 2008. је тамо професор емеритус. Добитник је Гугенхајмове награде за истраживачки рад у областима психофизиологије емоција, психологије права и емпиријске естетике. Пише поезију, приповетке и драме на српском и енглеском. Објављене књиге на српском: *О небу и блају – две драме*, 2010; *Аутобиографија – књижевни и ликовни експерименти 1986–2011*, 2011; *Видим – њедесећ одабраних њесама*, 2013; *Аишиф – одабране и нове њријовейке*, 2014; *Не знам – њесме 2013–2015*, 2016; *Селфи на мосћу – њроза 2015–2017*, 2018.

МИЛЕНА КУЛИЋ, рођена 1994. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Дипломирала и мастерирала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Пише поезију, есеје, књижевну и позоришну критику. Бави се теоријом драмских уметности, историјском театрологијом и савременом драмом. Објављена књига: *Лей Минервине сове – ољеди о њоричној уметности*, 2017.

БОРИС ЛАЗИЋ, рођен 1967. у Паризу, Француска. Доктор славистике, пише поезију, прозу, есеје и критику, преводи са француског и енглеског, као и на француски. Књиге песама: *Посрнуће*, 1994; *Океанија*, 1997; *Зайис о бескрају* (са Гораном Стојановићем), 1999; *Псалми иноверној*,

2002; *Песме лујана и сејте*, 2008; *Орфеј на лмесу*, 2012; *Кайи сласџи*, 2013; *Канонске љесме*, 2016; *Унујарњи љејзаж*, 2019. Књиге путописне прозе и есеја: *Белешке о Аркадији*, 2000; *Турски диван*, 2005; *Врџ зајноченика – ујоредне сџудје из девејте умейносџи*, 2010. Романи: *Губилишџте*, 2007; *Панк умуре – љејоејџичка хроника*, 2013. Приредио више антологија и књига српских писаца.

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ, рођена 1980. у Суботици. Бави се српском књижевношћу ХХ века, пише студије, есеје, огледе и књижевну критику. Објављене књиге: *Чџијање савремене љрозе* (коауторка Г. Сапожниченко), 2008; *Есеји Момчила Насџасијевића*, 2011; *Криза иденџишџтејта романескној јунака срџске модерне*, 2018.

СОЊА МИЛОВАНОВИЋ, рођена 1979. у Београду. Основне, мастер и докторске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду. На Другом програму Радио Београда је уредница за савремену српску књижевност. Пише научне радове из области стилистике српског језика и књижевности, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Сџил као светџ дела*, 2020; *Тексџеме као сџилске доминаније у љеснишџву Новице Таџића*, 2020.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАБОКОВ (Санкт Петербург, Русија, 1899 – Монтре, Швајцарска, 1977), амерички писац руског порекла. Након Октобарске револуције напушта Русију и две године студира у Лондону, а од 1922. живи у Берлину. Године 1937. бежи од нациста у Париз. У том периоду је, још увек на руском, написао неколико романа и кратких прича. По доласку у Њујорк 1940. године, почео је да пише на енглеском. Гл. дела: романи *Лолџија*, *Прозирносџ сџвари*, *Пнин*, *Дар*, *Очај*; есеји *Бледа вајџра*; збирка приповедака *Руска лејџишџца и друје љриче*.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме, студије и књижевну критику. Од 2005. до 2012. године био је главни и одговорни уредник *Лејџојиса*, а од априла 2012. је председник Матице српске. Редовни је професор на Филозофском факултету у Новом Саду. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљојис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хој*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Појџајник*, 2007; *Светџилник*, 2010; *Камена чџенија*, 2013; *Чџенија* (избор), 2015; *Мајџични млеч*, 2016; *Изложба облака* (избор и нове), 2017; *Ољегала Ока Недремана*, 2019. Роман: *Анђели умџру*, 1998. Дrame: *Фреди умуре*, 1987; *Куџ-куџ*, 1989; *Исџраџа је у џоку, зар не?*, 2000; *Видиш љи свиџе на небу?*, 2006. Студије и есеји: *Лејџишџмаџија за бескуџнике*. *Срџска неоаванџарна љоезија – љејџички иденџишџтеј и*

разлике, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009; *Истѝраћа ѝредака – искушења колекѝивноѝ и индивидуалноѝ оѝстѝанка*, 2018; *Њеѝошевски ѝокреѝ оѝѝора*, 2020. Председник је Уређивачког одбора *Срѝске енциклопедѝје*, том I, књ. 1–2, 2010–2011, том II, 2013; том III, књ. 1, 2018.

