

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Александар Гаталица,
Милан Ђорђевић, Миодраг
Матицки, Миленко Фржовић, Би-
љана Т. Петровић, Стојан Добросав-
љевић, Никола Маловић, Весна Егерић

ОГЛЕДИ: Владимир Кантор, Сава Бабић, Ми-
ливој Сребро

СВЕДОЧАНСТВА: Михаило Ђурић, Здравко Кучинар,
Данило Н. Баста, Јовица Аћин, Борислав Радовић, Јеле-
на Панић, Драгомир Брајковић, Радован Бели Марковић,
Милета Аћимовић Ивков **КРИТИКА:** Душица Потих,
Ђорђе Деспић, Иван Негришорац, Маријана Милоше-
вић, Гојко Божовић, Младен Весковић. Љиљана Пеши-
кан-Љуштановић, Николас Геверс, Милета Аћимовић
Ивков, Љубица Поповић-Бјелица, Драгомир Попноваков

Министарство културе Републике Србије и предузеће
РСГВ из Новог Сада омогућили су редовно објављивање
Летописа 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 Милисавец (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991), Славко Гордић (1992—2004)

Уредништво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредништва
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор
БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

E-mail: letopis@maticasrpska.org.yu
Интернет адреса: www.maticasrpska.org.yu

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

САДРЖАЈ

Александар Гаталица, Мириси касног пролећа	675
Милан Ђорђевић, Остаци света	684
Миодраг Матицки, Мињан	689
Миленко Фржовић, Како	694
Биљана Т. Петровић, Мој анђеоло или негде далеко испод кишних облака	701
Стојан Добросављевић, Под горњим градом	709
Никола Маловић, www.kotor.com	712
Весна Егерић, У Теби, Боже, све постоји	720

ОГЛЕДИ

Владимир Кантор, Достојевски, Ниче и криза хришћанства у Европи крајем XIX и почетком XX века	721
Сава Бабић, Славно је за отаџбину мрети: Данило Киш и Петер Естерхази	742
Миљивој Сребро, „Принц Данило”, витез уметности и књижевности, и „њено височанство”, француска критика	753

СВЕДОЧАНСТВА

Михаило Ђурић, Кантово завештање модерном свету	782
Здравко Кучинар, Незаобилазни Кант	787
Данило Н. Баста, Кантово поље хуманитета	792
Јовица Аћин, Старе ствари и зашто их читати	798
Борислав Радовић, Писање није скромна работа	802
Драгомир Брајковић, Узлети и заноси Лазе Костића	804
Јелена Панић, У врзном колу књижевних награда	807
Милета Аћимовић Ивков, Смех је изврнута рукавица туге (Разговор са Радованом Белим Марковићем)	824

КРИТИКА

Душица Потих, Песничка егзистенција (Стеван Раичковић, Фасцикла 1999/2000)	830
Ђорђе Деспић, О замирању логоса, спонтано... (Стеван Раичковић, Фасцикла 1999/2000)	833
Иван Негришорац, Писаније се усијаваше до грознице (Радован Бели Марковић, Оркестар на педале)	836
Маријана Милошевић, Књига о трећем читању (Вида Огњеновић, Путовање у путопис)	843
Гојко Божовић, Још један окретај завртња (Срба Митровић, Гозба)	846
Младен Весковић, Место вредно приче (Александар Гаталица, Београд за странце)	849
Љиљана Пешикан-Љуштановић, Острво у мору ништавила (Зоран Живковић, Немогуће приче)	851
Николас Геверс, Четврти круг (Зоран Живковић, Четврти круг)	854
Милета Аћимовић Ивков, Силазак низ време (Братислав Р. Милановић, Силазак)	856
Љубица Поповић-Ђелица, Судбине и људи (Драгомир Попноваков, Контра ге)	859
Драгомир Попноваков, Каламбури нежног нихилисте (Раша Попов, Пета визија)	862
Бранислав Карановић, Аутори Летописа	865

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА

МИРИСИ КАСНОГ ПРОЛЕЋА

Море их је дочекало онакво какво је господин Петровић одувек волео. Мирисало је на хладно пролеће, а ветар који је дувао са копна благо је мрешкао сваки аквамарински метар. Путници из Београда стигли су ћутљиви и замишљени. Један старац и девојка налик девојчици, са црном косом коју је везивала у кратки реп, дуго су чекали да се из авиона пребаце њихови кофери и да им црногорски полицајци са шапкама налик америчким погледају личне карте. Док су стајали по страни, нису прозборили ни реч. Ономе ко би их посматрао могло се учинити да и овај пар стиже на море да би окончао љубавну везу, јер се на обали мора завршавају сви путеви и у њега утапају све наклоности.

— И сунце се дави у мору...

— Шта си рекао, Петровићу?

— Ништа, ево наших кофера. Сачекај ме испред аеродромске зграде.

А онамо, пред зградом, господин Петровић је одмах препознао свог таксисту. Упознао га је са новом изабраницом и возач му је честитао, лупкајући господина по рамену као старог знанца, а госпођи нудећи велики букет пољског цвећа. Кофере је прихватио и ставио их у пртљажник сам. Затим је, глумећи возача са добрим манирима, придржао Марину за руку и за њом затворио задња врата, док се то господину Петровићу учинило неприкладним. Кад би се само сазнало ко је Марина, то би га могло обрукати сваког тренутка. Али, неће сада мислити о томе. Дошао је на море, а овде га сви познају. Током вожње, таксиста је причао о породици, о малом сину кога је добио одмах иза Светог Николе, о варљивом пролећу и киши која је до јуче немилице падала, кривила улице и ломила ас-

фалт, као да само море у дубине хоће да повуче сва људска насеља сазида на кршевитој црногорској обали.

Испред хотела „Свети Стефан” сачекао их је момак који је господина Петровића поздравио по имену. Он и таксиста понели су кофере, а господин Петровић и Марина су, држећи се за руке, пошли насипом до хотела сами. Марина је подизала поглед увис, удисала слани ваздух пуним плућима и стезала букет на грудима. Са обе стране пружале су се хотелске плаже, а на њима су се примећивала нека туђинска деца која се играју ситним црвенкастим шљунком. Било је рано јутро и у леденом кристалу морске воде нико се није купао. Господин Петровић кратко се загледао у морску пучину, острво Свети Никола што у даљини стајаше уздигнуто попут хрбата митског зеленог бика и град Будву који као да је, онамо иза острва, био вајан једино од измаглице и несталних стубова соли. Затим су прошли капију хотела, ступили на камените стазе и стигли на рецепцију. Господин Петровић срдачно се поздравио са Луком. За њих је био одређен апартман број деведесет, најбољи који се на острву може понудити после оног краљевског. Био је то заправо двособан стан са мермерним плочама на поду и помало аскетским намештајем, али са великом терасом под боровима и пинијама која је гледала на пучину и према базену са слатком водом.

То луксузно свратиште за богате путнике биће у наредне две недеље ћутљиви рај за двоје посрнутих љубавника. Господин Петровић је преко дана већином читао и неодређено гледао мору у даљину. Марина је за то време неуморно шетала. Као морска вила, обишла је лаким ходом сплет острвских улица, попела се степеницама до старе црквице и загледала се свакој рибарској кући у прозоре. Ишла је за трагом прстастих смоквиних листова и мирисом бадема који се почетком јуна на Светом Стефану осећао са свих страна. Застајала је крај пролаза, новим апаратом који је добила од господина Петровића фотографисала рибарске украсе на зидовима, а љубазни Лука чак ју је одвео до апартмана сто осамнаест, где су некад давно — „Док су Југа и ’Светац’ били нешто”, како рече рецепционер — одседали Софија Лорен и Ричард Бартон. Из шетњи по малом брдовитом острву Марина се враћала пуна елана и као морска дива страсно се господину Петровићу уносила у лице. Он ју је, међутим, љубио хладно, као човек који не жели да се тишина око њега било чиме поремети.

Гледали су господина Петровића запослени, сви који су га као старог госта познавали, и чинило им се да је уморан. Једни другима шапатам су говорили да изгледа знатно старији него прошли пут. „Добар дан, господине Петровићу, добар

дан”, тако су му се многи јављали у пролазу, кад је ишао до кафане, или се увече спуштао на вечеру, а он им је одговарао: „добро вече, добри моји”, једино што то „добри моји” беше изговорено успут, без залагања, гласом човека кога боли свака реч. Нека туга и велика празнина које може да произведе само изненадни сусрет са бескрајним морем, населиле су се у душу љубавника и он је задовољство проналазио у снарењу и апстрактним маштаријама које нису имале реалних облика, па ни обресе стварних слика. Ничему се више господин Петровић није надао, то је сада схватио, иако су вечери на тераси биле топле, а Медитеран око њега диван. Осим њих на острву безмало није било никог. На столу терасе за вечере горела је свећа као у оперским крчмама. Светла Будве у даљини играла су неку закулисну игру, а ноћно море крило је тајне морске немани и старе рибарске страхове. Али, горе на уздигнутој тераси хотела било је спокојно. По неколико конобара стајали су мало удаљени чекајући једино позив господина Петровића. Шеф кухиње лично им је доносио испеченог зубаца, или рибу „сан пјер”, а однекуд изнутра, мали оркестар само за господина и госпођу свирао је носталгичне приморске песме.

Пили су „багрину”, омиљено вино господина Петровића, а Марина је била решена да одобрвољи свог мушкарца. Небројено пута му је поновила како се осећа дивно и захвална је што ју је повео на то чудесно острво које је још Растко Петровић описао. Почела је да чита кратки роман Људи говоре и учинила се себи задовољном и накратко умиреном. Та растројена љубавница сада ништа друго није желела, до да ужива у сваком мирном дану, знајући да су јој то последња јутра и вечери пред велика комешања која је чекају у Београду. Била је зато решена да искористи свако сунчано подне и учини све за господина Петровића. Он је, међутим, само желео да је гледа: док се сунча, док нага, носећи само своје мале младеже на кожи, промиче крај њега, или ујутру устаје из кревета обасјана јутарњим сунцем.

Није је господин Петровић желео за себе, није у почетку ни помишљао да води љубав с њом. Све око себе желео је да посматра ћутке. Био је кадар да по читаво поподне прати несталну линију хоризонта, тамо где се мутно и слано небо стрмоглављује у пучину и где се морска вода диже у ваздух. Тражио је погледом један прекоокеански брод црвеног трупа, а онда га пратио с тупом знатижељом, примећујући да се за сат или два дуголинијска лађа једва нешто мало померила, идући лењо по посматрачевом хоризонту с лева на десно. Питао се ко су лађари, да ли и они пате због промашених љубави попут њега, а онда би брод замакао дубље на пучину и господин Пе-

тровић га више није видео, па је на бродаре заборављао. Поглед би потом управљао у таласе гледајући њихову непрестану игру. На великој осунчаној тераси осећао се као бродоломник, по читаве дане поново сам. Марина је била ту негде крај њега. Она га је волела и желела да му посвети сву своју пажњу, али он се радије окретао Томасу Ману и његовој Смрти у Венецији и зато га је милосница напуштала, одлазећи у све дуже шетње по острву и даље насипом на копно ка Краљичиној плажи посутој златним шљунком.

Трећег дана одмора господин Петровић је по ко зна који пут прочитао повест о зараженој Венецији и Густаву фон Ашенбаху који се заљубљује у складног пољског дечака Тађа. Била је то књижица која је у себи сажела многе мисли и хиљаде осећања налик његовим. Читао ју је страшно од младости, од првог дана студија, док није ни помишљао да ће и он једном бити стар као господин Ашенбах из Минхена. Касније је Смрт у Венецији видео на великом платну и упознао се и са бесмртном Малеровом симфонијом која је пратила филмске слике. Негде у глави и овог лета одјекивао му је такт Малеровог Адађа док је нарочито обраћао пажњу на делове у којима се осликава старост минхенског професора и његови узалудни покушаји да фарбањем бркова и шминкањем начини себе млађим и примамљивијим за дечака Тађа који се игра на обали венецијанског Лида, и њега, великог Ашенбаха, чак и не примећује...

Док је још једном читао Смрт у Венецији, учинило му се да је и сам такав: да му је читав живот улепшан кичицом вештака, Демијурга који боји његову свакодневицу и надања јефтином шминком и лажним речима које би пред коначни слом требало да га умире. А он — он се томе не опире, јер за њега више нема наде и извесност оног малог броја година што су му остале господин Петровић сад може да уреди смерно или скаредно, дрско или покајнички, и никог за дозволу не мора да пита. Ко је, питао се господин Петровић, заправо накарадан: он, или Марина. Марина која је највероватније проститутка, или он који је зацело на страни старац који мисли да може да задовољи ту лепу бледуњаву девојку знатно млађу од себе.

Сетио се да је накратко и сам помишљао да боји залиске у црно и руке премазује кремом која покрива старачке пеге. Како га није било срамота? Зашто је то себи допустио? Са таквим мислима господин Петровић је узимао новине и тамо наилазио једино на вести које су се уклапале у његово сасвим болесно стање. На културној страни Вијести прочитао је тих дана да се после шездесет година у Лондону спрема премијера

опере Краљ Атлантиде, доскоро непознатог јеврејског композитора Виктора Илмана. У тексту је стајало да је партитура откривена недавно и животопис несрећног ствараоца постао је познат многим. Виктор Илман беше предратни композитор оперета, берлински ђак и пријатељ Александра фон Землинског и Харолда Шенберга. Крајем 1941. године депортован је са читавом породицом у чешки концентрациони логор Терезин, где је, након тешких радова на опкопима, ноћу отпочео са компоновањем романтичне опере Краљ Атлантиде.

До јануара 1942. године завршио је либрето, до јуна и музику, а онда је међу гладним и исцепаним логорашима кренуо да тражи тенора, сопран, баритона, алт, оркестар и хор. До средине лета те године имао је поделу, али његови певачи били су у јадном стању које им није допуштало певање. Ризикујући смрт, од чувара је затражио додатке њиховим ретким обрацима. Клечао је Илман и молио неке задригле нацисте нижих чинова, као пас који лиже нож и слади се својом топлом крвљу, али је на крају успео. Певачи су почели да се опорављају и опера је изведена под ведрим небом. Присуствовали су јој и логораша и чувари који су сви одреда волели музику и били нешто мало згађени над чињеницом да присуствују јеврејској премијери.

Краљ Атлантиде доживео је овације логораша и наоружаних чувара: због музике која — чудно за једну 1942 — беше радосна и озарена, песме која остаде ведром као белканто певање из деветнаестог века који није знао за злочине двадесетог и текста који се окончавахе у срећном свршетку. Али одмах после премијере управник логора Терезин прекомандован је на руски фронт, а Виктор Илман раздвојен је од породице и пребачен у логор Дахау, где је уморен у гасној комори. Судбина опере није се знала, све док једна америчка јеврејска породица крајем двадесетог века партитуру није дала на аукцију, мислећи да у кућној колекцији има неизведено дело породичног пријатеља Фон Землинског...

То је прочитао господин Петровић и помислио како је боље живети за један тренутак славе, но читав живот провести у изобиљу. Илман је погинуо, одавно заборављен, а онда је, по неком неумитном следу случајности, Краљ Атлантиде пронађен и бачена је светлост на једно врело летње вече, када су у црвеној прабини логора Терезин, уједињени слатком и невином музиком, заједно седели Јевреји и њихови прогонитељи, као грабљивице и њихов плен...

Ништа о Виктору Илману није господин Петровић потом рекао Марини. Није мислио да је трза из сна који је сањала од како су дошли на Свети Стефан, није помишљао да је онесп-

којава или растужује, као да је и сам, остацима свог бића склоног сажаљењу, знао да је то њено последње мирно летовање и петнаест последњих спокојних дана које ће одбројати. А она је лутала, шетала се и враћала. У собу у којој је један усамљеник седео и бројао таласе уносила је радост, ведрину и спокој. Куповала је воће и доносила букете цвећа које је добијала од послуге, чија је миљеница на пречац постала. Све то, међутим, тешко је стизало до господина Петровића. Али, ни Марина није одустајала. Претпоследње вечери казала му је да ће се сутрадан на обали, одмах иза Будве, одиграти копија античке представе и да њих двоје неизоставно морају отићи да виде Ифигенијину смрт у Аулиди. Публика ће бити смештена у аудиторијуму налик античком, сцена обасјана бакљама, а глумци ће носити маске и ципеле са дебелим ђоновима као у антици.

Трагедија је требало да се одигра њихове последње заједничке вечери на путовању, а господин Петровић овог пута није желео да растужи Марину. Одлучио је зато да крену, након толиких дана самања и узалудног размишљања. Онај таксиста, отац малог Николе, одвезао их је до Будве и они су се пешке упутили ка плажи Могрен. Град се сакрио на надланици ретке равне обале црногорског Јадрана, а плажа се склупчала иза зграда великих хотела. Када су господин и музичарка приспели, видели су копију дрвене античке сцене са дугачком белом завесом по средини иза које су се пресвлагали глумци. На тој обичној прегради беху осликани мотиви херојске борбе титана, а бакље које су осветљавале редове публике нервозно су се играле са предвечерњим ветром, који је и на заклоњеној плажи помало дувао. Господину Петровићу све се учинило налик Терезину. У публици су седели он и она. Он као дивља звер која је прогања, као њен чувар који се гади што излази са једном лажљивицом; и она као прогоњена животиња, скривајући се и градећи се срећнијом него што би смела бити. Сели су у први ред и ухватили се за руке.

Господин Петровић био је одевен у бело летње одело са танким украсним каишем на жакету. Имао је беле ципеле и личио је на остарелог Енглеза из Индије. На глави је имао летњи шешир са широким ободом који није скинуо. Ноге је прекрстио, а своје и Маринине сплетене прсте ставио себи у крило. Она — та зверка која мушкарцима служи као љубавна храна — на себи је имала кратку хаљину од лана и пурпурне сандале са танким каишима који су јој, као грчкој хероини, били укрштени све до колена. Била је изазовна тако одевена, са сандалама високих потпетица. Предала се том једном тренутку, док је седела припијена уз свог старца. Имала је косу очешљану на раздвајање, заобљено чело и два жива ока која су

пратила све што се дешавало на сцени. Њене поцрнеле ноге биле су дивно заокругљене, њена прса тражила су миловања. Да је могла, да је смела, зауставила би тај тренутак, разорила један секунд и покушала да га живи вечно.

Много људи било је око њих кад су на сцену изашли Агамемнон и старац. Вођа Аргиваца старцу је давао писмо за жену Клитемнестру и поручивао му да јаше без одмора, да језди и ноћу и дању док не стигне до Арга и не преда поруку у којој војсковођа захтева да се његова најмилија кћер Ифигенија не шаље у Аулиду, јер ће ту бити жртвована. „Укрсте ли ти се путеви с пратњом што у сусрет иде, ти их онда враћај, тргај узде, шаљи их нашим киклопским зидинама натраг. Не дај, старче да ми ћерка приђе Аулиди.” Глумац је те речи изговарао са много патоса, док су му уста, скривена иза тужне трагичке маске, испуштала мукле звуке. Онај други, сувоњав, такође под маском, седао је на дрвеног коња и правио се како јаше без одмора и сна, како му је командант Хелена наредио, а господин Петровић још једном се сетио у какво немитско време живи. Није он сада помишљао ни на Лампедузу, ни на Мецената, ни на једну од својих инкарнација у коју се уживљавао. Близина мора, склоњена плажа Могрен и копија античког позоришта пренели су га у древна времена и мало по мало начела и занела.

Чезнутљиво је поново окренуо поглед ка пучини и тамо му се учинило да у дебелој води види плавокосе богове који седе на аквамаринском престољу и са њима гледају представу. Угледао их је — беше готово сигуран у то — како се подгуркују и комешају таласе, стрелјају погледима и подижу обрве са одобравањем... Када је Ифигенија стигла у Аулиду и на сцени молила оца да је поштеди, господин Петровић се прибрао. „Да имам, оче, Орфејев глас, стење да омамљено песмом слубљужем и таквом мелодијом усхитим кога усхтем, тој би се песми окренула.” Био је то исти онај глумац који је у првој сцени глумио старца. Сада је био одевен у женску тогу и на глави носио плаву перику. Са маском на лицу, изгледао је налик дрвеним марионетама у луткарским позориштима истока, али његове речи дубоко су потресле господина Петровића. Био је то неки нови превод, њему непознат. На савременом језику Ифигенија је имала још више невиности удружене с лудом храброшћу. Остаде решена да се жртвује и када је у последњој сцени замахнут нож и лажна крв шикнула позорницом, господин Петровић је тихо јекнуо и најзад се, након толико дана, и сам привио уз Марину.

О том стиску, о последњој ненаданој нежности неће те вечери стићи ни да размисли. Као да се ништа није догодило,

као да Маринина коса не треба да израсте само који милиметар до тачне дужине коју ће имати када ће га напустити, љубавници су после представе бесциљно шетали уским сокацима Старог града. Скретали су под оштрим угловима и пролазили крај коноба које су гостиле последње посетиоце за тај дан. Он је ступао дугачким корацима, поново као патриције, она поигравала око њега — час идући напред, час мало иза њега — као да му је ћерка, а не наложница.