ВАСА ПАВКОВИЋ, рођен 1953. у Панчеву. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Калеидоскоп*, 1981; *Оѝсесија*, 1985; *Телесна сѝрасѝ*, 1989; *Конверзија*, 1994; *Несиѝурностѝ у ѝексѝу*, 1994; *Књѝа о ласѝавицама*, 2000; *Помало далеко*, 2005; *Ваѝрена линија* (изабране и нове песме), 2007; *Елеѝје и баладе из ѝрошлоѝ сѝолећа*, 2007; *У варљивом живоѝу*, 2012; *Маѝсѝори ѝевачи – књѝа оданосѝи*, 2013; *На одморишѝу*, 2019. Романи: *Љубавнички декамерон*, 1998; *Месеѝ јануар*, 2002; *Докѝтор Баѝуѝѝ ѝроѝив надрѝлекара*, 2006. Књиге прича: *Монсѝѝрум и друѝе фикције*, 1989; *Мачѝје очи*, 1994; *Хѝноѝѝсан*, 1996; *Божанске клоѝке*, 2001; *Последњи ѝѝѝићеник ноћи*, 2001; *Глиб Гибралѝара – фанѝазма*, 2004; *Мој живоѝ на Марсу*, 2005; *Црнаѝ у белој кошѝуљи*, 2008; *Десеѝ замки – ѝриче сѝароѝ адвокатаѝа*, 2016; *Океан Дунав – ѝриче из ѝрѝроде*, 2016; *Ехо Беоѝрада – краѝке беоѝрадске ѝриче*, 2020. Књиге есеја, студија и критика: *Шум Вавилона* (коаутор М. Панѝић), 1988; *Све сѝране свеѝа*, 1991; *Криѝѝички ѝексѝови*, 1997; *Дух модернизма*, 2001; *Поѝлед на свеѝ*, 2002; *Наѝ слаѝки сѝѝриѝ*, 2003; *Поѝлед кроз ѝрозу*, 2006; *Девеѝ заборављених ѝрѝѝодегача*, 2006; *Сѝѝих и смисао – есеѝи о срѝским ѝесницима*, 2010; *Човек и леѝѝѝири / Оѝѝс дневних леѝѝѝири Србије* (коаутор М. Ђурић), 2010; *Пусѝоловине с ѝоезѝѝом – ѝесници, књѝе, ѝесме*, 2015; *Неочекивани ѝесници*, 2015; *Сѝаро злаѝо – осамнаесѝ заборављених ѝрѝѝодегача*, 2018. Написао је и две књиге о стрипу: *Слаѝки сѝѝриѝ*, 2001; *Наѝ слаѝки сѝѝриѝ*, 2006. Приредио више књига и антологија.

КАТАРИНА ПАНТОВИЋ, рођена 1994. у Београду. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду на коме похађа докторске студије. Пише и објављује научне радове, књижевну критику и поезију у стручним и књижевним часописима и зборницима. Преводи с енглеског и немачког језика, а бави се и сликарством и уметничком фотографијом. Објавила књигу песама: *Унуѝѝрашње невреме*, 2019.

МИЛИВОЈ СРЕБРО, рођен 1957. у Шумњацима код Гламоча, БиХ. Пише есеје и књижевну критику, бави се српско-француским књижевним везама. Од 1990. живи и ради у Француској ради као професор на Катедри за словенске студије Универзитета Бордо Монтењ (Université Bordeaux Montaigne). Оснивач је и главни уредник портала и електронске ревије на француском језику *Serbica.fr*. Књиге на српском: *Роман као ѝосѝѝуѝак*, 1985; *Мали вавилонски лисѝар*, 1991. Књиге на француском,

аутор: Библиографија српске књижевности у Француској / *Bibliographie de la littérature serbe en France* (двојезично издање), 2004; *Ecrits et cris d'un apatride*, 2005, верзија на српском: *Крајина је њала, маске њакође. Записи једној апа̀трида*, 2007; приређивач: *Anthologie de la nouvelle serbe / Анџолоџија српске новеле*, 2003; *La Littérature serbe dans le contexte européen: texte, contexte et intertextualité / Српска књижевност у европском контексту: њекстџ, контекстџ и инџтерџекстџуалностџ*, 2013; *Précis de littérature serbe / Преџлег српске књижевности*, 2019.