Господин и музичарка посматрали су камене зидове, затворене засуне и ретки веш што је заноћио на конопцима затегнутим између два блиска прозора на супротним странама уске улице. Потом су се вратили на своје острво и ушли у собу насмејани и орасположени. Негде успут купили су флашу црвеног вина и сада га сипали у винске чаше, наздрављујући једно другом здравицама од којих се ниједна неће испунити. Изашли су на терасу те вреле последње вечери и остали сами. Никог није било у околним собама. Негде испод њих светлупала је вода базена, а на острву је владао готово потпуни мрак. Апартамент који је господин Петровић добио био је повезан са малим вртом и сада је Марина само за њега била богиња лова Артемида која са запетим луком лута шумом. Учинила му се у тим сандалама као Гркиња, слична најлепшој јунакињи античког позоришта. Пошао је за њом и љубио је, страсно и лако-мислено као младић. Стизао ју је међу листовима смокве, у мраку испод четинара, а она се правила да бежи, невешто и театарски, као да није богиња лова, него зверка која зна да ће бити уловљена.

Те ноћи њих двоје последњи пут су водили љубав. Погасили су светла у апартаменту и само су се ноћни морски одблесци играли по њиховим голим и извијеним телима. Господину Петровићу учинило се да рано лето мирише на топлој кожи његове драге, да су ту у готово потпуном мраку, на њиховој тераси, њене две дојке сличне клобуцима маглина, а њена мала округла брада налик бледом месецу над њиховим главама. Све је тражио да скине са себе осим тих грчких сандала које ће најдуже памтити. И грлио ју је, љубио и стезао као очајник. Није желео да је пусти, сада и сам заражен потребом да разнесе један секунд и учини га вечним. Учинило му се да је потпуно препуштен Марини, да осећа само њене додире и страсне пољупце. Под рукама су му била њена бедра, две замахнуте ноге и та топла мекана прса што су постала комад лета. Ништа на њој није му се у том часу чинило ружним, нити прљавим. Све је у тренутку заборавио. Топле бутине, дах у уху и њен језик на његовом врату — све то зауставило је часовник и његових пренеражених шездесет секунди. Када је време поста-

ло развалина, обична крпа преко копрене космоса, господин Петровић већ се налазио дубоко у Марини која је стењала и бунцала да га неће оставити и он њу не сме да напусти...

Само, живот коју су љубавници живели те последње вечери на путовању био је део трагедије, а не комедије, а њихов љубавни чин беше увод у последњи чин неукусне градске пропасте. Идућег јутра и господин Петровић и Марина уморни. Нису причали, као да их је било срамота првог и последњег заједничког сношаја у којем су обоје уживали, а не само један господин, као раније. Море их је у даљини поздрављало, играјући неке њима непознате игре, а они на њега нису гледали као да су обични туристи и на црногорску обалу намеравају да се врате и идуће године. Ништа није одавало да је то последњи пут. Љубавницима су лутали погледи и једно друго као да нису примећивали. Само кад су се провезли крај Будве која се склупчала у удолини, Марина је јаче стегла руку господину Петровићу.

Истог поподнева били су у Београду, а Марини је следио сусрет са вођом оркестра.

МИЛАН БОРЂЕВИЋ

ОСТАЦИ СВЕТА

ПОНЕДЕЉАК

Понедељак је. То је тренутак стварања седмодневног света. А ти данас нећеш доћи? — Слушам фодо Амалије Родригес. Тако се оплакује прошлост, тако нас преко горчине и жалости обасјава лепота сироте пролазности. Данас сам добио писмо. Некоме у Београду ипак недостајем. Ја који ником на овом свету не недостајем, ја, становник предграђа тишине и околине ништавила, коме је помисао на ништавило једина утеха. Зато бих као пас у ноћи могао да лајем или доброту да примам уместо да је дајем. Овог тренутка жалостан сам као жута дршка старе метле у углу кухиње или као полупразна боца кечапа на дну фрижидера. Али зато сам жив попут мравињака у коме све превире као крв у отвореној рани или као ноћ у којој светле свици и фарови. Жалост је брод на којем пловимо преко наше мочваре. Она је боја вина чијим се танином омамљујемо. Понедељак је, а ти данас уопште нећеш доћи? Зар нећеш донети млеко да се забели сред мога мрака? Не волим понедељнике, ружне и сиве дане започињања. Не волим понедељнике, дане прекидања празничних слобода. Не волим понедељнике, дане гушења радости, дане отпочињања једноличног аргатовања и бестрасних ритуала муљања плодова. Али понедељак је, и мада је хладно и снег густо веје, ти ми данас нећеш доћи? Зар твој осмех нећу видети? Зар твој смех нећу чути? Зар ме данас нећеш радошћу преплавити? Зар ме на мразу под Ајфелом нећеш својом нежношћу обрадовати?

ОСТАЦИ СВЕТА

Оно што остаје после доручака, ручкова, вечера, оно што после гозби и кермеса бива одбачено: крхке шпанске боце у којима се црвенела риоха, празне флаше италијанског пинота, згужване кесе црног хлеба, зевнуле кутије млека, исплажени језици коре краставаца, просуто семење из утроба меснатих паприка, љуштуре жуманца и беланца, одежде мрких кромпира, коже парадајза боје залазећег сунца. И ви дроњци зелене салате и још много, много других којештарија насупрот божанској бесмртности и збиља спокојној тишини вечности. Оно што набрајам као што Хомер усред плиме покретних слика набраја. Оно у чему нема тајанства, нема носталгије за пресним зеленилом или озоном „природне природе” класификовано је у Немачкој по пластичним кантама. У браон кантама леже материје што распадањем потврђују да ништа није вечно, ништа стално сем кружења и промене. У кантама са жутим поклопцем почивају пластични остаци. А хартије су бачене у трећу канту. Ту су моје песме и писма. Нико их неће прочитати. Али неко ће их у нову хартију претворити. Они су поруке из моје пустиње. Оне су поруке са свеопштег ђубришта и мог пустог острва. Узалудни су ми немушти покушаји да допрем до света и људи. Узалуд покушавам да ме разумеју. Као што вода влажно саосећа са биљкама, испуцалом црвеницом, црнициом и масном иловачом, као што ћутање можда мудро саосећа са урликом, као ноћ са јутром, као струјање крви са гашењем и хибернацијом, тако и ја саосећам са тобом, дивна гомило остатака света који се распада.

ИМЕ ЈАСТРЕБА

То се не може изједначавати са летењем птица, пливањем јата риба, пузањем гмизаваца, вревом у мравињаку или ноћним светлуцањем роја инсеката. Али можда о мени и теби то говори као кад гори сува трава, памук или лан и обасјава моју и твоју ноћ, мој и твој дан. Јастреба сам видео високо на небу и у књизи о грабљивицама. На слици је имао оштар кљун, канце и сав је био сива опасност, претња, напад, брзина. Брзи су ласице, зечеви, мишеви и воде текућице планинског потока. Јастреб је брз кад се на плен обрушава. Ја нисам брз. Полако следим ритмове свих дана и ноћи. Песак сам који цури између прстију. Као шкољка отварам се за будуће, садашње и прошло. Нисам јастреб иако ми је име његовом француском и латинском имену сродно. Нисам јастреб. Сличнији сам шкор-

пији испод врелог камена у подне. Са велике висине не падам на топлокрвни плен да канце и кљун у њега заријем и сунчев цинобер из њега ишчупам. Јастребе, јастребе чије име носим, не знам да будем брз. Јастребе, јастребе, моје једине истине су милост, милина и лан.

ТОПЧИДЕРСКО БРДО

Растиње Топчидерског брда прекрило ми је детињство као што трава обраста некадашње стазе. Зеленило и заборав угушили су дрхтање давног пламена, прикрили су детињу нагост, игре, невиност, занемелост и прве жудње за бојама и облицима женскости, сакрили су жудње за плаветнилом, за даљинама, за топлином камених обала, белутака и сипкавог песка. Бујање хлорофила затрпало је некадашње врукте. Али сећам се да је кроз ишчезли расадник водила утабана стаза. По њој смо детиње трупкали. Одлазили смо да скупљамо блиставо кестење и на извору гасимо жеђ. Сусед је секиром одсекао главу петлу и тако ме спојио са древним и свирепим а тешким дисањем земље. Петлов безглави страх ударао је крилима, јурио двориштем и рујио зелену траву. Поред моје куће дозревале су малинасте очи, црвено грумење налик набубрелим врховима дојки. Из крошњи црних шљива јављали су се косови. Над провалијом кружиле су птице грабљивице и мрвиле лискун и креду топчидерске тишине. Ти звукови, оштра кликтања, пламсаве слике и непоновљиви мириси само су закотрљано облуже, само су светлуцање крхотина заборављене прошлости. Сећам их се док тумарам Топчидерским брдом и тражим некаква знамења, белеге и њихова блистања као да тражим одавно закопано благо. Јер само тако могу да распорим хлорофилну кору која ми је прекрила детињство, само тако могу да поцепам скраму заборава. Па ипак никаквим сањаријама не могу да оживим све мирисе, облике, флуиде, зреле, јарке и хладне боје. Никако не могу да их отргнем из лепљивих раља шуме у којој су узаврели ватреноцрвени талози и пигменти септембарског на смрт болесног лета што све гута.

БЛИСТАЊЕ И КРЕТАЊЕ

Неуротични голубови депонују беличасте грудвице на крововима као идиоти спутум на угловима усана. Злокобни написи из новина црнилом прљају јагодице прстију а мождане ће-

лије трују злим речима. Пси се паре под прозором куће, па касније у дворишту лају јер им се чини да их тишина угрожава. Убице на улици убијају док мајке у постељи нежно деци певају: „Буји, паји, чедо моје мало!” И свако мирно гледа своја посла. Лепа плавуша корача плочником, иде градом, блиста јој лице, кожа јој испод одеће дише. Њене очи су сијање зимске леденице, тело јој исијава летњу топлину. Овде где лажови лажу, где се голубови митаре, узлећу и пси се паре, овде где мајке певају жалосне успаванке и где има најхладнијих ватри, плавуша клизи кроз градску гужву као вода кроз врели песак пустиње. Ипак, она је жар на леденој плочи, њен додир увек ми разбија ћутање мада не знам шта је љубав. Београдски голубови на крововима депонују кречнобеле громуљице. Безазлени дебили мастурбирају у купатилима. Злуради написи из новина оловом прљају јагодице прстију а злим речима трују мождане ћелије. Пси се под прозорима хитро паре а касније у двориштима лају јер им се чини да их грозна тишина угрожава. Тамница није велика. Као у рибњаку са устајалом водом пливамо на дну, отварамо уста. Гушимо се. Нема ни кретања, ни блистања. Овде сред сабора мртвих крхотина поносно влада мочварни мир.

ХИЉАДУ И ЈЕДНА НОЋ

На много начина очајава и тумара улицама Београда. Утамничење у својој осами. Плива по зверски густој помрчини и упија је као риба тишину језера. Живи у хиљаду и једној ноћи као да прича приче. И једном, сети се мириса згужваних чаршава. Сети се ноћног љуштења коре влажне поморанце, слатког дрхтања спојених тела, октобра у постељи и навирања женских сокова. Тада се једноставно радује као да за дрвеним сеоским столом једе грожђе, сир, ражани хлеб и пије вино или у воћњаку гризе плод крушке. И осећа се као кад се небо нагло разведри. Брушени је турмалин, ултрамарин после оловне таме облака и пљуштања најгрозније кишурине. Жбун је оштролисне махоније обасјане јарким испљувцима сунца. А радост му је прштање мора, пламсање руна, испадање црвених бобица из распуклог плода нара. Свет у овој хиљаду и једној ноћи види очима раздраганог сетера, очима разиграног детета. Или га гледа очима пастрмке која кроз стакло акваријума не опажа ни антрацитно црnilo, ни туробност, нити грозничаве боје лета, ни скривање, ни откривање, ни вртоглавицу у дечјој игри пиљака. И ћути. У хиљаду и једној ноћи.

ЈЕЗИК

Језик којим говориш, дивота је која нас добро спаја. Кад говориш, то је чаробно а природно, као кад у шуми расту дивље јагоде. А како доћи до срчике језика, до његовог дијамантног сјаја? Како осетити његово ледено блистање и врело жарење? Све не можеш само телом и топлином да искажеш. Тело има тајну коју не можеш да претвориш у говор. Тело је убрана поморанџа коју не можеш да исцедиш. Језик којим говориш, слатко-горки је сок што нас спаја. И мада језик нема врховног господара, великог градитеља, постоје ројеви пчела које пуне његове отежале кошнице. Оне се роје и колико год се мед језика лепио за ствари, он се са њима не изједначава, он их само споља облива. И тако ствари остају неме и огрезле у својој страшној тишини. Такво је камење у Стонхенџу, такве су стене у Бретањи, такви су облаци у Лепенском Виру. Глупо ћуљиви у својој безнадној и вечној окамењености. Препуштени кишамма, бујицама, снеговима и њиховој милости. Језик којим говориш, мелем је који нас добро спаја. Када говориш, то је као кад у шуми расту црне купине. Али како доћи до граница језика, до оштрица његовог дијаманта? Како осетити његово ледено блистање и врелину жарења? Можда певајући, нижући речи, распирујући њихов жар у ноћи, у хладној занемелости.

МИОДРАГ МАТИЦКИ

МИЊАН

Последњи рат крајем двадесетог века сасвим је разредио јеврејске породице у Београду. Млади су се разишли по свету, а стари су полако умирали. Данонови су стално наслеђивали неке вредне старе ствари. Њихов велики стан наликовао је у почетку на магацин у музеју. Чак им је и други стан, који су изнајмљивали, био препун набацаног намештаја. Гомилали су се стари расклимани столови или комодe којима су недостајали окови и делови украса, столице на које смо са страхом седели. Остављали су их неко време тако, „да се поврате”. Једнога дана почели су да дотерују и поправљају комад по комад, да старим стварима „враћају душу”. Полако се њихов стан претварао у чаробни простор прошлих времена. А онда би мене и моју супругу позивали на вечеру и дочекивали увек истим питањем да ли нешто примећујемо у стану. Трудио сам се да што пре погодим коме је комаду намештаја враћен стари сјај и где су му одредили стално место.

Комади рестаурираног намештаја у Даноновом стану враћали су се у живот, ипак, тек са причом која их је пратила. После друге ораховаче коју је Олга правила, заваљени на канапеу Данонове мајке Доне које је било обновљено тако да и поред нових федера и нове пресвлаке остане мекано и удобно као да се већ дуго користило, препуштали смо се Даноновим причама.

Ослоњен на рукохват са стране на којем је могла да се одмара само једна рука, полако сам се преносио у Донин салон из 1935. године. Мали округли сточић као те 1935. био је прекривен старинским густим везом у који су урањале чаше. И слика са сребрне свадбе Данонових родитеља, уоквирена накнадно у златни рам, усмеравала је светло управо на тај сточић. Захваљујући тој светлости, ораховача у нашим чашама до-

бијала је првотну боју рубина и сваки гутљај грејао ме је као да је ораховача начињена по Донином рецепту.

Данон је причао о истањеним оковима, о бравама чије је кључеве држала његова бака Сара, о томе како су на трпезаријском ормару били, иза стакла, распоређени комплети кристала, док су се у удубљењу по средини шепурили сребрни послужавници са ситним колачима. И кад би тек одшкринуо витрину да нам покаже да је стакло шлифовано, до мене би допрли мириси ванилице, морског орашчића, кима... Украсне лампе сложене на врху ормара у један ред, иако су остале без крхких абажура, одједном би засијале неонском чаробном светлошћу која нам помаже да путујемо кроз време као да смо јунаци из бајки.

Волели смо Данонове приче о стварима. Стално смо ишчекивали да се појави неки нови предмет и да чујемо причу о њему и његовом власнику. Неке комаде намештаја Данон је, после Другог светског рата, налазио готово сасвим уништене, бачене у подрум. Столове без ногу, комоде без полица, преполовљен мермер са неког нахтасна. Није му било важно што је на трпезаријском гломазном столу, за којим смо управо завршили вечеру, и који смо вечерас сагледали у пуном сјају тек када га је Олга распремила и открила, само једна нога била оригинална, док су остале накнадно начињене. За тим столом служене су некада вечере за целу велику породицу Данонових. Кад се растави, могли су сви да стану, додуше да се мало стисну, али то су и биле вечери на којима је требало да буду што блискији, да добију снаге да издрже све оно што их је чекало.

Размишљам како настају и нестају породице. Породица Данонових на пример. Нису све породице Буденброкови. Настају и развијају се у својој традицији, затим уследе сеобе, нова станишта, породична окупљања која се не могу поновити, све је више нових кругова. Породица се грана, кругови се шире и полако, као и сви концентрични кругови, нестаје кад пресахне почетна снага захваљујући којој је породица почела да се шири. Долази време осеке. Породица се шири као мало сазвежђе. Тако и згасне. Из ње се извије нека нова грана, из које може да крене нови циклус, али обично се преко женских потомака прелије у неку другу, и настави да траје под другим именом. Јеврејске породице се разликују по томе што је Други светски рат, попут црне рупе у васиони, усисао у себе хиљаде малих сазвежђа, што се толико тога 1941. заувек прекинуло. Настајале су споро и шириле се као и друге, а онда су многе одједном нестале у катаклизми.

У Даноновом присећању мешају се истовремено приче о нечему што се збило и о ономе што се могло збити. Док држи

фотографију свог деде Аврама, или баке Саре са тукадуом на глави опточеним низом дуката, прича ми о ономе што се збило пре и после тих фотографија. У сећање му навиру делови дединих прича, или очевих, види себе како застаје крај врата, притајен, слушајући како отац мири тетку Рифку и Гедају, како од сестара, зетова и браће која су, том приликом, долазила сама, тражи да се и трећи пут помогне стрицу Мики да још једном отпочне са трговином.

Кад је настала велика породица Данонових? Ваљда је настала онда када је баба Сара по ко зна који пут измерила тесто за пријатељски колач: „Овај део за нови колач, овај за Рифку, овај иде Клари, овај суседу”, а у преостало додала шећер и сецкане орахе „да се начини ново”. И као то тесто које се стави на хладно да очека који дан, јер се и од тог колача треба одморити, па буде да се прави и по двапут недељно, тако и породице трају, стално нови шећер и сецкан орах траже да би се нешто зачело изнова. Онда неколико година се примире, нити се ко рађа нити умире. Нижу се молитве и посете, кувају се сатима јаја у луковици, припремају паштете са сиром и зељем, чалдичас и бурицитас, у округлим калаисаним бакарним тепсијама пеку се пастели украшени цакнастим рубом, запева се сефардска балада. Сви чекају да сабат замирише.

Седимо и чекамо, уз кафу и уз последње пиће, да још једном чујемо како избијају сатови у Даноновом стану. Сат Наполеон, са позлаћеним кругом око бројчаника и испупченим стаклом које наликује упиљеном лорњону, почиње први. Онда се четвртаст сат налик позлаћеној урамљеној слици огласи мелодијом Биг-Бена. Два слична сата, купљена у Бечу у време сецесије, који су момом пребирали по четвртима и половинама часова, почиње снажним дуром да одбијаја целе сате. Настаје за мене најлепша музика сатова.

У последње време и сам покушавам да сатовима испуним стан. Од покојне тетке наследили смо један који је годинама таворио у углу трпезарије. Код истог Даноновог мајстора дао сам да се оправи. Онда сам поправио таштин трпезаријски сат који сам одавно онеспособио да ради, јер је ударао прегласно. Па сам набавио још један сат који се на три места навија. Али, поправљени сатови сметали су један другом, и мени, поготову док пишем.

Запитао се како ми то онда пријају одбијања Данонових сатова и њихове поједине мелодије које, после, звиждућем за себе? Зашто су његови сатови разговетни?

- Како то, Олга, ваши сатови не сметају уху и души?
- Сваки има своје време када се оглашава.
- Зар није исто време за све сатове?

— Не. Све зависи од вас — одговори ми Олга загонетно.

Када су Олга и моја супруга отишле у кухињу да нешто поспреме и донесу колаче, Данон ми се примакне и шапне ми поверљиво:

— Ја сатове распоређујем у времену. Померам им сказаљке тако да касне онолико колико касне и моје успомене.

Онда настави гласно. Повери ми да се, загледан из канапеа у комаде намештаја док избијају сатови и док слуша музику коју су у њих уградили стари мајстори, толико живо сећа прошлости да не жали за њом. У тим тренуцима оживљавају ствари, тада се открива њихова душа. Онај трокрилни трпезаријски орман са мермерном плочом врати му спомен на баба Сару, која га и данас прекорева за нешто што није урадио како ваља. На бок тог ормара деда Аврам је наслањао свој штап са посребреном дршком. У десну његову фиоку са бравом на кључавање отац је одлагао дневни пазар и после кључ предавао баки Сари. Каже ми и да се боље сећа кад стави кипу* на главу. Тад бака престаје да га грди и нуди га свим оним што је за децу склањано у дубоке витрине за неку лепу прилику. Отац скида ноге са табуреа, одлаже рачуне којима је био заокупљен, и преко наочара га погледа благо. Гедаја први пут не треска вратима на ормару јер је, најзад, нашао оно што никада није успевао да у њему нађе.