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 196, књига 506

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Јовица Аћин, <i>Из свей̄а халуцинација</i>	5
Предраг Марковић, <i>Бо̄ојављенска ноћ у Земуну</i>	14
Гојко Божовић, <i>Док ѿонемо у мрак</i>	43
Ранко Павловић, <i>Зидови, балкон, чвор</i>	54
Душко Бабић, <i>Оглазећи</i>	63
Виктор Радун Теон, <i>Прозивање одјека</i>	67
Та-Нехаси Коутс, <i>Плес са водом</i>	70
Енес Халиловић, <i>Шака ѿесама</i>	211
Милан Мицић, <i>Име које не може да се дозове</i>	216
Благоје Савић, <i>Из ѿостјојећеј живоѿа</i>	220
Жељко Вукобратовић, <i>Знаци за узбуну</i>	226
Весна Цвјетићанин, <i>Зајрли сан</i>	235
Ана Милош, <i>Говори ѿрад</i>	241
Јовица Аћин, <i>Фрајменѿи уз Кафкино ѿриѿоведање</i>	246
Франц Кафка, <i>Терей̄ замей̄ака. Необјављени фрајменѿи</i>	251
Ђорђо Сладоје, <i>Блаѿо ѿеби Дунаве</i>	403
Александар Петров, <i>Еросова свеска</i>	411
Зоран Ђерић, <i>Поезија у време короне</i>	421
Анђелко Заблаћански, <i>У нама речи</i>	427
Никола Милојевић, <i>Призори</i>	431
Гавра Влашкалин, <i>Дан је ѿочео ако добро</i>	436
Јана Растегорац Вукомановић, <i>Водуliquid</i>	444
Стјуарт Дајбек, <i>Екстѿаѿичне завере</i>	452
Владимир Конечни, <i>Рѿи добре наде (I гео)</i>	603
Ненад Шапоња, <i>У ѿицини ѿеѿа бачене коцке</i>	638
Владанка Цветковић, <i>Плес ѿрацине</i>	643
Јелена Маринков, <i>Кућа на ѿродају</i>	648

Адам Загајевски, <i>Стварни живої</i>	653
Васа Павковић, <i>Две йриче</i>	803
Владимир Конечни, <i>Рїї добре наде (II гео)</i>	813
Драган Бошковић, <i>Словенија</i>	836
Борис Лазић, <i>Хаику. Лейо 2020.</i>	845
Владимир Набоков, <i>Причај, сећање! (одломак)</i>	849

БЛОК: НАГРАДА „БЕСКРАЈНИ ПЛАВИ КРУГ”

<i>У часїї Милоша Црњанскої и савременої срїскої романа</i>	86
Александар Јовановић, <i>Равница и йамћење</i>	87
Слободан Мандић, <i>У бескрајном круїу Црњанскої: како смо йосїајали сумайраисїи</i>	90
Јелена Марићевић Балаћ, <i>„О йричи и йричању” Слободана Мандића</i>	94

АУТОПОЕТИЧКИ ЗАПИС

Миро Вуксановић, <i>Мала исїорија йисања</i>	256
Васа Павковић, <i>Чиїање и йисање. О мом живоїу у књижевносїи</i>	859

ЕСЕЈИ

Тања Крагујевић, <i>Злаїйна їреда или увод у йоезију (II гео)</i>	103
Миодраг Матицки, <i>Траїање за „йралиїовим језиком” Васка Поїе</i>	274
Јован Делић, <i>Пјесма као „чиїуља щира од лейїеї дана”. О йјесми „Плава їробница – Виго” Милосава Тешића</i>	301
Драгана Вујаковић Драгељевић, <i>Десїрукција националної миїа у йоезији Љубомира Симовића</i>	310
Жарко Миленковић, <i>Слике националної сїрадања у йесничком делу Драїомира Косїића и Живојина Ракочевића</i>	337
Александар Петровић, <i>Ко влада исїоријом? О „Маїбеїу” и медијима као једном личном искусїву</i>	461
Марко Недић, <i>Криїичка реїросїекїива идеолоцкої чиїања срїске књижевносїи</i>	477
Исидора Бобић, <i>Однос ексїлициїне и иманенїне йоеїике у сїваралациїву Ивана В. Лалића</i>	487
Катарина Пантовић, <i>Имаїолошки асїекїи романа „Руминације о їредсїојеїој каїасїрофи” Филија Грбића</i>	522
Миливој Сребро, <i>Судбина великої йисца из „мале” књижевносїи. Иво Андрић у оїледалу француске криїичке (I гео)</i>	622

Иван Негришорац, <i>Секуларни мистицизам Пейтера Ханкеа и фигура цивилизацијској усјона као Великој пага (I део)</i> .	687
Радомир В. Ивановић, <i>Књижевне вредности и структурне особености исповедној романа Елене Ферантје („Моја јенијална пријатељица“)</i>	716
Драган Бабић, <i>Тематизација смрти у приповедној прози Дулијана Барнса</i>	727
Миливој Сребро, <i>Судбина великој тисца из „мале“ књижевно-сти. Иво Андрић у олегалу француске критике (II део)</i> .	868
Иван Негришорац, <i>Секуларни мистицизам Пейтера Ханкеа и фигура цивилизацијској усјона као Великој пага (II део)</i> .	906
Соња Миловановић, <i>Драган Бошковић: када бих био јесник или ишћање стица</i>	940

СВЕДОЧАНСТВА

<i>Уводна посланица</i>	118
Иван Негришорац, <i>Матица српска и књижевност сјаоро Дубровника: између српске потребе за разумевањем и хрватске стравити за поседовањем</i>	121
Јован Делић, <i>Поезија сјаом које се види вечерасти</i>	539
Иван Негришорац, <i>Ђорђо Сладоје и култура народној памћења</i>	548
Ђорђо Сладоје, <i>Одлањање трагедије у „Горском вијенцу“</i> . .	555

РАЗГОВОР

Јовица Аћин, <i>О предосећању најисаној и ненајисаној (разговор водила Радмила Гикић Петровић)</i>	141
Енес Халиловић, <i>Поезија квантумизма (разговор водио Никола Живановић)</i>	337
Владан Матијевић, <i>Преиспитивање књижевности: о „Слободи говора“ и још којечему (разговор водила Ивана Крсмановић)</i>	745

КРИТИКА

Драгана Бошковић, <i>О прича и писању (Јовица Аћин, Пилоић трамваја)</i>	154
Никола Живановић, <i>Доживљај и храм (Ана Ристовић, Руке у рукама)</i>	158
Александар Дунђерин, <i>Галеб Никола Маловић (Никола Маловић, Галеб који се смеје)</i>	162