— Чекам мајку да ми и она једном дође у поноћ, онако мирна, у себе загледана.

— Шта ће се збити у поноћ, Даноне?

— Спојиће се сатови. Толико их је да ће, кад их све подесим како треба, саставити време. Кад ућути последњи, огласиће се онај први са којим је све започело, тај ће откуцати прву четврт новог и другачијег дана. Од успомена кад ми надођу у такву поноћ биће тесно у овом стану, биће пуна кућа Данонових! На овом канапеу ћемо се стиснути да једва дишемо, око овог стола неће бити празних столица. Па кад последњи сат избије поноћ, сви ће Данонови устати као у судњи дан. Али, бојим се да ће у том тренутку одједном почети да бледе њихови ликови и да нестају редом, деда Аврам и бака Сара, отац, Рифка, па остали преко реда, као у злим временима. Биће их уз мене све мање и мање. И као у сну који често сањам, остаће их само девет. Увек ми недостаје један за мињан.** Нема више нових наслеђених предмета који би могли још неког по-

* кипа — јеврејска капа, ставља се на главу за време молитве

** мињан — минимум присутних за молитву

стојанијег да дозову, све је већ поправљено. Сатови избијају све тише. Страх ме је да ћу без кадиша*** отићи на онај свет.

После дуже тишине устанем дајући знак супрузи да је време да пођемо. На испраћају, Данон се загледа у мене, па ме нагло загрли на растанку. У џеп капута ћушне ми нешто. Неки поклон?

Кренем да се браним али ме његов стисак, непримерен човеку са више од осамдесет година, разоружа.

Код куће, пред поноћ, вадим Данонов дар. Кипа. Стављам је на главу и седам у фотељу коју смо од моје баке наследили. Из ње је мајка гледала телевизију. На супротном зиду, на слици увећаној 1936, мој отац, у мантији православног свештеника, насмеши ми се благо.

Минут је до поноћи. Сада ће се моји сатови истовремено огласити, сваки за себе, тако да се ниједан неће добро чути.

Устајем и померам на теткином сату велику казаљку уназад за минут, а на таштином за два минута. Таман на време. Тог тренутка сат који сам скоро набавио и који се навија на три места почиње да откуцава поноћ.

Десети сам за мињан.

*** кадиш — посмртна молитва

МИЛЕНКО ФРЖОВИЋ

КАКО

ЗА ШТА СВЕ ДАО БИХ АКВАРЕЛ СВОЈ

Дао бих акварел свој
не само за полуку златну
него и за лубеницу од десетак килограма
И за колут сира из централне Србије
са високе планине
где крава пасла је неупоредиве травке орошене
ја дао бих акварел свој
И дао бих акварел свој и за црни опал
што попут звезданог неба светлуца
у сопственој дубини патуљастој
и који уграђен био је
у неки степен дубине аустралијскога копна
И дао бих акварел свој и за осмех девојке
која ми се ионако смеши
И дао бих акварел свој и за бокал вина
што се црни у бурету и окриљу конобе далматинске
И дао бих акварел свој и за путовање
и оно најкраће
до Фрушке горе
иако и сâм и без трошкова тамо увек могу стићи
да гледам на пример
у области Лединаца
у старом каменолому изникло језерце
ах језерце што расте и бистрим латицама покрива
све више тла каменитог
И мењао бих акварел свој и за путовање
до ваздуха магличастог и топлих гејзира Јелоустона
и до шведске шуме умотане у дебео снег

и у завијање вука
И до сунчане Шпаније ишао бих
тамо где једно друго на двобој изазвали су
Дон Кихот од Манче и ветрењача захуктала
И мењао бих акварел свој и за то
да ми се да
да мало прелиставам оригинални рукопис
законика Душана Силног цара свих Срба и Грка
у времену кад строго и најстроже кажњаваху се
и крађе и силовања и разне увреде нанете
и свештеницима и господарима и слугама њиховим
А мењао бих акварел свој и за то да доживим
бар једночасовну или двочасовну возњу
кроз прашуму индијску лебдећи на леђима тихог слона
и да гледам како у приземљу наједанпут
тигар муњевито скинуо је са свог лица
маску од густог шипрага
па скочио пред обличје слоновско
претећи неописиво страшним чељустима и канцама
али се и зауставио у борбеној акцији
јер сурла је у прашумској дивљини много већи закон
И мењао бих акварел свој и за то да узлетим
у космичком броду и кружим око лепе Земље
на којој дишем и говорим сад ево
како бих уживао и у пешачењу или јашући коња
од једног до другог извора најпиткије воде
у србијанским пределима који
што се тиче броја извора
као да хоће са небом да се пореде
и примакну се броју његових звезда
А дао бих акварел свој и за то
да не љубим само у мислима
Дунав у његовом току горњем
тамо где као поток вијуга чист
испод планине Шварцвалд у Немачкој
А дао бих акварел свој и за гипсано обличје
пустињске руше са континента афричког
и за парче пегавог гранита асуанског
и за траку са снимљеним гласовима птица хавајских
и за компакт диск са мноштвом старих
и до суза лепих песама грчких
А дао бих акварел свој и да запева само за мене
да запева арију из опере неке
да запева Драгана Југовић дел Монако
а после нека своје кажу славуји

А дао бих акварел свој и за то да јездим
 на камили једногрбој или двогрбој свеједно
 само да јездим кроз дан и кроз ноћ пустињску
 са душом засићеном звездама јасним
 на презасићеном небу
 А дао бих акварел свој и за то да мало стојим на
 великом зиду што штитио је старо царство кинеско
 и који једина је грађевина људских руку
 видљива са Месеца
 Дакле да стојим мало на великом зиду
 и као прави песник да бацам погледе
 уместо стрела и копаља
 А дао бих акварел свој и за то
 да босоног утркујем се са ветром кроз степу руску
 и да румено обезнаним се у тренутку
 кад све почне да лебди на звуцима балалајке
 или кад угледам девојку неку
 са дугом косом уплетеном или расплетеном
 како корача путем колским и слатко прашњавим
 или путељком тик уз шуштаво лишће брезино у
 крошњама
 А и кроз Ст. Петербург бих корачао
 док обалом Неве јесењи ветар развејава
 и вртложи жуто лишће и парове заљубљених
 И кроз вејавицу снежну ишао бих
 помишљајући на време описано у романима
 Достојевског
 А дао бих акварел свој и за библијски атлас
 и за енциклопедију биља баштенског на пример
 и за књигу о пчелама и меду
 и за књигу пуну звезданог неба у које уронио је
 телескоп Хабл
 као што сан урања у прошлост
 И да не набрајам више
 за шта још дао бих или мењао
 акварел свој

ДАНАС ТЕ ПОРЕДИМ О НЕУПОРЕДИВА

Шта је на пример
 белина мермера србијанског
 са планине Венчац у Шумадији
 или белина мермера из корита реке Ибар

шта је
у односу на
чари белине пути твоје
И шта је у односу на
чари белине пџти твоје
на пример белина песка
једне пустиње у Новом Мексику
или белина неке галаксије
о драга девојко моја
А и да си црна као унутрашњост димњака
на крову сеоске куће
у Гајдобри на пример
или да си црна као
поквашен пепео неког дневног листа
твоја лепота имала би
разуђеност
у срцу мом
И рекао бих
да ни топлина ваздуха летњег
у Бердапској клисури
кроз коју Дунав сужен тече ка мору
није као топлина погледа твог
и додир чију разузданост
осећам на себи
А ни предео завејан мирисом липе
не мирише тако опојно
као коса твоја
коју развешеш а она јурне низ леђа
па се заустави нагло као неки слап
А ни глаткоћа огледала
оног телескопа Хабл
што лови слике најудаљенијих звезда
није као глаткоћа
многих места тела твога
тела пуног душе божанске
ах дџше чију блиставост чини
тренутак молитве
и која од свега најбоље зна
да воли

НИЈЕ ИШАО КАНТ ДАЉЕ ОД СВОГА ГРАДА
КЕНИГЗБЕРГА

Није ишао Кант даље од свога града Кенигзберга
па је ли био несрећан због тога
 Ја не знам какав је сад Кенигзберг
 али зар треба сумњати да је имао ваздух чист
 што одисао је коњима и кочијама
 и мачкама по двориштима
 и ластиним гнездима под стрехама
 и голубовима на сунчаним косинама кровова
 и поспаношћу и будношћу псећом
И зар сумњати у то да су шуме на видику
тад умеле да изнедре букете прича и причица
за које лепише се и људи и деца
 И верујем да је посвуд било финих травки
 и сијасет дворишта и прозора
 где певао је тихо и најтише
 дух разнобојног цвећа
певао бојама и јарким и стишаним
и помешаним на латици и латицама
 И не сумњам да је било кућа лепих
 са тремовима окренутим ка истоку
 баш као у Гајдобри где дисах као дете
 а где живели су Немци све до краја Другог
 светског рата у сунчаним оквирима Војводине
И не сумњам да су куће садржале каљеве пећи
и камине и сатове на зиду са клатнима неуморним
и са звоњавом умилном кад казаљка напише пун круг
 А сигурно је било увек
 меда разноликог
 и багремовог и липиног
 и ливадског и шумског и да не набрајам
и свеже помузеног млека крављег и сира швапског
и хлеба црног и укусног
и много људи радних и срдачних
и богобојажљивих изнад свега
и много створења женских са лепотом као у песмама
 са косом дугом и обојеном као поље зрелог жита
Није ишао Кант даље
од свога града Кенигзберга
 а да му је одлутала мисао филозофска
 можда би је тражио по пространствима света
Није ишао Кант даље од свога
града Кенигзберга

и не сумњам да су тад у ноћи трептале
кристално јасне звезде
и велике и мале и оне што неопажено гвире
из дубина небеских
и не сумњам да су блистала и сазвежђа књига
у витринама библиотеке и градске и кућне
А лепота подрума крила се у бурадима пуним вина
а лепота тавана крила се у играма дечјим
међу сноповима сунчевих зрака
пристиглих кроз танушне пролазе
међу цреповима
И не сумњам да су људи ишли у цркву баш масовно
па из ње излазили
подмирени за извесно време као одојчад некаква

ИМАТИ САН СУНЧАНИ И ДАН

Ако не сачувамо себе
како ћемо сачувати цео свет или бар зрно неко
у њему
Ако у нама нема љубави према себи самима
како ће онда бити љубави према другима
и према неисцрпној лепоти природе ту и тамо
Ако штетимо духу свом и телу
како ћемо целовити бити и зрачити блажено
у времену
Ако нас не краси свакодневни
дах молитвени
како ћемо надрасти зрно песка
и отргнути се из чељусти привида разних
о сопственој величини и о величини
бројних ствари
Ако немамо реч као цвет отворену
како ћемо речју одисати
Ако немамо корак лаган и бистар
како ћемо имати сан сунчани и дан
Како ћемо бити миљеници судбине
без осмеха дечјег на лицу своје
И како ће нас крила наша узнети
ако их не добијемо у трену као величанствени
дар божји

3. децембар 2003

КАКО

Коме живот не личи на песму
како ће му песма животом одисати

Коме живот није песма
тај се у прози налази

Ко прози препусти се
како на песника да личи

БИЉАНА Т. ПЕТРОВИЋ

МОЈ АНЂЕО ИЛИ НЕГДЕ ДАЛЕКО ИСПОД КИШНИХ ОБЛАКА

Једног дана пошаље Бог на Земљу небројено анђела. Наиме, није он више могао да гледа како се људи групишу у жалости и поворкама, и у црне одоре обавијају да одагнају сваку боју и сунчева поигравања од себе, и како се ноћу, у осами, препуштају болу и мрачним расположењима, сумњајући баш у све, па и свет сензација. Али у давнини, човек је признавао и саму вечност, и замишљао да душа, када после смрти напусти тело, одлети негде, као птица, и настави да живи тамо. Међутим, наједном је почео да расте број оних који су доводили у питање њену бесмртност поистовећујући је са неодвојивим делом телесног. Неки су чак из појма бесмртности изводили закључак о немогућности постојања неке бесмртне душе у човеку. Ово су они чинили зато што су сматрали да бесмртно припада савршеном, и да утолико никако не може припадати човеку. И колико год се трудили, они су зато губили борбу у настојањима да прихвате смрт своју и ближњих својих, тако да су, када им је судбина по записаном реду узимала вољена бића, губили и по део свога бића, и за живота им је остајала црна празнина у коју се никаква слика ни након дуго времена није дала сместити, остајала је да зјапи у њима та празнина и да одзвања попут звона и одјека у гори.

Анђели су се спустили на Земљу тада и, иако нерадо, они бораве на њој и помажу људима у пресудним тренуцима, враћајући им оно изгубљено.

Бог је већ по одређењу добар, и за то што у свету постоји зло не треба кривити Бога, јер он је наспрам идеје добра поставио идеју зла, само зато да би у разлици појаснио добро, а човек је, чим је спознао ову разлику, у себи пронашао извор зла и кренуо из њега црпсти. Ово се догодило из Богу неразумљивих разлога, јер, иако свемогућ, он људске главе често није

успевао да разуме. Нису, значи, човеково тело предавали земљи једино старост и болести многобројне, него и ратови и друга зла збивања у свету, тако да су и здрави, и млади, и деца без икаквог природног реда и залога одлазили у мрак.

Дешавало се још и да се равнотежа четири елемента у природи сруши и да снажни земљотреси раздрмају темеље градова, ужарена гротла вулкана да се претворе у живу ватру, зафијучу олујни ветрови, или подивљали таласи да се уздигну у неба. Природне катастрофе су некада бивале таквих размера да је у њима на хиљаде људи губило живот, завршавајући у страшним боловима и незамисливом ужасу.

Тако да се утихнуће срца, изненада, у дубокој старости, на неки начин може и срећом назвати.

Када се огласила бродска сирена путници су се већ
згушњавали на палуби

Ови бродови што су пристајали све су крцатији и крцатији били, и постало је проблематично како ће надаље превоз да се несметано одвија, ако наставе путници толико да се умножавају, а бродовље, попут каквог старог возног парка, да се раби и не одржава.

У тренутку када је први брод приспео уз обалу, и обала је била препуна. Многобројни људи слични црним силуетама, махали су, и извиривали поврх осталих глава. Утом су путници почели да се искрцавају, и да у колони као на слици „Крај пута” полако излазе, када се проломи повик:

— Драга!

Из једноличне гомиле издвоји се тада прилика насмејана и пожури корак. Неко је међу све наликујућим ликовима препознао своју вољену.

И тако се измешаше многи гласови, и многа бића једна уз друга стадоше, да се осмотре пажљиво, и почеше и сузе лити, од радости и жалости у исти час.

— Сине! — узвикну утом други глас и бледи младић махну помало укоченим покретом и осмехну се, као да је хтео рећи да му је драго што је ту.

Убрзо се у тишини чула само умаласана Океанос,
што је хучала

Река Океанос је бескрајна. Она покрива горњу полулопту вечне земље, и у крајњој тачки њеног изворишта издиже се у један вир, који се кроз најистуренију своју тачку улива у на-

редни свој огранак. Доња полулопта је прекривена копном, а оно се на супротној страни издиже у други космички вир, чији је врх уједно и тачка пресека са крајњом тачком претходног огранка.

Вечна земља је заправо једна међу многобројним вечним земљама, као што је Млечни пут галаксија међу многобројним галаксијама. Она је човеку невидљива јер се налази у међупространствима галаксија која истраживачи Космоса називају тамном енергијом или такозваном „скривеном масом”, што значи да знају за њено постојање, али им је непозната њена природа.

У вечној земљи живе сви они који су од почетка цивилизације живели на Земљи, и то распоређени по градовима-временским зонама, тако што су у најдаљим, од Океаноса најудаљенијим временским зонама, смештени они који су живели у најстарије време. Временске зоне су распрострањене једна иза друге, попут концентричних кругова, и оне се стално сабијају и померају уназад ослобађајући на тај начин место будућим зонама, јер се изнад површине Океаноса, све даље и даље од обале шири будућност. У њој се, дакле, на релативно малом простору простиру сва могућа времена, као што у видљивом Универзуму постоје сазвежђа на веома удаљеним раздаљинама но, у неком смислу не припадају истом времену, па док житељи Земље на пример гледају галаксију Андромеде одлазе у прошлост два милиона година, а осам минута док гледају Сунце. То је, међутим, њима непојмљиво, јер им је дата једино садашњост.

Сви становници вечне земље могу међусобно комуницирати и једни другима преносити знања о цивилизацији свог старог поднебља, а такође могу комуницирати и са становницима других вечних земаља, као и са бићима на другим планетама која разумеју мета-персоналну комуникацију. Људима на Земљи је мистерија и да ли осим њих има још живота у Свемиру, они немају могућност да за време свог кратког века свемирским бродом стигну ни до руба Млечног пута. Становници вечне земље се крећу и на начин непознат и несхватљив људима, тако да им не представљају препреке ни раздаљине далеке милионе светлосних година. Они су мисаоно, танком нити повезани са свим постојећим световима и свуда доспевају преко те везе. Онако како су на Земљи људи по свом физичком и психичком саставу јединствени, тако су јединствени у вечној земљи по овим везама.

Коначно, њима су приступачне и зоне из будућности, где им постају доступна сва будућа открића. Тамо се могу срести и са човеком будућих генерација, што је, из перспективе земаљске егзистенције, незамисливо.

За човека на Земљи истина је увек делић један, под куполом мозаичном парченце обојеног стакла који стално другачију боју има, у зависности од количине светла и положаја посматрача. То је оно драгоцено што људи никако нису хтели да признају, па су непрекидно трагали и мучили се у потрази за апсолутним истинама, а све су оне заправо релативне. Сваки део се одређује према значењу целокупнога, а целокупно је, и у вечној земљи, немогуће досегнути одмах.

Пре свега, много становника вечне земље скоро да уопште не памти своје претходно боравиште и живот. Они не знају ни ко су били, ни чиме су се бавили, нити икада то са знају.

Наиме, човек је у рајском врту пожелео да једе воће са дрвета добра и зла, и Богу је ово било примерено јер је знао да је људска природа радознала и да ка неистраженом и новом по унутрашњем диктату увек тежи. Међутим, Бог је све могао помислити, само не да ће се показати да је створио изрода, и да ће се човек сродити са црним злом, те да ће семе мржње и зла у њему, као какво отровно семе у плодном тлу, почети да клија.

Зато су придошлицама обрисана сва сећања, изузев сећања која се односе на лепо и добро, пре свега детињство, и њихове драге, а сва она бол и неправда коју је човек наносио или доживео на Земљи, од њеног постанка, јавља им се као тама у светлосном пољу знања.

Често се дешавало да се међу бродским пртљагом задесе и пакети књига, часописа, писама и сличних сведочанстава, тако да су и уз помоћ њих допуњавали сазнања о животу на Земљи. У овим сведочанствима они су налазили и податке о потпуно невероватним стварима, као што је на пример рат.

Но, и када су захватили значење целокупног, нису добијали моћ да схвате зло, као што видљиви не схватају бескрај јер су загледи у себе, и могу видети само себе у промени која им доноси крај, јер на ступњу видљиве људскости немају способност да разумеју даља мењања живота, и да се оно што припада животу и живоме не може зауставити у ланцу кретања.

Чини се да над вечним светом светли дању, а ноћу да је тмина над њим. Али прво када се погледа ноћу у висину наводи на размишљање тамни свод без звезда и месеца. И сваке ноћи је исти, никада се не пале треперава светла звезда и ниједну комету нико горе приметио није. А дању је светлост јасна, бљештава, висина је плава, прозрачна, иако на небу нема сунца.

Али тамо, негде далеко над зоном-садашњост, често има много кишних облака. Навуку се из правца Океаноса и његова

иначе мирна површина тада се усталаса и све снажније и снажније запљускује обалу. То је време када бродови пристижу и довозе нове путнике у приобални град.

Посреднице између ова два света су
Вера, Нада и Љуба

Скоро сасвим су исте, а разликују се по статусу, наиме, Љуба је најкрупнија међу њима, и онима пред којима нису све три истовремено тешко је разликовати их. Оне су високе, витке, лепе, беле пути и свиленасте црне дуге косе, а очију црних.

Од колевке човечанства три сестре, Вера, Нада и Љуба господаре танком линијом на којој се прелази из једног света у други, и то у сновима. Оне су заправо походиле људе у сновима и одводиле их у вечни свет, где су откривали највеће тајне и највећа знања. Међутим, почело се дешавати да пробужени знају само за горње слојеве сна и подсвесни део њиховог бића.

А ево шта се збило. Пре него што их је послао на Земљу, Бог их је подучио шта и како да чине да би помагале људима, али строго им је наредио да се од човекових очију што више склањају, и да никада, ни под којим условима не дозволе да им се погледи сретну, јер ако се то било којој од њих догоди, све три ће у тренутку изгубити сву своју моћ.

Међутим, прва је Љуба, суочена са страшном небригом за ближњег, сведок ратова међу народима, од борби Неандерталаца и Орињачких људи за станове-пећине и богата ловишта, заборавивши на упозорење Бога, изгубила једног дана у потпуности главу, и тако је као авет после лутала по свету. Једног дана, поново је наишла на запаљене градове и села, а много мртвих и рањених лежало је свуда, на згариштима, пред њеним ногама. Застала је и, не размишљајући уопште, спустила се крај једног младог човека и подметнула му руку под главу. Он јој се немоћно осмехнуо и погледао је равно у очи, а она му је узвратила поглед. Његова је глава затим беживотно клонула, и ма колико се трудила да га поврати у живот није јој успевало.

Од тада, Вера, Нада и Љуба изнова и изнова покушавају да преведу људе у вечни свет, али без успеха. Сестре су због тога веома забринуте, но и даље упорно покушавају да реализују своје намере. Понекад долазе у снове заједно, понекад једна по једна.

Ушла је у мрачни ходник и нечујно затворила
за собом врата

Убрзо је прошла кроз друга врата, и тада је пропала наједном кроз житку материју светлосних зрака. Црна коса јој је вијорила кроз висину над главом као издужени лелујави сноп црног пламена.

Трајало је ово неколико минута, када је приметила да се пространство у ком је била разређује и постаје прозирно, попут ваздуха. Лебдела је, као црни облак, утом је додирнула стопалима чврсту подлогу.

Доспела је у црно-бели сан. Небо и океан, и ништа друго. Док је чекала сневача, она пође према обали, чучну крај воде где су се таласи лако преливали. Окренутог длана увис и скупљених прстију спусти руку на мокри песак, а када се талас прели преко ње, издиже је, држећи је у хоризонталном положају, а потом дуну у длан. Вода се расу у крупне светлוצаве капи које падоше на тло. Осећала се пријатно, јер ју је то подсећало на кретање.

Више се није налазила поред обале, већ на некој прашњавој стази која је ишла равно кроз поље до краја видика где се спајала са небом.

Трепнула је.

Стајала је сада на високој стени изнад града и посматрала светла што су као свици треперила из дубине.

Али била је већ обузета тугом, јер је унапред знала да ће тајанства вечног света остајати и даље сневачу недоступна, а он ће се понекад само сећати да је сањао непознату девојку дуге црне косе и очију црних, попут угљевља.

Оглашавање бродске сирене претворило се
у звоњаву телефона

— Хало — рекла сам кроз сан.

Још ми је била пред очима слика прелепе девојке у црној сатенској хаљини која је светлוצала. Имала је дугу црну косу и блиставе црне очи. Нисам знала ко је она, али чинила ми се однекуд позната.

Почела сам да причам прва, а кад сам питала о новостима, осетила сам по тону да нећу чути лепу вест.

Сразмера између лепих и лоших вести увек је неравномерна. Када чујете лепу вест, више је нећете чути месецима. Таква су космичка правила. Космичка правила подразумевају и да вас оно што је лепо испуњава кратко, срећа се иживи до следећег дана, тада се обично јавља у измаглици.

Напротив, бол се непрестано умножава, а, од давнина, у човеку се укоренио не само страх од другог човека, већ и од непознате силе која му је прописивала коначност и непобедивост пролазности му је створила осећај да је немоћан, и да је изнад њега нешто што га води, не дајући му слободу избора у правом смислу те речи. Јер коначни избор никада не припада људима. А коначни избор је да је човек тек самосвесни пешчани сат, којег, када му и задње зрнце исцури, ниједна рука неће окренути изнова.

Више од двадесет четири сата горњи део пешчаника
зјапио је празан

Сунце је обасјавало све нас што смо крај капеле стајали, чекајући да сандук изнесу испред капеле где ће поп одржати опело. Доста је људи дошло на сахрану, неколицину сам тешко препознала, остарили су у међувремену, да ли и мене они препознају, из слика и сцена давног доба, дете кад сам била.

Сандук је затворен, тако да цео скуп нестваран изгледа. А унутра, од мог погледа одвојен дрвеним поклопцем украшеним око ивица, можда је он, можда спава и сања управо нас, а можда је све ово опсена мојих чула, можда сам ја та која сањам и све што ми се чини да видим само су визије. Довољно ће бити да се промешкољим у кревету, трепнем једном, двапут, и нестаће и овај сан, разлиће се као акварел на киши, схватићу да сам се пробудила.

Али ова жута свећица што ми се сад нађе у рукама тако је стварна и пламичак се изви над њом чим сам је принела свећици некога ко је, у близини, упаљену свећицу већ имао у рукама, само сам принела мали бели фитиљ том пламичку. Баш брзо сагорева, сливају се капљице воска, вруће су, падају ми на руку. Нагнула сам свећицу затим на страну да восак капље на тло, утом се мирис тамјана прошири до мене.

Опело је завршено, неко је почео скупљати остатке свећица, мало дужих од гаравог фитиља што је вирио из њихове средине, пружио сам своју, и поворка је кренула. Било је по негде још збљузганог снега, пазила сам куда газим, стазе између споменика делом су избетониране, а делом блатне. Стала сам на једну надгробну плочу, и прескочила затим ланац који је спајао стубове у угловима, налик оградици. Једини начин да се заустави да буја трава јесте изливање бетонске плоче преко земље под којом су остаци људи који су некада исто били под сунцем, овако као ја, као сваки од нас у поворци што се већ зауставила и окружила место на ком је зјапила у земљи рупа. Свега два метра од мене, или два минута можда пред буђење

из једног од оних тешких кошмарних снова, гомила свеже ископане земље, а сандук је положен са стране. Мајка земља ће примити у своју утробу свакога.

А када ми је саопштена вест, претходног дана, сетила сам се реченице из призора сред јулског дана. Ишла сам на роштиљ поводом његовог рођендана, прилазила сам кући, носила сам велики, лепо аранжиран букет.

— Хоћеш ли ми тако донети и на сахрану? — рекао је.

Лоша асоцијација, али ономе ко је пунио осамдесет година не и страна, јер догађа се неретко да управо на рођендане сводимо рачуне, осврћемо се и питамо шта је остало иза нас, а шта још желимо да проживимо, колико пролећа да сачекамо гледајући како се лишће отвара и зелени, наслоњени подлактицама на симс прозора.

Букет као букет, помислио би неко, али није, овај је другачији сасвим. Огроман је и не знам како да га држим. Да га спустим вертикално крај тела, не могу, да га усправим у руци, не могу исто, превелик је и направљен тако да је прикладно држати га једино накривљеног, у једној руци, а другом га придржавати испод. На зимзеленој грани поређани су гербери и мноштво ситних белих цветова, а на црној траци која је већим делом омотана са предње стране и око дршки завезана у машну, пише: Последњи поздрав...

Сандук је на подлози, а под њим су два дебела конопца, на левом и десном крају, да би се равнотежа одржала када се сандук спушта у земљу. Откуца зачас време и за тај час. Двојица снажних момака ухватиће крајеве канапа и сандук поставити над раку. Полако ће затим отпуштати ужа док не легне на дно.

Небо је било ведро и плаво, али наједном се над нама надвише кишни облаци. Овакве су промене времена, неретко и прави пљускови, сасвим нормалне појаве на спроводима. Како дођу тако и прођу, изненада. Као да се небо подели на два, навуку се попут застора, док у унутрашњости сунце чека да се појави опет.

На тим хумкама земља има светло браон боју и чини се као да је сунђерасто лака, јер је сва од грудвица састављена, као снежни облак од звездастих пахуља.

Преостао је још ударац прве лопате растресите земље у поклопац сандука.

Нисам знала одакле је дошао, изненада се преда мном тада створио насмејани младић плаве косе и прелепих плавих очију. Погледао ме је равно у очи, и гласом који је уливао сигурност и поверење рекао:

— Душа је бесмртна.

СТОЈАН ДОБРОСАВЉЕВИЋ

ПОД ГОРЊИМ ГРАДОМ

УШЋЕ

Реком с посланствима тајним деспоту силазе лађе,
не би ли савезом трајним успео мир да се нађе,
вечитим савезом вајним —
па да у луци са сјајним пољупцем усни безнађе
у доњем граду.

ВРТ

Градско ће поље обрасти дрвећем посебних врста;
старањем врховне власти, у крошње облика чврста
њихово грање ће расти
вођено високом страсти, крај вода у знаку крста
под горњим градом.

ИЗВОР

Расточен надвратни венац који се просуо косом
развратни бег многоженац ногом је згазио босом.
Опточен њим је студенац
на ком ће царев првенац табан да пошкропи росом
са горњег града.

КАПИЈА

Житеље вароши српске страже не пуштају горе,
сем кад их дужности мрске доводе паши у дворе.
Ал ко ће да спута дрске
гамади које из трске навире читаво море
на градско поље.

ТУРБЕ

Генерал кашље и пуши с кључем у руци за кнеза.
Лелек му дрхти у души, звезданих пустоши јеца.
Тепсију сад ће да сруши.
Туробан лежи у тмуши освајач Пелопонеза
на бојном пољу.

СУЖАЊ

Срце под стеном у зиду удара кришом где сига
капље и кваси апсиду белога брега од брига.
Не бој се, имај у виду
крвници сви ће да иду са куле где чами Рига
под Акропољем.

ПОЛИЈЕЛЕЈ

Над куршумима у колу витешке сабље се сјаје
и дижу се у куполу под којом војска се каје.
Оштрицу приносе голу,
под низом слика, на столу за жртву што живот даје
у горњем граду.

ПОМЕН

Чета војника се крсти у спомен лудоме Насти,
па им се подижу прсти на главе сјајне од масти,
и немо стоје у врсти.
Козица грмове брсти који ће после израсти
на градском пољу.

СВЕТИЊА

Сен при густим чемпресима, крај степеништа ка мору
храм под јонским небесима, за праведнике у тору
сокровиште телесима,
појилиште чудесима на путу грешноме створу
ка горњем граду.

НИКОЛА МАЛОВИЋ

www.kotor.com

Причало се о томе да ће у Залив да уплови миротворни брод. Таквоме не би било први пут: лjeta 2001. у 18 изабраних медитеранских лука обрела се фрегата „Констанца”. Интернационални глумци на Тргу од оружја извели су перформанс под називом Одисејево посљедње искушење. Новине су забиљежиле све у вези с тим.

Истини за вољу о најновијој се посјети није знало много. Котор је град под заштитом Унеска, па је разумљиво да ту и тамо, након што се Југоокеанијина флота насукала на транзицијски гребен, у порт уплови посад страни брод. С мора се спрам градских утврда има шта видјети, знао је свако ко је макар и на кратко посјетио www.kotor.com, те се за брод о коме је мјесецима било ријечи држало да долази на позив невладине какве организације.

Да је то, опазили су прије свих Пераштани, будући вјековима први на удару. Жене су тамо стале пеглати чаршаве. Потом се акција проширила по осталим обалним мјестима. Жене су пеглале чаршаве и махале су њима, испрва само пробе ради. О, у стара се времена пегланим-непегланим чинило исто, свакипут када би кроз мореуз узео да пролази какав бокељски једрењак. Таква је добродошлица била, па остала, но сад у туристичке сврхе. Говоркало се, знали су поморци, да се за Залив посвуд зна и по томе обичају.

Да је коме стати па гледати, мислио сам код генералне пробе, како се цијела ниска приобалних мјесташаца вијори на бури, како једре у мјесту сва некадашња насеља никла из плаво-бијелог злата.

По градским новинарима примијетио сам да мора бити нешто необично чим су за јело од три сата имали времена минута. А баш сам током мртве сезоне с нарочитом пажњом сјец-

као лук чесан на ситно и трудио се да шкољке мијешам лагано, да би се свака зачинска честица сјединила с месом у полуотвореним љуштурама. Прсте су лизали предсједници невладиних организација премда новинари нису имали кад. Вазда би неки предсједник или пристизао или одлазио из конобе. Тих дана конобари су били богатији од мене, вазда потплаћени не би ли рекли што се *out of record* казало за столом овим или за оним — на Тргу св. Николе. Били су лијепи дани и клупе од палмовог дрвета избацио сам напоље.

Начуо сам, преко остарјелих момака, иако се то по траговима кармина могло опазити без слушања, да су у град стигле курве. Казивали су гдје ће ускоро о једном врату бити тушта и тма ногу.

Те тако и би.

Град запљуснуше *le putane*.

Неки су времешнији житељи Старог града усред зиме отишли у своје љетниковце, у Тиват или Нови, по чему сам видио да већи мир од мира који је до ових *fama volat* вјетрова дувао — можда јесте био бољи, али ја остадох без најбољих муштерија! Били су, шапутах у нетом отворене шкољке, то људи грађани, платежни и културни. Никада такви не би затражили помфрит уз бузару. Или, као што се посљедњих дана дешавало, соја сос да им се сервира уз бродет.

Заливска је телевизија у директном преносу популаризовала упловљавање миротворног брода у бококоторске воде. Једва је прошао кроз мореуз. Црн као стелт. Пераст је био окићен бијелим чаршавима. Столив исто. Прчањ. Доброта такође...

Тога дана као да је Бог одлучио да нас кара.

Није било вјетра.

Лучки капетан изашао је на которску Риву окићену заставама. Нешто мало људи и ранијим договором утврђен број црвених квадрата на подлози од бијеле пруге, испод плаве, а испод црвене горње, на свили опуштеној низ јарбол.

На велико чуђење пучине, из нетом пристиглог брода на тло није изишао нико. То је било то. Ни ватромената, ни ичега.

Пук је аплаудирао, загледао се, истина, но аплаудирао.

Адмирал Бокешке морнарице свратио је по перформансу у конобу. Угризао је кашику пуну рижота од вонгола са љуштурама, извадио љуштuru из уста и рекао: — Ммм. По нетакнутој вонголади у кашици видио сам да је овај већ сит сјео за сто. Било ми је то помало сумњиво, па сам рекао момку да послужи женскиње, а ја лично узех у руке и тањир и вас еспајг с адмираловог стола.

На љуштури је овај, зубом саливеним од сјечива из битке код Лепанта, мени исписао ова писмена: Q33NY.

Преливајући триестино сос преко барбуна печених на граделама, рачунао сам да повијест може бити кодирана, и да, као што триестино долази одозго, а приднени барбуни што потичу сасвим одоздо, зуб времена тражи нешто историјски млађе у односу на прастаро јело од шкољки. Хм, рибе су млађе од шкољки, а ако је Адмирал, не што би хтио него што законски мора, предсједниковао најстаријом невладином организацијом на свијету, Бокелском морнарицом, што онда може бити Q33NY?

Форлегујући ножевима црвено рибље месо, претпоставио сам да то може бити превод, занемарим ли како може бити симбол, и да је Q33NY фабула, не мотив. Да, то је било име првог авиона.

Заливска је телевизија тих претпразничних дана емитовала ретроспективу догађаја који су обиљежили почетак новог вијека. Почев од 11. септембра наовамо...

Град се спремао за прославу Дана Бокешке морнарице, 19. XII. Супротно очекивању најупућенијих невладиних људи, а који су у новинарским круговима словили за упознате с детаљима мисије, с брода укотвљеног у градској луци није на главни которски Трг од оружја до поноћи пренесен нити један инструмент до постављене бине, нити је на копно сишао иједан вокални солиста.

Множина пука ишчекивала је на тргу спектакл, толике курве, све с пупковима у сред зиме и по бури, па брод за чију су посаду држали да није састављена од педера него, или од глумаца као 2001, или од у најмању руку маринаца..., све, све је изневјерило њихова легитимна очекивања. Киша је погасила и ватромет и бедемску традиционалну илуминацију. Лаке жене помијешале су се са свијетом и у мраку уских улица проналазиле су послјепоноћни entertainment. Ту се видјело, на Тргу од млијека, на Тргу од салате, на Тргу од кина..., на свима другим пјацама и пјацетама, да, не само да се догодио очигледан пропуст у организацији, него да су и лаке жене остале разочаране. О свему се сутрадан причало у коноби. Стегла је зима. Башту нисам имао зарад чега отварати. На оближњу магнолију почели су да слећу гавранови. Њих на Приморју до тих дана није било, по чему је Халитерс, орнитолог, спознао гдје у брдима Монтемаури мора да већ умиру од глади.

Око јутарње уре од расола градом је почео да се шири неизрецив смрад. Мислио сам да потиче од великога органског ђубрета, као увијек послје феште, али не, био је то синтетички смелт. Ни то се није догађало раније! Свети се Никола уви-

јек славио потихо. Увијек је падао у шкољке или у рибу, никад у увозно месо.

Како год, тога су дана похватани многи. Халитерс, под оптужбом да подстиче неадекватно ишчитавање стварности, неке Пераштанке које су махале иза затворених зелених шкура, неки Херцеговљани код којих су нотирани механички, намјерни кварови на пеглама којима је ваљало испеглати чаршаве добродошлице, два-три професора Поморске академије јер се нису нашли уз лучког капетана, напоследку, похватане су листом све проститутке и сви проститути, како је мушкарце са силиконским сисама дефинисао важећи застарјели закон.

Око поднева, чим су им активисти невладиних организација објаснили, у помало мучној затворској атмосфери, гдје се све слаже са словом донаторског пројекта, курве су, невољно, пристале да пређу на брод. Многе су негодовале: „У курац! Нико није помињао наутички туризам!? Motherfuckers!”

Смрад је, тада, на кратко престао да се шири око пловила. Колико да би се ноћ претворила у дан.

Изјутра, прва је новим кужним емитовањима с брода подлегла улична продавачица холандских камелија.

По томе како су ми се кашике враћале, по чињеници да су ми до кухиње стизале само дршке, оцијенио сам гдје се предједници невладиних организација једу у себи. У клозету је Марушка, чистачица, пронашла дио несварене вонголе. У пластичној рукавици, на мој изричит захтјев, Марушка ми је доказ поднијела под нос. Несварити седеф, иако се радило о кречњаку растворивом у свакој киселини — могао је само онај ко нема чисту савјест. По томе што на бисеру принесеном само платежнима нема слова, ишчитао сам, бланко, да су ови челници или суштински неписмени, или да, пак, дупетом из нужде гланцају знакове тешкога јебавања.

НЕВЛАДИНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ ДОНОСЕ СМРАД! — узвиковали су колпортери на которским трговима. Наравно, мислио сам, новинарски творови опет желе да профитирају од сензационалистичких наслова. Истина је била да су ентитетски челници на кратко приступили броду и да су, како се незванично сазнало, они поразговарали с официрима. Потом су приопштили новинарима „... да ће се, по свој прилици, премда не вриједи пренагљивати у оцјенама, непријатан миомирис осјетити и у наставку. Брод се, као носилац призваног перформанса, ограђује од свих евентуалних посљедица уколико се не удовољи захтјевима Уједињених земаља које пловило, са свим што је видљиво и невидљиво, у Боки, данас и овдје, презентује.”

Па је умро троколичар Трифун, од нареднога смрада. На Тргу од катедрале сви су се старограђани сабили око Soleine парфимерије, јер је Бранка, радница, на своју руку почела да троши расположиве spray-залихе.

Ја сам се лијечио мирисима мушуљада, рижота, паштицада од frutti di mare, бузара... Мирисом рибе печене на ђумуру од маслиновог дрвета. Био је пост, шта сам друго могао. Спасио сам и неке сталне муштерије. Са породицама.

Котор је притискала губава облачина. Рибари-добављачи, са носем у кеси пуној сардела, говорили су ми:

— Тно не постоји. Рипе су почеле та јету курве.

Слика одбачених, које нема ко да покопа будила ме у сну! Заливом су овладале жене. Рибари су, колико су могли спрам те множине, опкољавали их мрежама, и купили, али је тешко било, казивали су ми, пронаћи свештеника; ко више може знати ко је које вјере?!

— Кот нас отувијек постоје само српски православни и католички. Како да наћемо труге попове?!

Нисам знао. Свако отварање врата кад би рибари излазили, или када би пак неко од све рјеђих муштерија улазио — излагало ме опасности. Али, шта је ту је, дијелио сам судбину Бокелја. Отац ме школовао да постанем кувар, и био сам то. Најбољи за шкољке и рибе. Није ми била потребна реклама преко ТВ Котора. Сада сам, ето, за столом са пријатељима, подно баштенске магнолије у магли, могао од њих да тражим сљедеће: да прожваћу омиљену им љуштуру *Mytilus galloprovincialis*, те да се потпишу малим почетним словом. Нисмо, наиме, знали коме је суђено да остане жив, а коме је то задњи залогј...