Маја Белегишанин, <i>Укрцијаји и жуг за целином</i> (Борис Лазић, <i>Унуирацињи иејаже</i>)	170
Срђан В. Тешин, <i>Приче с иранице живоиџа и смрџи</i> (Ана Милош, <i>Крај расџусџа</i>)	175
Срђан Орсић, <i>Насуџна иоџреба сеџања</i> (Ратко Дангубић, <i>Швайски ноџес</i>)	179
Горан Максимовић, <i>Дубоки инџерџреџаџивни иџродори у свиџеџ Анџриџевоџ дџела</i> (Бранко Милановић, <i>Књиџа о Анџриџу</i>)	182
Владан Бајчета, <i>Преџиска Владана Десниџе као еџисџоларни роман-речник и иџродична хроника</i> (Десничин еџисџолар. <i>Свезак 1, 1910–1945</i>)	188
Драгана Бошковић, <i>Кванџимизам: иџреџавиџа на месџу злочина</i> (Енес Халиловић, <i>Банџладеџ: манифесџи кванџимизма</i>)	356
Виолета Митровић, <i>Аџоџеоза невидџливом</i> (Славко Гордић, <i>После руба</i>)	360
Исидора Бобић, <i>Преџели оџценосџи или далека иесма некоџ иџраживоџа</i> (Милош Николин, <i>Леџенда о Паблу</i>)	365
Драган Бабић, <i>Никад не иџадамо дваџуџи у исџу иџровалиџу</i> (Ерик Вијар, <i>Дневни реџ</i>)	371
Владан Бајчета, <i>Криџика и аџокриџџика</i> (Александар Јерков, <i>Тајна Евроџе и срџска књижевносџи</i>)	375
Марија Џунић Дрињаковић, <i>„Краџика исџориџа” дуџоџ иџрајања или ка бољоџ видџливосџи срџске књижевносџи у Франџускоџ</i> (<i>Précis de littérature serbe</i>)	381
Марко Паовиџа, <i>Похвала свеџлом начелу</i> (Злата Коџић, <i>Галџал</i>)	560
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Изданџи мочваре</i> (Шејмус Хини, <i>Живи ланаџ знаноџ свеџа. Изаброне иџзне иесме</i>)	566
Марија Шљукић, <i>Лирска консџанџа у мозаичкоџ сџруџџури</i> (Милан Вучићевић, <i>Оџах и џум</i>)	570
Наталија Лудошки, <i>Служба далеком и високом</i> (Јован Пејчић, <i>Поеџиџа и свеџо: срџско духовно иесниџџиво</i>)	574
Маријана Јелисавчић, <i>Криџичко чиџањае криџичке</i> (Милета Аћимовић Ивков, <i>Траџови чиџањае: Криџичка хроника неџиџџиџске иџрозе</i> (1992–2009))	577
Тијана Копривиџа, <i>Певања на дах</i> (Ирена Плаовић, <i>Велико џоџло: иџрка у виџе дахова</i>)	581
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Поеџиџа је славна руџевина</i> (Гојко Божовић, <i>Тиха зверка иџднева: изабране иесме и хронике</i>)	757

Стојан Ђорђевић, <i>Есеји њесника и есејисте</i> (Драган Јовановић Данилов, <i>Духови Балкана</i>)	761
Милена Кулић, <i>Жанровска полифонија Славка Гордића</i> (<i>Учени зналац и њоејта: слово о Славку Гордићу</i>)	766
Маријана Јелисавчић, <i>Од митта до инсталације</i> (Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Пицем њи њричу: рефлексии усмене књижевности и њтрадиционалне културе у њисаној књижевности и савременој култури Срба</i>)	769
Владан Бајчета, <i>За и њројив Дамјанова</i> (Сава Дамјанов, <i>Ејило</i>)	775
Јованка Стојчиновић Николић, <i>У даху с њприродом</i> (Мирослав Тодоровић, <i>ПонаД рукОјуса</i>)	781
Светлана Милашиновић, <i>Београдске крајке њриче</i> (Васа Павковић, <i>Ехо Београда</i>)	951
Маја Белегишанин, <i>Тихоси, мудроси, сејта</i> (Васа Павковић, <i>На одморицију</i>)	955
Никола Живановић, <i>Вещина њисања дујих њесама</i> (Тања Ступар Трифуновић, <i>Мјесита јде њочиње све исјочейка</i>)	958
Драган Бабић, <i>Породичне сличности</i> (Саша Радојчић, <i>Оледало на њјајци Бајлони: оледии о срјском неверизму</i>)	962
Маријана Јелисавчић, <i>Жива вода њричу рони</i> (Ана Вукмановић, <i>У њрајању за извир-водом: слике воде у јужнословенској усменој лирици</i>)	965
Милена Кулић, <i>Позоришна њрича Тодора Манојловића</i> (Божана Поповић, <i>Тодор Манојловић и њозорицие</i>)	968
Катарина Пантовић, <i>Нова чииања њесничкој ојуса Војислава Илића</i> (зборник <i>Војислав Илић и рајање модерне срјске њоезије</i>)	971
Бранислав Карановић, <i>Аујори Лејојуса</i>	195, 387, 586, 787, 979

Часопис *Летопис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Летопису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ТЕМАТ и ЕСЕЈИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурце (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: верзалом, центриран.

Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напомени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводиоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Летџојису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу // Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској тексти*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*



ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака
Летописа Матице српске) по цени од 100 €. Трошкови поштарине
урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална 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

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Ђорђе Деспић. – 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:
Српске летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570