У тренуцима када бих над лонцем чекао, не толико зарад зараде, колико ода глади, да се с камењем по коме су се назирале спиралне љуштуре морских црва, сиротињских пужева — удруже сви љекобиљни зачини — лук, црни, бијели, папар са дна биберијере, сушена паприка, мажурана, ловор, морач, ком, карфа, прекоморски плави влас, аморела, стругани рогач, *citrus medica*, пера дивље наранче и остало, читао сам по љуштурама ова имена: исаија, јеремија, језекиљ, данило, осија, јоил, амос, авдија, јона, михеј, неум, авакум, софоније, агеј, захарије, малахија и јован.

Јео сам кашиком несољену воду. Камен из мора ју је ослолио колико је од потребе. Бузара од морских црва, специјалитет за старије људе. Млађи би од тога крепали, рачунао сам калкулајући да потоњи глагол већина преживјелих у покори доживљава лично. И нисам се преварио.

Нешто пред Нову годину, предсједници су невладиних организација почели почешће да навраћају у ме. Као људи.

Смрадни су били дани, хладни, и то их је, канда, окуражило. Јели су што се нашло, као вукови. Јагњетине да је било гдјегод друго, овамо они и не би. Но се све заклано одавно појело. Смрад је потрајао.

Неколико новинара славило је, судећи по насловима које су извикивали колпортери — то што се за дан-два у Котору спремила невиђена фешта. Новогодишња!

ЛОША САРАДЊА ЕНТИТЕТСКИХ ВЛАСТИ С ПРЕДСТАВНИЦИМА УЈЕДИЊЕНИХ ЗЕМАЉА, ПОСМАТРА ЛИ СЕ КРОЗ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМА ЧИЈЕМ СЕ ПРЕВАЗИЛАЖЕЊУ БЛИЖИ КРАЈ НИЈЕ РАЗЛОГ ДА БОКЕЉИ НЕ ДОБИЈУ СВОЈУ ТРАДИЦИОНАЛНУ НОВОГОДИШЊУ ФЕШТУ!

НЕЗАПОСЛЕНИ МЛАДИ ПОМОРЦИ КОНАЧНО УКРЦАНИ!

ПОРЕЗ НА ЉЕПОТЕ ПОСВЈЕДОЧЕНЕ АДРЕСОМ www.kotor.com МИНИМАЛАН ЈЕ ПОРЕДИ ЛИ СЕ С ПОРЕЗИМА КОЈЕ ПЛАЋАЈУ ИНИ ЗАЛИВИ С ИСТОМ АМБИЦИЈОМ: ДА СЕ НА ДУЖИ РОК РАЧУНАЈУ У НАЈЉЕПШЕ НА СВИЈЕТУ!

Једино што ми је још сметало крајем зиме, у тренутку када су се камелије коначно расцвјетале на природан начин, било је то што нисам знао колику су количину злата преживјели капетани завјештали невладиним организацијама, а да би им ове, као овлашћени агенти, синове украле на брод. Сакупљено су злато, све до задњег зуба, преко опуномоћеника НВО сектора, предале Адмиралу. Капетански синови бијаху укрцани на брод, и ту, посад, могли су рачунати на сигуран лебац.

Новине су гласноговориле, читало се за столовима у коноби кад некад, да мир и суживот коштају. Да на свијету постоје и такви ентитети у којима је нужно прво спровести општу наобразбу, ненасилно едуковање, као вид учинковите грађанске културе, чак и у оним срединама које су гимназијско образовање имале у средњем вијеку но се нису преструктурирале на вријеме. Из било којих разлога.

Новинари су у фебруару, мјесецу карневала, облијетали око председника невладиних организација као што би око сочне реашке, генетски измијењене брескве, осе љети. Што би би, филозофирало се упразно подно завијорене ентитетске заставе. Нашу је дјецу одвео брод. Добили су намјештење. Биће свима боље.

И мислио сам да је све у заливском окружењу ОК. ТВ ионако нисам укључивао. Нисам имао времена. А онда је до конобе навратио фетиви Халитерс. Била је то мртва сезона, што ће рећи како није било крузера да поврате старе туристе у Котор, некадашње овиснике од сагледавања свих www.kotor.com

красота. Халитерс је, док су сви јели, повикао: — Опазио сам да се гавранови селе! Лете преко планинског вијенца! Враћају се назад, одакле су и дошли! Да кљуцају тамошње лешине! Монтемаури су помрли од глади! Сами смо на свијету, људи!!!

У тој је већ фази био Халитерс. Говоркало се да су неки проституенти овамо импортовали вирус. На скали свих монденских, најцењенији су били церебрални. А Халитерс се петљао, уловили су га, с неким ноћним птицама. Ваљда су зато новинари пренебрегли вијест. Ниједан се није макао са столице. Јели су и по неколико минута јело припремано сатима над ватром. Поскакивали су свакипут када је неки од председника НВО сектора одлазио у WC.

Послије су мени нудили злато само да из руку Марушке, хигијеничарке, преузем саопштење.

Ни за какве паре нисам пристајао да прекопавам по говнима. Марушка јесте, спознао сам кад се суочих с њеним отказом. Усменим. Рекла је да више не може овако, годинама за мале паре, од шкољки и риба се не живи, ионако их је све мање, рекла је. У шкољкама је пронашла бисере, бланко, од, да сад не наводимо, рекла је том приликом, челника углавном, а што их ова може искористити, јер их 5 бијаше на гомили, те ако их, рачунала је обузета страшћу, удружи с властитим, б. по реду потписом, може основати сопствену невладину организацију!

Остао сам запањен толико да су ми на ватри загорели сви пелегрини, шкољке ходочаснице.

— Како?! Па, ти немаш никакве школе, Марушка?!

— Е, али имам 5 бисера посраних вашом школом. Плус властити потпис! Имам, дакле, капитал!

— И сад, што жено! пошто откажеш послушност ономе ко те хранио рибама?

— Мислиш, говнима?

Умирао сам, схвативши да је издаја преда мном космичких размјера.

— Говнима си ме хранио! Сина сам зато дала на брод. Задње сам паре дала...!

— Мир, Марушка! Мир!

— Нема мира док је таквих као ти, барабо! Прстом ниси мрднуо док се смрад проносио Котором! Затворио си се и кувао камење и траве! А вани се умирало, због таквих, школованих! који нису на вријеме схватили да за име www.kotor.com ваља платити цијену! Што мислиш, да сам затворених очију чистила све остатке твојих чувених специјалитета?! Није туризам, будало, у риби, него је у месу! Прогрес је понудити месо! Сина сам, моје месо! дала за боље сутра!

Послао сам је у пизду материну...

Да нисам, не бих остао овековјечен као туристичка атракција. Колико да се дан претвори у ноћ, Марушки је било потребно да са 6 потписа правно почне постојати. Око костију које је бацала новинарима, сударени главама и с кољенима на плочнику, увијек би се радовали: Предсједник је увела освјежење; нико није хитао за испразним љуштурама.

Што се мене тиче, пресуда је била релативно кратка. Подстицао сам говор мржње и утицао на распиривање полне дискриминације на начин што сам повисио глас у тренутку када ми је недвосмислено било предочено да разговарам с предсједником. Укопало ме то, касније ће се показати, што сам се бранио сам. Пред надлежним судским органом Високог ентитетског представника тврдио сам да је у тренутку када сам опсовао Марушка још увијек била мој радник, никако предсједница. Часни је суд одбио да моју тврдњу узме у обзир и јавно ме изложио руглу. Адмирал Бокељске морнарице је посредовао и олакшао ми утолико што су ме за средњовјековни Стуб срама на Тргу од оружја стегли природним филдешпањом, не вјештачким конопцем. Свеједно, сваки је вансезонски турист могао да пљуне ми у лице.

— Зашто то радите, по Богу људи? — питали су неки куражни Которани поиздаље.

— Није ли то ваш обичај?! Читали смо на сајту све у вези са Стубом — одговарали су гости.

Лице је почело да ми се оједа. Ко зна чиме су се ти људи хранили. Транзитни туристи. Нико није свраћао у обалне конобе. Имали су они своје ланч пакете. Нико није живио боље.

Почесто ме ноћу посеђивала она. Моја Марушка. Од релативно запуштене разведене жене преко ноћи се претворила у прилику, да је тако назовем. Мирисала је изазовно. Средила се. Исисала си је сије масти. Посматрала ме. Сат изнад моје главе, честа мета дигиталних фотоапарата, знао је неколико пута да одзвони док не би проговорила. Установио сам да ме проучава, као звијер. Некад би упитала да ли сам гладан, да ли сам жељан рибе, и тако.

Курва.

Остављала ми је визиткарте. Да се јавим кад ме ослободе. Жељела ме, да.

Подно мојих ногу новинари су вазда фотографисали те картолете. Било их је. Све су упућивале на исту Марушкину которску адресу.

Питали ме новинари како разумијевам говор толеранције, како се односим спрам позива на ненасиљан суживот.

Нисам имао ништа да изјавим.

ВЕСНА ЕГЕРИЋ

У ТЕБИ, БОЖЕ, СВЕ ПОСТОЈИ

Све што светлуца,
све златно што пада,
све што мирисом и звуком боји,
све што се бори и све што страда,
у Теби, Боже, све постоји.

Рибље пеге и пауна чари,
све што ми душу икада таче
и што је јутарњом светлошћу зари
и свако ко на сунцу плаче,
свако ко жели да икада се
у изабране Твоје броји,
па пева свом снагом груди своји',
у Теби, Боже, све постоји.

Кита босиља је људска душа,
мирише кад је сурово згазе
и она жели Тебе да слуша,
уске су, Господе, Твоје стазе,
кроз стални огањ она пролази,
зато Те моли да се не боји,
јер Ти си наш и ми смо Твоји,
у Теби, Боже, све постоји.

ВЛАДИМИР КАНТОР

ДОСТОЈЕВСКИ, НИЧЕ И КРИЗА ХРИШЋАНСТВА У ЕВРОПИ КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

1. „Европа губи дах”

У светској култури с времена на време се појављују умови који на овај или онај начин предсказују будуће историјске катаклизме. С наступањем ових катаклизми, па и након њих, интересовање за феномен предсказања не јењава пошто предсказање, по правилу, обухвата суштинска обележја појаве која се обично растварају у стварним детаљима историјског процеса. Један од глобалних потреса XX века — а није у питању само општеевропски ужас тоталитарних и терористичких структура и режима у Русији, Немачкој, Шпанији, Француској, Португалији, Бугарској и сл. — јесте и криза хришћанства која се с невиђеном снагом манифестовала у фашизму и комунизму. Хајдегер је уочио (у свом раду о Ничеу) да речи „Бог је мртав” нису атеистичка теза већ суштинско искуство западне историје. Додајмо уз то да се не ради само о искуству Западне већ и Источне Европе, у првом реду Русије, и да последице ове грандиозне историјске катаклизме нису превладане ни до данас.¹ Проживљавајући у историјско-временском простору мотиве хришћанства након Освјенцима, ми се, хтели-не хтели обраћамо двојици трагичних мислилаца — Достојевском и Ничеу, који су нагостили ову кризу хришћанства и идеја које су испреплетене у свести интелектуалаца XX века.

¹ Сасвим недавно је православни свештеник, протојереј Михаил Ардов, говорећи о опадању вере у свету, изговорио нешто што као да се само по себи разуме: „Ми живимо у постхришћанском времену.” (Цит. према: Веретанникова К., *Уличная десятина*, у: *Известия*, № 155, 27, авг. 2001, 9).

Криза хришћанства била је криза Европе. Ниче је писао: „Највећи нови догађај да је Бог мртав, да је вера у хришћанског Бога постала немогућа — почиње већ да баца своје прве сенке на Европу.”² Међутим, временски посматрано, о кризи хришћанства пре Ничеа је говорио Достојевски. Шестов је чак писао о Ничеу као „настављачу”³ Достојевског. „Ниче и Достојевски би се без претеривања могли назвати браћом, чак браћом близанцима. Сматрам да би, да су живели заједно, мрзели један другог... Нико у толикој мери не може да га (Ничеа — В. К.) ода као управо Достојевски. Истина, и обрнуто: много тога што је било тамно код Достојевског разјашњава се Ничеовим делима.”⁴ У исто време, као што ћу покушати да покажем, они су ову кризу схватили различито. Док Ниче, према Хајдегеру, не покушава да на место хришћанског Бога постави надчовека, али ипак преко њега тражи „подручје другачијег утемељења бића, бића у његовом другобивству”,⁵ дотле код Достојевског губитак идеје Бога доводи до историјске и људске катастрофе, до људождерства.

Након Револуције Розанов је, напоменувши да је до кризе дошло онако како је предвидео Достојевски, о њеном европском карактеру писао: „Европа је почела да губи дах. А то ’губљење даха Европе’ и јесте садашњи рат. А он је настао због тога што је у Европи нестало ноћи, што је у Европи нестало молитве... То је — *finis* Европе. Другачије речено, то је у исто време — криза хришћанства.”⁶ Розанов даље развија мисао да ће управо Русија уништити Европу и хришћанство: „Попритиште побуне против Христа биће Русија... Много интересантних ствари је напричао Христу Достојевски у *Pro et contra* и у Великом инквизитору.”⁷ О томе шта му је он „напричао” биће касније речи, овде бих желео да напоменем да расправљајући о Достојевском и Ничеу на фону општеевропске катаклизме не може бити речи о позајмици, о утицају, већ само о оштрини одговора на једне те исте проблеме који су искрсли пред европским човечанством, пре свега Русијом и Немачком као маргиналијама Европе (Русија у већој, Немачка у мањој мери). Који су то били проблеми? Назначимо их.

² Ницше Фридрих, *Весселая наука*. Афоризм 343, у: Ницше Фридрих, *Сочинения*, В 2-х т. Москва 1990, том 1, 662.

³ Шестов Лев, *Сочинения*, Москва 1995, 105.

⁴ Исто, 29.

⁵ Хајдегер Мартин, *Слова Ницше „Бог мртав”*, у: Хајдегер Мартин, *Работы и размышления разных лет*, Москва 1993, 207.

⁶ Розанов В. В., *Апокалипсис нашего времени*, у: *Вып. № 1—10*. Текст „Апокалипсиса...” публикује се први пут, Москва 2000, 173.

⁷ Исто, 310.

Први проблем јесте — проблем побуне паганских значења повезаних са изласком на историјску сцену нижих слојева народа у коме је хришћанство било танак слој на дебелом слоју паганских схватања. Касније ће Ортега-и-Гасет овај феномен назвати „побуном маса”. У активни социјални живот укључује се четврти сталеж који захтева не само материјалну већ и духовну једнакост. Међутим, архетип који је присутан у овим слојевима маса је још у потпуности пагански. Није случајно Чернишевски, сумњајући у хришћанизацију целокупног европског становништва, наглашавао да „маса народа и у Немачкој, и у Енглеској, и у Француској све до данас... остаје уроњена у велику непросвећеност” и да „верује у чаробњаке и вештице, располаже са безброј предања чисто паганског карактера.”⁸ То је још актуелније важило за тадашњу Русију.

Други проблем је управо повезан с побуном народа против хришћанства. Хришћанство је добило ударац који се не може упоредити са било којим прогонима у прошлости јер се основа тих прогона налазила у народу, у већини, у масама — назовите то како хоћете. Свештенослужитељи у свим револуционарним земљама (Русији, Немачкој, Шпанији) проглашавани су „непријатељима народа”.

Трећи проблем. Побуна маса је поставила питање механизма социјалне регулације јер је у Европи у улози таквог регулатора раније било хришћанство. Али народне масе нису биле прожете хришћанском религијом, оне су следиле земаљске богове. Као резултат ове паганске побуне маса настаје феномен тоталитаризма као начина организовања и структурирања ових маса. Тоталитарни начин владавине постао је фактор социјализације и кохезије маса које су се одрекле наднационалне религије хришћанства (у Немачкој се нацизам уздигао изнад старог спора католика и протестаната обједињавајући немачке земље; у многонационалној и вишеконфесионалној Русији марксизам је укинуо конфесионалне и националне противуречности).

2. „Бедни људи” као нихилисти

На први проблем после Октобарске револуције Розанов је у Апокалипси нашег времена указао просто као на свршену чињеницу: „Русија је избледела за два дана. У врх главе — три... Нестало је Царство, нестала је Црква, нестала је војска,

⁸ Чернышевский Н. Г., *О причинах падения Рима*, у: Чернышевский Н. Г., *Полн. собр. соч.*, В 15-ти тт., Москва 1950, том VII, 665.

нестала је и радничка класа. А шта је остало? За дивно чудо — буквално ништа. Остао је подли народ.”⁹

Ниче је био уверен да ће тај „подли народ” — слабе, болесне, завидљиве — хришћанство подстаћи на револуцију. За Ничеа је била очигледна будућа побуна маса и чудно се зашто ће управо хришћанство бити њихов организатор, што ће дати власт слабима. Он је писао: „Једнакост душа пред Богом”, то пренемагање, тај изговор за *gancines* свих подлаца, тај појмовни експлозив, постао је најзад револуција, модерна идеја и начело пропасти читавог друштвеног поретка — хришћански динамит...”¹⁰

Испоставило се, међутим, да масе у револуцијама прожимавају управо антихришћански патос. И то је с ужасом предвидео и предсказао Достојеvски.

Већ четрдесетих година XIX века он је уочио ступање на историјску арену бедних људи, човека друштвене низине, чак дна. Била је то појава нове класе људи. Захтеви нижих слојева чине се оправдани и разумљиви и на западу и на истоку Европе. Патње сиротиње, приказане у Дикенсовом Оливеру Твисту и Григоровичевом Бедном Антону, стоје у истом реду. У почетку и Достојеvски једноставно у духу социјалног европског хуманизма пише Макара Дјевушкина и Варењуку Добросјелову с упадљивим презименима сиромашних и честитих људи. Али одједном у наредном роману, у Двојнику, он слика човека из тог истог сталежа, господина Гољаткина-млађег, који располаже фантастичном енергијом подлости. На своје запрепашћење писац је уочио амбивалентност бедних људи, њихову способност да се буне, да постану мучитељи и тирани (такав је Фома Опискин чији је карактер писцу савремена критика упоређивала с карактером Ивана Грозног). Међутим, како с правом примећује Григориј Померанц, у социјално-историјској ситуацији касарне, која је одређивала друштвени живот николајеvског царевања, „тема злочина и казне још није могла бити ни постављена. Малом човеку су биле везане руке, његови зли пориви су негде морали да дођу до изражаја. Гољаткинов двојник може да се испољи само у ситним чиновничким интригама.”¹¹ Али од господина Гољаткина-млађег и Фоме Опискина води директан пут ка Смердјакову и ђаволу.

Зауставићемо се на бедницима-бунтовницима и из њих проистеклим нихилистима-злodusима. Тема Достојеvског — ми-

⁹ Розанов В. В., *Апокалипсис нашегo времена*, 7.

¹⁰ Ницше Фридрих, *Проклетие христианству. Афоризм 62*, у: Ницше Фридрих, *Сочинения*, В 2-х т., Москва 1990, том 2, 692.

¹¹ Померанц Гр., *Борьба с двойником (Сергей Фудель — исследователь Достоевского)*, у: *Достоевский и мировая культура*, 1998, 13.

слећи бедник, градска, у потпуности европеизирана сиротиња, веома је слична нижим слојевима европских градова — Лондона и Париза. Једино се код Достојевског управо у овом слоју, као некада у првобитном хришћанству, одигравају праве хришћанске мистерије. Без обзира на његове публицистичке lamentације о народу-богоносцу, управо градски бедници-разночинци код њега постају јунаци који траже Христа пролазећи кроз пакао и мрак сиромаштва, разврата и злочина. А то је био у потпуности општеевропски проблем и није случајно што је управо Достојевски с таквом заинтересованошћу прихваћен од стране европских писаца и мислилаца. Ниче је веома тачно описао свет романа Достојевског и његове хришћанске алузије: „Тај чудан болесни свет у који нас уводе Јеванђеља — свет, као из неког руског романа, у коме као да су уприличили састанак друштвени талог, друштвена патња и 'дечји' идиотизам — морао је у сваком случају да вулгаризује тип: особито први ученици преводе једно биће потпуно утопљено у симболе и недокучивости најпре у њихову сопствену сировост да би од њега уопште нешто разумели... Требало би жалити што један Достојевски, мислим неко ко је умео да управо обухвати и осети такву мешавину сублимног, болесног и дечјег, није живео у близини тог најзанимљивијег *décadents*-а.”¹²

Као публицист Достојевски је све време апеловао на сељаштво иако је тај тип хришћанства, који је настао у Русији после њеног претварања услед татарског ропства из „земље градова”, Гардарикије (Новгородско-Кијевска Русија) у сељачку земљу (Московска Русија), било својеврсна рецепција — са свим узредним последицама — градске религије, какво је и било у Русију из Византије приспело православље, религија образованих, писмених слојева старог друштва. Подсетимо се да су и у Русији управо градови, кнежевски и трговачки градови, били носиоци нове вере насупрот паганском сеоском становништву. Позваћу се на фундаменталну студију Макса Вебера: „Хришћанство је било у почетку учење путујућих занатлија, по своје карактеру специфично градска религија и остало је такво у свим временима свога спољашњег и унутрашњег процвата — у антици, у средњем веку, у пуританизму. Основна сфера деловања хришћанства био је западни град у његовој специфичности... и буржоазија.”¹³ У Русији се пак хришћанство

¹² Ницше Фридрих, *Антихрист. Проклятие христианству. Афоризм 31*, 656—657.

¹³ Вебер Макс, *Хозяйственная этика мировых религий*, у: Вебер Макс, *Избранное. Образ общества*, Москва 1994, 45 (курзив В. К.). Федотов је писао: „Хришћанство у Кијевској Русији је било, углавном, религија цивилизованог, градског становништва, вера аристократског друштва. Тек у знатно доцнијим, демократичнијим и националистичким вековима формирала се мешавина ста-

од стране мислилаца који су трагали за смислом живота доживљавало као носилац одређеног идеала, у случају Достојевског — хришћанског идеала. Но у реалности својих великих романа он се окренуо оној средини која је некада на стваралачки начин доживела појаву хришћанства. Сви његови јунаци су материјално необезбеђени — од Макара Дјевошкина до Дмитрија Карамазова који за себе каже: „Ја сам сиромаш, гоља.”¹⁴ Међутим, за разлику од Ничеа, руски писац је увидео и сву дубину противљења хришћанству у овом слоју. Бедни људи су се показали не само као несрећни, већ су доживљавали осећање освете и увреде (*ressentiment*) на коме је Ниче градио своју концепцију о експлозивним опасностима сиромашних и које је он пронашао у првом реду у романима Достојевског, они су се побунили а затим одбили да прихвате добро. Ево проблема руског писца — одрицање сиромашних од наизглед очигледног добра.

3. Побуна против Бога

Христос одлази слабима али га они не примају. Такав је сиже јеванђеља. Слаби и сиромашни људи јеванђељских предања не верују да се они из сиромаштине могу уздићи до спасења.

Али таква је понижена, у саму клоаку беде доспела, препуна охолости и неповерења према свету малолетница Нели из Понижених и увређених. Добри Иван Петровић доживљава бродолом у овом роману и закаснило и јунаку непотребно кајање Наташе о могућој срећи ништа не може да поправи. У Записима из подземља јунак прети не само да ће срушити Добро фуријериста и социјалиста, већ уопште Добро као такво. Јунак повести, бедан и понижен, не верује да би, поставши свестан својих правих, нормалних интереса, „човек одмах престао да пакости, одмах би постао добар и благородан”,¹⁵ а затим узвикује да ће из принципа отпора чинити Зло¹⁶ — и чини га изругујући се људском достојанству проститутке Лизе.

У такве јунаке спада и Родион Раскољников, заступник сиромашних са секиром који је способен не само за побуну,

рог и новог која је лакше и дубље ушла у народни живот” (Федотов Г. П., *Русская и религиозность. Часть Христианство Киевской Руси X—XII вв.*, у: Федотов Г. П., *Собр. соч.* В 12-ти т., том 10, Москва, Мартис 2001, 320).

¹⁴ Реч „гоља” подсећа на презиме другог јунака — Гољаткина.

¹⁵ Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.* В 30-ти т., том 5, Ленинград 1973, 110. Даља позивања на ово издање дата су директно у тексту.

¹⁶ Његове речи се обично доживљавају само као полемика са социјалистима, али у писму брату од 26. марта 1864. г. сам Достојевски их је назвао „богохуљењем” (28, књ. II, 73).

убиство, већ и за наполеоновске снове који, на крају крајева, значе власт над светом. Он први код Достојевског поставља проблем теодицеје антиципирајући истоветна питања која изговарају Иван Карамазов и велики инквизитор. Наполеон као појава снажне личности, својеврсни пралик Ничеовог натчовека, узбуђивао је руске писце од Пушкина до Достојевског. Он је изазивао одушевљење и одбојност. Лав Толстој у Рату и миру једноставно му је приписао особине малограђанина.¹⁷ За Достојевског (за разлику од једнозначног Толстоја) Наполеон је — проблем. Ако имамо у виду да је Достојевски читао књигу „краља француских малограђана” Луја Наполеона о Јулију Цезару, коју је написао под утицајем Карлајлове (кога је Берђајев упоређивао с Ничеом) књиге о херојима у светској историји, онда не треба да заборавимо шта је Карлајл говорио о Наполеону I: „Наполеон је живео у доба када се није више веровало у Бога, када се мислило да је смисао свега ћутања, скривености — ништавило.”¹⁸ Наполеоновске фантазије Раскољникова можемо појмити као знак обезбожености заштитника нижег стајежа (Наполеона воли и Смердјаков), а 18. пример можемо да назовемо првом пробом побуне маса која ће наћи свој одјек у диктатури Лењина-Стаљина, Мусолинија и Хитлера. Запањујући је дијалог Соње и Раскољникова. Соња је — страдалница, душевно измучена својом изнуђеном проституцијом (ради спасења породице од глади) погибијом оца, смрћу маћехе, изгубивши све она ипак верује и нада се у спасење своје сестрице: „— Не, не! Њу ће Бог заштитити, Бог!... — понављаше она сван ван себе. — Али можда Бога и нема — одговори Раскољников чак са неком злурадошћу, засмеја се и погледа у њу.” А одмах затим клања јој се и љуби јој ногу. Као касније Ивана Карамазова, његову душу муче људске патње које из неког разлога Бог не укида: „Ја се нисам теби поклонии, него сам се свој патњи људској поклонии”, објашњава он. Он се упушта у борбу против тих патњи желећи да на њих нађе надљудски одговор, одговор изабране природе, и постаје — злочинац. Мучења

¹⁷ Удубљујући се у Толстојев опис Наполеона јасно се кроз одело императора уочавају црте француског ситног трговца: „...На њему беше плав мундир, отворен над белим прсником, који му се спуштао на округли трбух, имао је беле панталоне од лосове коже, припијене око гојазних бутина његових кратких ногу, и високе чизме. ... Он изађе брзо, трескајући се на сваком кораку и затуривши главу мало назад. Цела његова одебљала, кратка фигура са широким, дебелим раменима и с нехотице истуреним трбухом и грудима, имала је онај репрезентативан, стамен изглед људи четрдесетих година који живе у незги.” (Толстој Л. Н., *Собр. соч.* В 22-х т., Москва 1980, том 6, 27; курзив В. К.).

¹⁸ Карлейль Томас, *Герои, почитание героев и героическое в истории*, у: Карлейль Томас, *Теперь и прежде*, Москва 1994, 193.

сопственим злочином потресене душе доводе га до јавног хришћанског покајања. Али му се народ на тргу, када се припремио за покајање, подсмева: „Клече на сред трга... Гледај како се нашљемао! — рече крај њега један момак.” А робијаши (такође народ, његови најмоћнији представници, ако је веровати Ничеу а такође и Достојевском), мрзе га: „Њега самог нико није волео и избегавали су га сви. Напослетку га чак стадоше и мрзети — али зашто? Он то није знао. Презирали су га, смејали му се, смејали се његовом злочину, и они који су били далеко већи злочинци... Зар ти секиру да узмеш? Није то господски посао.” Тј., злочиначка секира — то је за народ нешто уобичајено, али не за образованог човека који, по њиховом мишљењу, не уме да рукује њом, није у стању да пређе границу до краја.

Раскољников хоће да се врати иза црте, одриче се намере да постане натчовек. Али сиромашни, људи из нижег сталежа, како се испоставља, највише презиру слабе. Тако се заштитник сиромашних није могао да игра њиховим судбинама, као што су то касније чинили бољшевички злодуси, и био је одбачен од стране сиромашних. Злочин и казна је у суштини дело прожето у целини јеванђељским мотивима, парафразама вечног текста. Раскољникову, који се покајао и упио у душу велику Христову истину, али који је некада ипак имао додир са Злом, дато је да види и Апокалипсу „по Достојевском” где су се руски народ и други народи показали способним само на истребљење: „У болести му се причињавало као да је цео свет осуђен на жртву некаквој чудној, нечувеној и невиђеној куги која иде из дубине Азије у Европу... Читава села, читави градови и народи су се здруживали и залуђивали, сви беху неспокојни и неразумеваху један другог... Људи су убијали један другог у некаквој бесмисленој срџби... Насташе пожари, настаде грађ. Све је пропадало. Болештина је расла и ширила се и надаље. На целом свету се могло спасити само неколико људи; то беху чисти и изабрани, одређени да отпочну ново покољење и људски живот, да оживе и очисте земљу, али нико нигде не виде те људе, нико им не чу реч и глас.”

4. Проблем „идиотизма”

Једног од тих „чистих и изабраних” приказује нам Достојевски у роману Идиот. Али шта видимо тамо? Несрећни су одбацили и Мишкина. Штавише, они га до те мере не прихватају да он запада у прави правцати идиотизам. Кнез нипошто није Христос, иако се често о томе говори. Лава Николајевича

Мишкина је дефинисао сâм писац: његов јунак је „позитивни прекрасни човек”, „сиромашни витез”. Док је Мишкин делатан, он је светлоносан и нипошто није малоуман. Напоменимо узгред да је у детињству кнез боловао од малоумности, послали су га у Швајцарску, у Европу, где је излечен и престао да буде идиот. Он губи разум на крају романа немогавши да поднесе лудило руског живота. То јест, безнадежни идиот постаје поново у Русији. Уосталом, овде можемо да се присетимо „наивног” Волтера и уопште за европску културу карактеристичну ситуацију човека чистог срца, по мишљењу света — глупака, који живи изван световних конвенција, па стога разобличава пороке света у који је доспео.¹⁹ Кнез, међутим, никога не разобличава а, што је најважније, нико није у стању да му помогне. Он пропада сâм. Испада по Достојевском да Русију може спасити само чудо Богочовека а не сиромашни витез. Дивни човек овде нема шта да ради.

Ниче је у још већој пометњи. Он одбацује Христа јер час верује, час не верује у Његову божанственост. Штавише, за њега је Христос — идиот у медицинском смислу. Код нас повремено пишу да је називајући Христа идиотом Ниче имао у виду кнеза Мишкина Достојевског, тј. не идиота, већ блаженог, свеца. Цитираћемо овде ауторитативног експерта за Ничеову филозофију: „Позивање на Достојевског једнозначно разјашњава семантику речи: 'идиот' је овде истоветан 'свецу’.”²⁰ Међутим, код Достојевског, када се Христос појављује, он се појављује у свом истинском облику, облику моћног Богочовека (поема о Великом инквизитору). Писац је веома прецизан при употреби речи. Уосталом, и Ниче потпуно свесно употребљава речи у потпуном складу с њиховим значењем. Нимало случајно, назвавши Христа идиотом, он даље наставља: „Закључак свих идиота (курзив В. К.), не изузимајући жене и народ.”²¹ А плебс је за њега — непријатељ, смеће без имало светости. То

¹⁹ „Сиже о глупаку који креће на пут да оствари свој идеал и поправи свет може се тумачити тако да на површину избијају реални проблеми стварног света и стварни животни конфликти. Чистота и непосредност глупака, па чак ако и нема намеру да постигне неке конкретне циљеве, таква је да ма где ступила његова нога он се одмах без икакве намере са своје стране обрете у центру збивања, доспева у саму њихову срж тако да се испољавају сви скривени или отворени конфликти као у 'Идиоту' Достојевског. При том се може испоставити да се и сâм глупак упетља у свеопштем конфликту кривике, преузима на себе одговорност за оно што се дешава и тако постаје трагични јунак” (Ауэрбах Э., *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*, Москва—Санкт Петербург 2000, 290).

²⁰ Свасьян К. А., *Примечания к „Антихристу”*, у: Ницше Ф., *Сочинения*, В 2-х т., Москва 1990, том 2, 802.

²¹ Ницше Ф., *Антихрист. Афоризм* 53, 679.

јест, Христос је за њега прави правцати идиот. За разлику од Ничеа, Достојевски никада не би назвао Христа идиотом пошто је чак и у мукама и страдавању на крсту Христос сачувао јасноћу Божанског ума. У томе је његова кардинална разлика у односу на Мишкина.

Идиотизам живота, његово лудило, лишавају Мишкина способности мишљења, он нема снаге Богочовека да се одупре. Доживевши потрес, „он већ није разумевао шта су га питали, и није распознавао људе који уђоше и који се згрнуше око њега”. И у епилогу изазива само сажаљење код посетилаца швајцарске душевне болнице својим „болесним и пониже-ним стањем”. За Достојевског пад у идиотизам је — губитак светоносног духа, Божанствене искре самосвести, оног што човека чини човеком. А Христос је она норма живота којој треба тежити,²² све остало је — безумље комбиновано с подмуклошћу и подлошћу духа. Прави идиот Смердјаков је подмукло и тражи животна уживања. По мишљењу Достојевског, као што ћемо видети даље, за Христом нипошто не иду идиоти, приземни и хедонисти, већ снажни и моћни људи.

За ким пак иду приземни и прости људи? — За злодухом Верховенским око кога је окупљена групица злих духова од оних који, да се послужимо Камијевом формулацијом, „на мансарди припремају апокалипсе”.²³ Нико од њих није богат, чак су и сиромашни, али се буне против хришћанства.

5. Домаћи богови или наднационално хришћанство?

У Русији је један од заштитних знакова побуне маса био Сергеј Нечајев. Он је претрпео неуспех али је Достојевски у лику Петра Верховенског (роман *Зли дуси*) приказао његове могућности. И подробно истраживање овог типа износи на видело његову анархистичку паганску оријентацију. Верховенски окупља око себе слабе, понижене и увређене све до робијаша. Христу се овде противставља Иван Царевевић који унеколико подсећа на Стјенку Разина (имам у виду лик Ставрогина). Злодух предсказује паганску баханалију и одређује улогу Ставрогина у том процесу:

„Данас је потребно имати један или два нараштаја покварености; покварености нечувене, гадне, када се човек претвара

²² Према исправном запажању немачког истраживача за Достојевског „Христос је — пралик човека, остварење оног идеала који свако од нас носи у свом срцу” (Мюллер Людолоф, *Религија Достоевског*, у: Мюллер Людолоф, *Поняты Россия: историско-культурные исследования*, Москва 2000, 315).

²³ Камю А., *Бунтующий человек*, Москва 1990, 167—168.

у гнусну, плашљиву, сурову, саможиву гадост — то нам треба!... Дакле, почеће буна! Настаће такво љуљање какво свет још није запамтио!... Замрачиће се Русија, заплакаће земља за старим боговима... Е, а ми ћемо баш тада извести... Кога?

— Кога?

— Ивана Царевића.

— Кога-а?

— Ивана Царевића; вас, вас!" (курзив В. К.).

Занимљиво је што и сâм злодух Верховенски носи западноевропску маску „социјалисте”, безмало представника „Интернационале”. Али у његов социјализам убрзо искрсавају сумње и на животном и на политичком нивоу. „Ја сам обмањивач, а не социјалист, ха-ха!”, додацује он Ставрогину. Ставрогин пак сумња да је „Петруша” — „из врховне полиције”. Међутим, злодух Верховенски одбацује ту сумњу: „Нисам, засад нисам из врховне полиције.” Упадљиво је оно „засад”! И, разуме се, њему не помаже Христос ни хришћанство: домаћи пагански богови, на које се позива млади Верховенски, у хришћанској традицији су зли дуси противници хришћанске, тј. стране религије. Провоцирајући Шатова на његову очигледну погубну посету „нашима”, злодух ликује потпуно свестан ко му помаже. „А, добар ли си ми сад!” весело мишљаше Петар Степановић излазећи на улицу; „бићеш добар и вечерас; а управо такав си ми и потребан сада; боље се не може пожелети, боље се не може пожелети! Руски Бог сâм канда још помаже!” Руски бог, то јест бог места, домаћи, пагански а не хришћански бог, као што произлази из ових речи, господар је Верховенског.

Достојевски покушава да нађе спас из ових невоља, да побуни домаћих богова противстави — Христа. И лек против руских злих духова он види само у хришћанству: „Хришћанство је једино прибежиште Руске Земље од свих зала” — писао је он 1879. године у вези са објављивањем у часопису поглавља *Pro et contra* из Браће Карамазових. Стога Достојевски није једноставно подржавао већ се борио за афирмацију оног осећања хришћанске религиозности које је Фројд назвао илузијом чији је пораз он, као и Ниче и Фројд, сјајно уочио али због тога није осећао радост већ метафизичку тугу. Зли дуси, тј. племенски богови су за Достојевског — богови раздора. Бог треба да буде један, иначе ће доћи до људождерства. Отуда његов чувени афоризам: „Ако нема Бога, онда је све дозвољено.” Као што је писао бриљантни руски филозоф „сребрног века” Е. Н. Трубецкој: „Прави наднародни Месија је и потребнији и ближи истинској религиозној свести од ограниченог националног божанства. Тај истински Христос у кога смо

спремни да верујемо, уздиже нас изнад наших националних слабости и не учвршује нас у њима.”²⁴

Овај наднационални европеизам хришћанства, међутим, љутио је Ничеа ништа мање него Верховенског. Он је за силу и вољу за моћи али мрзи ту вољу у хришћанству: „...Хришћански покрет као европски покрет најпре је општи покрет измета и отпадака свих врста... Хришћанство није било 'национално', нити условљено расом — оно се окреће свим врстама разбаштињења живота, свуда је имало своје савезнике... Све успешно, поносито, срдачно, лепота пре свега, пара им очи и уши.”²⁵ Сматрам да је Ниче схватао особиту моћ Христа и да га је управо то доводило до беса. Моћ доброг Христа била је у томе што се Он одрекао своје власти на Земљи и постао наднационални Бог који је ујединио Европу. Ничеов апел за повратак паганским боговима, то јест временима када су, по речима руског историчара Т. Н. Грановског, ратовали не само људи већ и богови, није пружао основу за јединствену Европу и европску културу. У одрицању од племенске власти садржана је највећа уједињавајућа моћ. Али, по Ничеу, управо то хришћанско јединство иступа против слободе, жели да уништи све снажно, слободно и здраво. По Достојевском пак, као што је јасно из његових романа, хришћани могу да буду носиоци светлости али никада — победници. То су и Соња Мармеладова која приноси себе на жртву, то је и кнез Мишкин који због противуречности и невоља доспева у прави идиотизам, то је чак и Зосима, од кога бије „задах” и који у очима гомиле није постао онај за ким треба ићи и чији пример треба следити. Несуспехом се завршавају и Аљошини покушаји да успостави мир у породици. Мисао великог руског писца је трагична: Христос је неопходан људима али у овом свету постоји друга истина, другачији распоред снага при коме је Христос — увек на губитку. Овде, у овом свету, по правилу тријумфују зли духови. У том контексту су веома илустративне, значајне речи Достојевског да је он с Христом а не с Истином, истином овог света.

У овом отвореном разногласју, отвореној противуречности између Достојевског и Ничеа, историја је показала да је истина била више на страни Достојевског: обрачун с хришћанством био је карактеристичан како за большевике, тако и за нацисте. Штавише, управо су се нацисти (Немци, које Ниче није волео) вратили домаћим паганским боговима, управо

²⁴ Трубецкой Е. Н., *Старый и новый национальный мессианизам*, у: Трубецкой Е. Н., *Смысл жизни*, Москва 1994, 341.

²⁵ Ницше Ф., *Антихрист. Афоризм* 51, 677.

онако како је захтевао мислилац: „У ствари, нема друге алтернативе за богове: или су воља за моћ — и дотле ће постојати док су народни богови — или пак немоћ на моћи — и тада нужно постају добри...”²⁶ Занимљиво је да управо Ниче први (пре стаљинистичког обрачуна с „космополитама”) употребљава од стране Петрарке васпостављену грчку реч „космополит” у негативном смислу. При том се код њега у улози космополита обрео сâм Христос: „У међувремену он је сасвим исто попут његовог народа, пошао у туђину, почео да лута да нигде више потом не нађе спокоја: коначно, од тада, он је свуда као код куће, велики космополита (курзив В. К.) — за своју страну је задобио ’велики број’ и половину земље. Али, Бог ’великог броја’, демократ међу боговима, упркос томе није постао горди многобожачки бог: остао је Јеврејин, остао је Бог кутака, бог свих сеновитих углова и места, свих нездравих четврти читавог света!... После као и пре, његово царство на овоме свету је царство подземља, дом убогих, *souterrain* — царство, царство-гето... А Он сâм, толико блед, толико слаб, толико *décadent*...”²⁷

По мишљењу Достојевског, Христос у овом свету, као што сам већ рекао, није победник. Али то нипошто не противуречи јеванђељским текстовима где Христос исцељује и васкрсава. Јер је реч о могућности дефинитивне победе над злом. А овде је Он немоћан. По мом мишљењу, у Јеванђељу је написан велики симбол — за сва времена: добро је увек понижено и распето, поплувано од стране народа, оног народа коме се добро дарује, штавише, на Земљи је Његова победа немогућа. „Царство моје није од овога свијета” (Јов. 18, 36). И само у екстатичким визијама Апокалипсе, у предосећању краја света, било је могуће очекивати појаву Христа. Управо то осећање предстојеће катастрофе видимо код Достојевског и зато он усхићено призива Христа, Христа у сили.

6. Кога очекује народ

Ниче је сматрао да ће натчовек заменити Христа.

Али да ли натчовек може да реализује у овом свету оно што није пошло за руком ни самом Христу? Јер је Христос за Достојевског и за његовог истинског следбеника Владимира Соловјова био прави натчовек.²⁸ Најсуштинскији моменат који

²⁶ Исто, Афоризм 16, 643.

²⁷ Исто, Афоризм 17, 644.

²⁸ Полемишући с Ничеом, Соловјов подсећа на „лик истинског ’натчовека’, стварног победника смрти” (Соловьев В. С., *Соч.* В 2-х т., том 2, Мо-

се тиче проблема суодноса слободe, хришћанства, узајамног односа Христа и цркве, Христа и народа, писац Браће Карамазових је приказао у поеми Ивана Карамазова о Великом инквизитору.²⁹ Занимљиво је да Христос по схватању Ничеа више личи на Великог инквизитора (спасилац слабих!), натчовек пак више подсећа на лик Христа онако како га тумачи Велики инквизитор („долазио изабраним и за изабране”, „Теби су драги само десетак хиљада великих и моћних”). У чему је Његова разлика у односу на натчовека потрудићемо се да покажемо при разматрању поеме. Засад напомињем да се Христос, дакако, обраћа сиромашнима и онима који пате али је у јеванђељу речено како ови сиромаси узвикују „Узми, узми, распни га!” (Јов. 19, 15). Штавише, народ више воли да се ослободи разбојника, убица Варава, него ли Спаситељ: „Тада сви опет повикаше говорећи: Не овога, него Вараву. А Варава бјеше разбојник” (Јов. 18, 40; курзив В. К.). То Ниче једноставно не уочава. Насупрот Ничеу, Христос није вођа побуне сиромашних, устанка јудејских парија, који су, заправо, чекали правог револуционара, који би побољшао њихов положај у „овом свету” и нису прихватили речи о Небеском царству. Варава је у њиховим очима такав борац-револуционар.

Ситуација је једнозначна. Народ, маса, већина, одбацује оваплоћено Добро и бира Зло. Разбојник Варава је — злodus своје врсте који је побунио јудејске сиромасе. Још од Двојника је Достојевски уочио тај дуалитет живота, уочио је да несрећни сиромас није обавезно и моралан. То сазнање одвратило га је од социјалистичке утопије према којој ће сиромас или пролетер када дође на власт претворити живот у рај. Па ипак су патње сиромаса рањавале његово срце. И шта ће бити с тим несрећним, злим и суровим, али пониженим, увређеним и страдалничким народом који није издржао искушење Христове слободe?... Ово питање се односи, разуме се, не само на је-

сква 1989, 617), тј. Христа јер само победа над смрћу може да разликује натчовека од смртног човека.

²⁹ В. В. Розанов је олако „поему” преименовао у „легенду”, истина, указујући на њено централно место у пишчевом стваралаштву. Замена жанровске одредбе, међутим, нипошто није безначајна ствар. „Поема” као израз духовних патњи јунака романа, Ивана Карамазова, поставши „легендом”, попримила је лажну објективацију која нипошто не излази изван замисли писца. „Моја поема се зове 'Велики инквизитор'” — каже Иван. Дата као питање јунака она је захтевала одјек код читалачке публике, заједничко трагање за оним што би се могло сматрати добром за човека. А слобода избора је принципијелни моменат у концепцији морала код Достојевског. Нажалост, многи проучаваоци употребљавају реч Розанова а не Достојевског, што говори о непажљивом читању текста и изазива мало поверења према њиховим каснијим констатацијама.

врејски народ већ и на све народе који су прихватили хришћански систем вредности. Поимајући Христа као Богочовека, тј. у извесном смислу као натчовека, Достојевски, који је прошао искуство социјалног хуманизма, није могао, за разлику од Ничеа („Шта је штетније од ма било ког порока? — Активно сажаљење за све слабе и безуспешне — хришћанство”³⁰), да једноставно одбаци слабе и безуспешне. Другим речима, он није могао да не прихвати социјално-друштвену реализацију хришћанског учења — Цркву. Његов омиљени јунак старац Зосима пророкује: „Засад хришћанско друштво ни само још није готово, и састоји се свега од седам проповедника; али како њих увек има, то све стоји непоколебљиво, и очекује свој потпуни преображај друштва, као из скоро још незнабожачког удружења (курзив В. К.), у једну једину, васељенску и господарећу цркву.”

7. Ко ме је долазио Христос

Најважни проблем је ипак читаоцима и истраживачима задао Велики инквизитор. Он је суров, он спаљује јеретике, што никада Христос не би чинио, али његови аргументи у спору с Христом су скоро неоповргљиви. Али само скоро. Христос ћути, за Њега говоре јеванђелски текстови па и старац инквизитор нам то разјашњава обраћајући се Спаситељу: „А ти немаш ни права да шта додајеш што си већ казао пре.” Зашто? „...Да не би на тај начин додавао ономе што си већ једаред казао, и да не одузмеш од људи слободу коју си тамо бранио док си био на земљи.” Зато инквизитор образлаже програм заштите сиромашних и слабих — пре свега од њих самих — излажући све оно што се, у визији Достојевског, до тада дешавало: „Велики порок Твој, у визијама и алегоријама говори да је видео све који ће бити учесници првога васкрсења, и да их је било из сваког колена по дванаест хиљада. Али ако их је било само толико, то као да нису људи, него богови. Они су понели крст Твој, они су поднели десетине година глади и голе пустиње, хранећи се скакавцима и корењем, и, наравна ствар, Ти сад са поносом можеш указати на ту децу слободне, слободне љубави, слободне и великодушне жртве њихове у име Твоје. Али имај на уму да је њих било свега неколико хиљада, па и то богова, а остали? А као зашто су криви ти остали слаби људи, што нису могли да издрже што и они јаки? Шта је крива слаба душа што није кадра да смести толико

³⁰ Ницше Ф., *Антихрист. Афоризм 2*, 633.

страшних дарова? И зар си ти збиља долазио само изабранима и ради изабраних?”

А народ не само што је слаб већ и подмукао, спреман је да спали Христа по наређењу Великог инквизитора иако већ зна (за разлику од јеванђелских Јевреја) да је пред њим уистину Син Божији: „Већ сутра ћеш угледати послушно стадо које ће, на први знак моје руке, полетети да згрће жеравицу око ломаче на којој ћу те спалити зато што си дошао да нам сметаш. Јер ако постоји ико ко је већма од свих заслужио нашу ломачу, онда си то — Ти!” Појава Христа руши Цркву, али ће без Цркве бити још страшније, човек ће се ужаснути сâм од себе, „они ће пообарати и испретурати храмове и прелиће земљу крвљу”. Велики инквизитор нипошто није револуционар ни тоталитарни диктатор-човекоубица, напротив, мада и предвиђа будуће катаклизме, он их не жели, уздајући се само у Цркву која спасава ове слабашне бунтовнике који не умеју да иду путем Христове слободе³¹: „О, проћи ће још читави векови испада и лудовања слободног ума, људске науке и људождерства; јер зато су почели дизати своју Вавилонску кулу без нас, они ће свршити људождерством. Али тада ће допузити звер до нас, и лизаће нам ноге и покапаће их крвавим сузама из очију својих.”

И он задаје судбоносно питање: „Или су ваљда Теби миле само оне десетине хиљада великих и силних, а остали, као песак морски многобројни милиони слабих, али љубећих Тебе — треба само да послуже као материјал за оне велике и јаке? Не, нама су мили и слаби.” Као што видимо, Велики инквизитор у суштини окривљује Христа зато што је Он — ничеански натчовек. Али је то отворено подметање јер је, разуме се, као што је показано у јеванђељу, Христос долазио свима — и јаким, и слабирим, и сиромашним, и богатим, али је захтевао да му се потпуно предају и у смислу сиромаштва пред Богом („Блажени сиромашни духом”, Мат. 5, 3), све је позивао за собом али, безусловно, на пут крста одлучио се само мали број њих.

Христос је будио осећање личности у сваком, она се није пробудила у сваком али је остала шанса за све. Оно што је љутило Ничеа, што свако у хришћанству може да уображава да поседује неку вредност, погубно је за појаву натчовека, за вољу за моћи. Он је писао: „Па ипак, овој ласки шупљој надмено-

³¹ Велики инквизитор је против зла и боји се да у слободи, када буде дозвољено зло, човек неће моћи да савлада сопствену слабост и да ће изабрати саблажњујући и споља лакши пут зла. На то је указао још Степун који је уочио „предлог Великог инквизитора да уништи зло путем лишења човека слободе” (Степун Ф. А., *Николай Бердяев*, у: Степун Ф. А., *Портреты*, Санкт Петербург 1999, 285).

сти личности захваљује хришћанство за своју победу — управо тиме су намамљени сви промашени, побуњеничког духа, који су пошли рђавим путем, сав олош и талог човечанства... Отров учења 'једнака права за све' — никад нико није то тако темељно укоренио као хришћанство. Из најскровитијих углова рђавих инстинката хришћанство је водило рат до смрти против сваког осећања поштовања и дистанце између два човека, то јест против претпоставке сваког уздизања, сваког раста културе... 'Бесмртност' уручена Петру и Павлу, тај уступак је до данас највећи, најзлокобнији атентат против човечанства које држи до себе. — И не потцењујемо злу судбину која се, почев са хришћанством, ушуњала у политику!"³² Међутим, пре би се могло говорити о недовољном продору принципа личности у културни, друштвени и политички живот. У тоталитарним режимима он је у потпуности одбачен. Руски религиозни мислиоци-емигранти увидели су у том хришћанском ставу основу демократије, основу достојну људског живота. У полемици с Ничеовим нападима на хришћанство, прихватајући идеју Богосиновства сваког човека, руски филозоф Семјон Франк, у књизи написаној у јеку Другог светског рата, афирмише не унижење људи већ њихово узвишено, аристократско достојанство: „Упркос свим представама распрострањеним и у хришћанским и у антихришћанским круговима, благовест је свечано прокламовала не ништавност и слабост човека, већ његово вечно аристократско достојанство. То је достојанство човека — и при том сваког човека у праоснови његовог бића (услед чега овај аристократизам и постаје основа — и то једина законита основа — 'демократије', тј. свеопштости узвишеног достојанства човека, урођених права свих људи) — достојанство одређено његовим сродством с Богом... Целокупни морал хришћанства проистиче из те нове аристократске самосвести човека; он није, како је мислио Ниче (који је доведен у заблуду историјским изопачењем хришћанске вере), 'морал робова', 'побуна моралних робова'; он се у целини ослања, напротив, с једне стране на аристократски принцип *noblesse oblige*, и, с друге стране, на интензивно осећање светиње човека као бића које поседује богочовечанску основу."³³

Овај непрестани механизам европско-хришћанске културе у последња два миленијума кроз слободну жртву градио је — црквени или грађански — социјум. Ниче не прихвата идеју самопожртвовања. Тачније, он је спреман да принесе на жртву многе, али не и себе и свог Заратустру. То је источни прин-

³² Ницше Ф., *Антихрист. Афоризм* 43, 667.

³³ Франк С. Л., *Свет во тьме*, Париз 1949, 124—125.

цип жртвовања другог човека, својеврсно људожерство (омиљена реч јунака Достојевског) кога се хришћанство ослободило и који је на свој начин редефинисао и усвојио, рецимо, ислам. Муслиман је спреман на жртву али само ради уништења непријатеља. Хришћанин — разуме се, идеално узев — даје себе људима. Тако без жртве Христа не би настала ни Црква па стога Велики инквизитор не сме да Га казни јер самим тим може да сруши Цркву.

Достојевски показује двојственост, амбивалентност, дијалектику хришћанства. За Христом могу да иду само јаки (то је његова основа, први део) али постоји и оно друго — брига о слабима и овде се у улози учитеља и организатора појављује Црква. Одрицање од црквене организације света, упозорава Достојевски, довешће до тога да ће се слаби побунити, пролити море крви и наступиће људожерство. О томе управо и говори Велики инквизитор који се увек јавља као непријатељ слободе. Не заборавимо, међутим, да је он сâм био слободан,³⁴ али, ставши пред Ничеовом дилемом: ако си слободан и јак, онда треба одбацити слабог, чак га и уништити, — покушава да нађе компромис и хтео-не хтео негирајући самог Христа. Али Христос схвата неразрешивост ситуације и не противуречи Великом инквизитору већ га, напротив, благосиља. Подсетимо се на крај разговора. Великом инквизитору „тешко пада Његово ћутање. Он је видео како га је заробљеник за све време слушао продорно и благо му гледајући у очи, и очигледно не желећи ништа да му одговори. Старац би желео да му овај нешто рекне, па макар и што горко, страшно. А Он се наједаред ћутке приближава старцу, и тихо га пољуби у његова бескрвна деведесетогодишња уста” (курзив В. К.).

Гест у потпуности симболичан и донекле страшан. Ми обично понављамо да је Достојевски против Великог инквизитора, да он у њему разобличава будући тоталитаризам. Сâм Достојевски је писао да је провера било којих уверења „сâм Христос”, да он у сваком случају остаје с Христом а не са истином, да (специјално за Великог инквизитора) „оног који спаљује јеретике” не може да „призна за моралног човека”, па ипак, пољубац на свој начин оправдава патње и напоре Великог инквизитора. Вреди навести једно сећање о великом пи-

³⁴ „Знај да сам и ја био у пустињи, да сам се и ја хранио скакавцима и корењем, да сам и ја благосиљао слободу којом си ти благословио људе; и ја сам се спремао да станем у број изабраника твојих, у број снажних и јаких, са жудњом 'да испуним број'. Али се тргох и дођох к себи, и не хтедох служити безумљу. Врагих се и придружих се оној дружини која је исправила подвиг твој. Одох до гордих, и вратих се смиренима, зарад среће тих смиренних” (14, 237).

сцу, о његовим разговорима у кулоарима за време Пушкинових свечаности: „Маркевич, који је говорио веома интересантно и лепо, ... веома тактично је говорио о огромном утиску који је у петербуршким круговима изазвала поема 'Велики инквизитор', како у световним тако и у црквеним... Говорили су углавном Катков и сâм Достојевски али се сећам да се из разговора, колико сам разумео, испоставило да се испрва, у рукопису Достојевског све оно што Велики инквизитор говори о чуду, тајни и ауторитету, могло односити уопште на хришћанство, али је Катков убедио Достојевског да преради неколико реченица и, поред осталог, уметне реченицу: 'Ми узесмо Рим и мач Тесарев'. На тај начин није било сумње да се ради искључиво о католицизму. При том, сећам се, у размени мишљења Достојевски је бранио у принципу исправност основне идеје Великог инквизитора која се подједнако односи на све хришћанске вероисповести у погледу практичне потребе да се узвишене истине Јеванђеља прилагоде разумевању и духовним потребама обичних људи.”³⁵ И овде је он био у потпуности хришћанин јер је од самог настанка хришћанство проповедало истину да је царство Божије (тј. идеални свет) немогућ, неостварив у земаљском свету, „овом свету”.

8. Идеал као одбрана људске егзистенције

У таквом случају, међутим, катастрофизам и апокалиптичност великих романа Достојевског сасвим су оправдани. Предосећајући скорашњу промену склопа земаљског света, увиђајући непоузданост социјалних институција у Европи, писац се могао уздати само у то да ће Црква бити у стању да ублажи удар на културу и цивилизацију нових снага које ступају на историјску арену. Отуда су толико упечатљиви аргументи Великог инквизитора. Међутим, његова забринутост (и с тим се писац управо и спори) о томе да ће бунтовници, полакомивши се на непојмљиву им слободу Христа, залити свет крвљу, не иде даље од историјског постојања; он није свестан надисторијског, дубинског деловања хришћанског идеала. Христос

³⁵ Любимов Д. Н., *Из воспоминаний*, у: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*, В 2-х т., том 2, Москва 1990, 412. Интересантно је да, назвавши „поему” „легендом”, архиепископ Јован Сан-Франциски (Шаховски) не учача да је ову поему написао сâм Достојевски и ставио је у уста свом јунаку, па зато пише са одушевљењем: „Кроз Инквизитора понекад говори сâм Достојевски, узлеће његова светла мисао, љубав према Богу и сва дубина те љубави...” (Иоанн Сан-Франциски, *Великий инквизитор Достоевского*, у: Иоанн Сан-Франциски, архиепископ, *Избранное*, Петрозаводск 1992, 346).

схвата неопходност земаљског организовања нишчих и убогих (стога и љуби Великог инквизитора), али он даје нешто више — смисао живота. Невоља и кривица (па чак и злочин) Великог инквизитора јесте у томе што он не види тај смисао и изгони Христа. Он жели добро али не прихвата „слободни ризик вере у одговорном поступку”³⁶ па стога не може да схвати значење — наддобра. Он се одважује на самостално тумачење хришћанства, али не схвата његову трансцендентну суштину. И у том смислу је он трагична фигура.

По Достојевском, Црква је безусловно потребна ради сузбијања варварства и разулареног безвлашћа, али последња реч ипак није њена већ идеала, Христа. Катаклизме које је предвидео Достојевски у XX веку су се збиле, нису се могле обуздати. Црква је, очевидно, била губитник, није могла да издржи ударац; у Русији се чак предала на милост тиранима, у нацистичкој Немачкој је пристала на компромис. Па ипак је идеал остао. И хришћани без Цркве су прогоњени и мучени као некада Христос.³⁷ И издржали су, а такође и они који су делили хришћанске идеале иако нису били оцрковљени. Били су то људи „нерелигиозног хришћанства” до кога је, посматрајући живот нацистичке Немачке, дошао у тамници Дитрих Бонхофер. Не институција већ идеал је издржао проверу постојаности. У вери у идеал се састоји мудрост руског писца. Како је писао Достојевски: „Без идеала, то јест без колико-толико одређених жеља за бољим, никада не може доћи до неке боље стварности. Чак се може рећи да ће се гнусобе још и умножити. Ја сам, у најмању руку, оставио бар шансу.”

Ниче је филозофирао чекићем, превреднујући све вредности, претежно их рушећи, формулишући, строго узев, две утицајне идеје — натчовека и вољу за моћи. Обе ове вредности доживеле су чудовишна изопачавања. Ками је констатовао: „Пре Ничеа и национал-социјализма није било примера да је мисао, у целини освештана племенитошћу, мучењима јединствене душе, представљена свету као парада лажи и ужасним гомилама лешева у концентрационим логорима. Проповед натчовечанства, која је довела до методичне производње подљуди — јесте

³⁶ Бонхѳфер Д., *Спротивление и покорность*, Москва 1994, 31.

³⁷ „Христос је страдао, учинивши слободан избор, усамљен, непознат и осрамоћен, телесно и духовно, и од тада милиони хришћана страдавају заједно с Њим” — пише у нацистичкој тамници Дитрих Бонхофер (Бонхѳфер Д., пом. дело, 44), истичући идеју „нерелигиозног хришћанства” сматрајући да црква у време катастрофе не може да буде носитељица исцелитељске и спаситељске речи за људе и свет. И Христос који даје снагу за отпор, за разлику од Ничеовог натчовека, — јадан је и понижен али усправан; ничеовски натчовек се показао пак у јату, у гомили, у маси — као убица.

чињеница коју, без икакве сумње, треба разобличити, али која такође захтева тумачење.”³⁸ Достојевски није тражио непознатог нат човека увидевши да је у историји један такав већ постојао (Христос), ослањао се на тај конкретни идеал који, разуме се, не може да пресазда реални историјски живот, да се укорени као норма живота у маси човечанства, али указује на вектор кретања, на некакву могућност која сваки пут може да ишчупа човека из наредне историјске провалије.

Ту шансу је искористила западноевропска цивилизација која се након подужег застоја вратила идејама хришћанства и то изнова у његовој дуалности: у време катастрофа ослањајући се на идеал, на Христа без Цркве, а у време васпостављања европских структура, које је порушио фашизам, покушавајући да изгради демократске институције које су, у својој бити, постале хришћанска пројекција хришћанских институција, па у том смислу и делимично замениле Цркву која је грејала и штитила нишче и убоге. Разуме се, историја и политика се не уче од мислилаца већ усклађују с њима своје кораке. Идеали Достојевског, поклапајући се с основном европском судбином, за разлику од Ничеових идеала који је био наклоњен Истоку,³⁹ пружали су Европи шансу. У секуларизованом виду они представљају несавршени али благотворни и данас делатни систем европског живота. У исти мах јасно је да није нађено дефинитивно решење па отуда — у непрестаном преплитању њихових узнемиравајућих прозрења — европско човечанство и даље узбуђују идеје Достојевског и Ничеа који су, сваки на свој начин, казали своју реч о можда најдубљој кризи у европској историји.*

Превео с руског
Добрило Аранитовић

³⁸ Камю А., *Бунтујућий човек*, 176. Ниче је био забрањен у Совјетској Русији али само зато, сматра руски филозоф Степун, да не би открио тајну порекла большевика, јер су филозофирање чекићем они ипак учили од Ничеа. О томе Ками каже: „Марксизам-лењинизам је био наоружан ничеовском вољом за моћи, потискујући у заборав неке ничеовске врлине” (Камю А., пом. дело, 179).

³⁹ Име Заратустра, очигледно, није случајно позајмљено од Персијанаца као отворених противника Европе (грчко-персијски ратови) и претхришћанске религије (зороастризам).

* Текст је преведен из: *Вопросы философии*, 2002, бр. 9, 54—67.

САВА БАБИЋ

СЛАВНО ЈЕ ЗА ОТАЏБИНУ МРЕТИ: ДАНИЛО КИШ И ПЕТЕР ЕСТЕРХАЗИ

1.

Узалудан је био долазак у Пешту, одвајање од Киша није могуће, а можда баш овде треба трагати за њим. А мозак обузет последњих дана Кишом не би се могао нити искључити на било којој тачки ове гураве планете.

Поноћ је минула, спарна, не може да се спава, рекапитулација претходног дана, бесмислено, све у круг.

Председник Републике Мађарске, писац Арпад Генц, после разговора у његовом кабинету, просто користи прилику да не буде одмах окупиран следећим низом обавеза, прати ме преко једне сале и позива на балкон првог спрата Парламента: да ми покаже споменик песнику Атили Јожефу, пита знам ли тог песника... (А и пре две године када сам први пут долазио код Генца, па стигао нешто раније од заказаног времена, обишао сам тај споменик: песник, мршав и витак, седи на последњем степенику на дунавском кеју пред зградом Парламента, у пози када је писао песму Код Дунава, сјајну песму, као што је Јожеф сјајан песник, за мене последњи песник који је у једној јединој песми умео да изрази цео свет, не само сегмент света, него баш целокупан свет; а и јуче када сам прошао туда трамвајем, на зеленом травњаку се цаклио црни споменик: капљала је с њега вода и преливала се на сунцу, управо је сегнерово коло испрскало травњак и песника.)... и упадајући један другом у реч рецитujemo прву строфу:

A rakodópart alsó kövén ültem,
néztem, hogy úszik el a dinnyehéj.
Alig hallottam, sorsomba merültem,
hogy fecseg a felszin, hallgat a mély.

Mintha szivemből folyt volna tova,
zavaros, böles és nagy volt a Duna.*

* На најнижој плочи кеја скупљен
гледам: промиче кора диње.
Једва и чујем, судбом заокупљен,
како ћерета вода и ћуте дубине.
Ко да ми из самог срца куља,
мутан, уман, моћан тече Дунав.

И одмах додајем да је песника код нас веома добро преводио Киш, и мучим се да се сетим бар неког стиха ове песме у Кишовом преводу, али никако не успевам. Причам како би требало фотографисати мокрог песника на сунцу, треба сести поред споменика, и отићи ћемо једном и седети поред њега, само ако преживи овај председнички мандат, додаје Генц, без шале, чак тужно.

Увече у кафани с Петером Естерхазијем, нема нигде више у књижарама његове збирке кратких записа Чудновати живот једне рибице, блиставих и искричавих записа које сам сусретао по часописима, неке већ и превео, па сам га замолио да ми поклони примерак, затребаће такви актуелни написи и нашим часописима. Естерхази је, још у оно време кад у Мађарској није могла да се објави Кишова књига Енциклопедија мртвих, узео целу Кишову причу (Славно је за отаџбину мрети) и објавио је у својој књизи прозе, с неком чудном белешком па се и не зна да је у питању превод. А Естерхази воли да се поигра са читаоцима (и да насамари критику и стручњаке). И данас каже: како да не преузме прозу која одмах од прве реченице говори о младом Естерхазију? А двосмислена белешка у фусноти на крају приповетке: „Горњи текст је, поред осталог, у дословном или измењеном облику цитат Данила Киша.” Па је потом прецртано све сем курзивног дела реченице. Наставак неспоразума је, прича Естерхази, уз веома велико задовољство, што је једна уредница у Немачкој, која је објавила неколико Естерхазијевих књига у преводу, рекла писцу да је то најбоља проза коју је до сада написао и да тако треба да пише. Ко зна, могао би неко у свету и да преведе Кишову причу под Естерхазијевим именом!

Естерхази је Данила Киша увео и у свој најновији роман (Поглед грофице Хан-Хан), а колико је очаран и личношћу и делом Д. Киша види се и сада док разговарамо о њему. Вели да је само два пута дуже разговарао с Кишом, остало све је било успутно, сусрети, седнице, примедбе, добацивања (дописивања). А баш се нешто и не сећа да је Киш у тим разговорима

помињао мађарске писце који би мене онда интересовали. Да, Костолањи, наравно... А ја му онда помињем чудну игру бројки, педесет година као константа између два романијера.

Листам и зачитавам књигу коју ми је дао Естерхази. И опет Киш, на више места израња и живи у књизи Чудновати живот једне рибице (1991). Естерхази га најпре помиње у једном обимном интервјуу, који је дао у јесен 1988. године. На питање о поетици, да ли се једноставно може писати зарад самог писања, Естерхази одговара негативно и додаје: „Недавно сам о томе брбљао с Данилом Кишом. Отприлике смо се око тога сложили кад је он изненада рекао: Мене интересује само форма. Јер једино она постоји. А ја сам одговорио: Да. — Постоји наставак. Јер кад је једна — међу нама речено — жена, упитала Киша да себе окарактерише једном речју ко је и шта је, онда је одговорио: смртник...”

На другом месту бележи: „Два-три месеца ћу давати изјаве да се књижевноисторијски (?) осећам између Данила Киша и Итала Калвина. То добро звучи, а и тачно је — колико већ овакве изјаве могу бити тачне.” Па у једном дневничком запису, кад му се догодила саобраћајна несрећа и кад претпоставља како би се понашала његова удовица, кобајаги удовица жели да да интервју како је њен муж сматрао И. Калвина и Д. Киша својим најближим сарадницима. У тананој и врцавој новели Желите ли да видите златну Будимпешту? Новела у част седамдесетпетогодишњег Храбала, уз централјуропдрим помиње Д. Киша и пана Гомбровича. И на крају књиге, у чудној и ироничној прози под насловом Чудновати живот Плавобрадог принца, у посебно издвојеном одељку, неочекивано заживи још једна личност која се сусреће с Плавобрадим: „Данило Киш се у лифту сусрео с Плавобрадим принцем. Томе нема шта да додам.” Сам број помињања у једној књизи истакнутог савременог мађарског писца је сведочанство само по себи.

Поново сам се сетио паралеле Костолањи — Киш, о којој сам говорио Естерхазију. Одједном њен продужетак: заборавио сам раније да упоредим и године смрти два писца, да се и ту не крије разлика од педесет година. Немам при руци никакав приручник, не сећам се тачне године смрти Костолањија, да ли 1938. или 1939. године, онда би се поклопио и тај податак. Касно је, не смем никоме да телефонирам и да проверим, једва чекам дан. Ујутру телефонирам Естерхазију, он је већ отишао од куће.

У подне ручам с Миклошем Хубаијем, кажем му за паралелу Костолањи — Киш (пита ме: да ли је Киш заиста тако велики писац као што се прича?) а он баш не зна тачну годину Костолањијеве смрти, али ако Атила Јожеф у својој великој

песми Поздрав Томасу Ману каже: Сахранисмо јадног Костолањија И човечанство, као њега рак, Не нагриза само једна ужас-држава... А та песма је настала... па би онда могло бити отприлике...

Причу, повезивање појединости, реминисценцију, све се то може очекивати од ствараоца, али тачан елементаран податак — изгледа да се увек измигољи и поприми неке чудне димензије.

Приликом повратка у собу, одједном ми пада на памет зашто се на балкону Парламента нисам могао сетити ни једног стиха Кишовог превода песме Атиле Јожефа: па Киш није ни превео ту песму, то је било само моје очекивање; ја сам у неколико махова покушао да нађем одговарајући ритам за преводјење те песме, али сам одустајао, надам се само привремено.

(Тек када сам се вратио кући и погледао године, видим да је Костолањи умро 3. новембра 1936. године, узрок: рак грла; игра бројева ни тада неће да се заустави, натежем: да се оперисао, да су онда знали лекари, могао је доживети 1939. годину. Бесмислено натезање.)

1992.

(С. Б.: Бокорје Данила Киша, Кањижа, 1998, стр. 47—51)

2.

С великим задовољством преводим неколико страница из разговора П. Естерхазија и М. Бирнбаум о начину који користи писац приликом цитирања других, на примеру о Данилу Кишу.

...Значи видео сам — заправо су то незанимљиви послови у радионици — када почињем (на неописив начин) да користим туђе реченице, онда се те туђе реченице прилагођавају тексту, и не види се на њима да су туђе. И најпрегнантније реченице, односно оне за које сигурно знамо, јер вриште, јер их познајемо, чак и оне се на чудан начин прилагођавају: такве су као да су моје реченице. Узео сам реченицу, дакле моја је. Као што се на класичан начин збило с новелом нашег заједничког пријатеља, Данила Киша, Славно је за отаџбину мрети. Он и даље прима хонораре, али је то моја приповетка. Могу ли мало да брбљам?

Молим вас.

То је одиста онај догађај који ја не могу да опишем, не само зато што је мој таленат друге врсте... али има ту једна реч због које би мени ствар била компликованија. То је реч „естер-

хази”, јер почев од тада код мене се другачије оглашава... звонно. А овај догађај пак, требало је ја да опишем... Е па, ако је једном већ описан, онда је у реду, онда је то задатак који је већ обављен.

Крадете?

Није то крађа. По мени то је узимање у посед сопственог правног власништва. Што је то Данило написао — багателна теза, Небо нека га благослови.

То се назива уметнички субјективизам.

Могуће, кажем одмерено... Недавно ме позове Ајзенштат — тешки Ајзенштат, — јер је нека банка, односно „СА Bank” дала паре аустријском издавачу за превод, дакле заузврат требало је одржати књижевно вече. Прочитати нешто, по могућности из Производног романа, али заправо из било чега другог. Ајзенштат је варошица, дакле најтежа публика, hochintelligens, људи из банке и крем варошице, дакле зубар, правник...

Штета што више нема бележника.

Можда их у Аустрији још има... А ја, једноставно као гроф кога тамо већ столећима с ужасом поштују и мрзе, јер ови су социјалисти... па на свој начин..., али су ипак црвени, дакле стање је најординарније могуће, али се превод у међувремену припрема, односно ја нисам имао алтернативе. И онда стојим и посматрам ове људе. И да започнем сада да гњавим овим речима, као обично што чиним, и то још на немачком... Дакле, осећао сам се веома лоше. Узео сам и прочитао своју најновију новелу: Славно је за отаџбину мрети... Успех нечувен. Питали су ме шта је ту историјска основа, и слично, било им је потаман. Наравно, нисам рекао ни реч о специфичним околностима настанка. Какав сам примитивац, једно време сам чак и мислио да им кажем; али онда сам их погледао: било их је од сваке феле, разни костими, било је и Landeshauptmann-а, дакле политичари, катастофално би било започети реченицом како ову новелу нисам написао ја. Потпуно безнадежно, једноставно не би ни разумели како то да нисам ја написао? па што сам им онда читао?... не треба се у то запетљавати. Ја за новелу узимам новац — то је сигурно. Издавачу сам одмах све рекао, пре него што почне да ме хвали. Зато што сам се плашио да ће ми се дубоко загледати у очи и рећи: „Петер, ово је права ствар!” То не бих радо примио. Али сам публику оставио у тами. У пуној мери сам био у праву. Славно је...

(Esterházy-kalauz, Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991, 16—20)

3.

Данило Киш. Било би веома интересно, нарочито за истраживаче, повући паралелу. Ја знам за ваше односе, о њему си писао, може се ту и тамо прочитати, чак га помињеш и у роману, и тако даље. Али је занимљиво да је Данило Киш писао породичне романе, тако је започео. А ти си сада стигао дотле, до породичног романа. Зар није занимљиво? Код Данила Киша постоји још једна ствар, слутим да би његова последња књига, неколико новела је довршио, била начињена од биографија. Стопљено неколико биографија, он је тако радио. Заправо ти си то и раније радио када си писао биографски роман о Гези Чату. Можда би се Данило тиме позабавио да је поживео. А и ти се тиме бавиш на једној другачијој разини, другачије, али као да сте били блиски један другоме у прози, у писању романа, као да има елемената који су и Данилови, и твоји, као да паралелно идете.

Биографија је једна форма, или жанр. Веома је добро разумем и осећам и користим, нарочито у овој новој књизи. И да се збивања домисле до краја, и уопште... Енциклопедија мртвих коју је Киш написао дотиче ме на многим тачкама. Али ту постоји и нешто друго, знаш, нешто што се не може знати, какав је однос уметности и неуметности. Када сам ја први пут видео тог човека, онда сам се шепурио тиме, или таштином, што ја помало личим на њега. Ма не, он је био лепши од мене, али... гледао сам га, мени се веома допадао као појава, дакле као мушкарац, тако леп. Баш леп. И када смо се први пут сусрели, онда је настала нека идентичност, иако ме он, чини ми се, није много знао, можда је прочитао само неколико мојих стварчица, али ми је сместа по свему био близак, чим смо се први пут сусрели на једном веома страном месту, и све, његови покрети, боја, мирис, све ми је било блиско... А онда, често сам то причао, али ћу опет да поновим, има он лепу новелу Славно је за отаџбину мрети, и када сам је ја читао, а главни лик, то је једна биографија, једна фиктивна биографија, јесте гроф Естерхази, рецимо из 18. века, и када сам је ја читао, одиста сам осећао да је то моја новела, само је ја не бих могао тако написати, не управо зато што се ја зovem као и главни лик... А онда сам ја присвојио ту новелу, више пута сам је присвајао. Узео сам је поново и сада у овај роман. И било је тако лепо када сам му послао писмо, тада се још нисмо познавали, а он ми је одговорио — у реду. Тако је запањујуће, сада како говоримо о њему, његово недостајање. Било би тако интересно, могло би се рећи, са становишта светске уметности, куда би он заокренуо. Јер је, наиме, последњих година малко запео у себи, значи он је још морао био да заврши неки

претходни посао пре него што је могао даље да крене, а тај посао није могао да уради, јер је био болестан, а он се у те последње две-три године и није добро осећао. Ако сада помислим на савремене писце, веома је мало оних за које бих могао рећи како је добро што су живи, или како би било добро да су живи, јер шта значи такав уметник за светску уметност. А он је такав. Нећу да будем непристојан, нећу да помињем имена, нобеловци су, али кога то занима шта би написали. Али замислити сада шта би радио Данило, и како би он старио...

Шта би још написао.

Шта, и како, и како би на све реаговао, и како би као Србин реаговао.

(Из интервјуа: 50 минута с Петером Естерхазијем: 20. 01. 2000.)

4.

Петер Естерхази није лак писац. Чак и његову наизглед једноставно пласирану реченицу прати подтекст, призвук, ре-минисценција које ће разумети онај читалац који зна не само данашње друштвене односе, минулу историју, него културу уопште, књижевност нарочито. Може се читати Естерхази, али бити његов прави читалац — није лако.

А тек преводити Естерхазија! Ако вам се неко похвали и каже да је добро превео Естерхазија, сигурно је неозбиљан човек, можда будала, јер не зна шта говори. Разумеће то свако ко је преводио било које Естерхазијево дело.

Ја сам савршено превео неколико страница Петера Естерхазија. Током лета 2000. године, на камповању, започео сам превођење великог романа *Harmonia caelestis*, а странице 24—29 превео сам идеално. Боље се уопште не може превести, нити ће ко икада боље превести! Чак је превод бољи од оригинала!?!

Да ли сам ја будала или само луд?

У великом породичном роману о Естерхазијевима, *Harmonia caelestis*, писац је опет, још једном узео целу новелу Данила Киша Славно је за отаџбину мрети и уврстио је у роман као прозни одломак под бројем 24. Нема наслова, али је изостала, наравно, и ранија белешка, па се Киш уопште не помиње. У односу на раније објављивање, новела је прилагођена осталим деловима прве половине романа на тај начин што је дата у једном пасусу, дакле без нових редова.

Али је прилагођавање роману извршено и тиме што је свако помињање Естерхазијевих (млади Естерхази, млади пле-

мић, осуђеник, он, његова мајка, младић...) измењено у лични однос (мој отац, моја бака...).

И овај пут је искоришћена новела Данила Киша у преводу Јаноша Борбеја, али ни овај пут, наравно, није назначен преводилац. А преводилац је начинио мања одступања, али су она разумљива и не нарушавају сам оригинал. Сем на једном месту. Када мајка жели да помогне сину осуђеном на смрт, заправо да му олакша сам чин смрти, извршења смртне казне, она му каже: ако њена настојања буду успешна, ако успе да измени пресуду, на дан извршења смртне казне појавиће се на балкону обучена у бело. „Не, мајко. Вероватно ћете бити у црном...”, гласи реплика сина у преводу. У оригиналу пак реченица гласи: „У противном, бићете у црном, претпостављам”, рече он.

Мени као преводиоцу Естерхазијевог романа, будући да знам целу занимљиву причу о односу Киш—Естерхази, није преостало ништа друго до да пажљиво извршим прилагођавање оригинала (Кишове новеле) новој ситуацији, да поновим онај поступак који је Естерхази за ову прилику применио. Само што ја нисам пошао од превода, којим је једино располагао Естерхази, него од Киша, па је у новели остало све, до најмањих појединости. Зато је мој „превод” бољи од оригинала.

Како ли ће овај текст изгледати у другим преводима? Биће занимљиво за неку будућу анализу.

5.

Боравећи у Будимпешти 2001. године, навратио сам у посету Славистичкој катедри, где ме је сачекала и Јолан Ман, лектор мађарског језика у Загребу. Дала ми је примерак загребачког часописа *Quorum* (Загреб 2000, бр. 5—6), нисам знао да још излази, последњи број сам видео пре петнаестак година. Број је посвећен европској краткој причи, један сегмент мађарској краткој причи; у избору Иштвана Лукача и Невена Ушумовића, а приредили су тај део Јолан Ман и Невен Ушумовић. Изабрано је шест мађарских писаца, познатих и значајних, међу њима и Адам Бодор и Петер Естерхази.

Занимљиво је да је одабрана Бодорова проза Муж Елвире Спиридон. То је поглавље из романа *Округ Синистра*, што значи да није кратка прича. Невену Ушумовићу се догодило нешто што и мени: и ја сам прочитао ову прозу награђену на конкурс за причу, само што је мени ту нешто недостајало, па сам тек после видео да то долази отуда што ова „прича” представља део романа, што је, изгледа, Ушумовићу промакло.

Али је најзанимљивије оно што се збило с кратком причом Петера Естерхазија Ал је дично за домовину мријети (превела с мађарског Маријета Вереш). То је заправо прича Данила Киша Славно је за отаџбину мрети. Пре десетак година сам записао: „Ко зна, могао би неко у свету и да преведе Кишову причу под Естерхазијевим именом!” Тада ми ни на крај памети није било да би се то могло збити у Загребу, да би циљни језик могао бити хрватски, тамо је бар Киш имао много читалаца и поштовалаца.

Новела је очито преузета из Естерхазијеве књиге Увод у лепу књижевност (наведена је у библиографији, али је испод превода, очито омашком, истакнуто: Из Увода у народну књижевност), што се види и по преведеном „додатку”: „У горњи је текст уплетен, међу осталима, у дословној или искривљеној форми одређен број цитата Данила Киша.” (Непрекрижени текст је овде означен курзивом.) Знамо зашто је то Естерхази урадио. После 700 страница књижевине великог формата, Естерхази наводи белешку у којој каже: „Дословце или у измењеном облику у књизи се налазе цитати, поред осталих, и ових писаца” — и следи шест великих страница с 1.034 имена (пребројао сам их!), и још низ преузетих илустрација. Међу побројанима се налази и Данило Киш, али нема преводиоца Јаноша Борбеја.

Знамо већ да је цео текст дословно Кишова новела, али у преводу на мађарски. Сада пак имамо славно задовољство да видимо како је Кишова новела преко мађарског посредника преведена на хрватски.

И гле чуда: Киш—Естерхази новела у преводу на хрватски делује веома добро. Нарочито ако не знамо који је пут морала непотребно, јадница, да превали. Превод је у односу на мађарски веома добар, новела се сјајно држи, доживљај је потпун. Само што су изостали сви они преливи, тананости, помало вишкови, ситне бравурозности Кишовог текста, као и мрежа употребе времена какву мађарски не зна. Ни Борбејев превод уопште није слаб, али је, по природи ствари, већ ослабљен; превод с превода је још за нијансу слабији, што је такође природно. Али, ако се пажљиво и предано преводи, вредност дела не може бити уништена, само ослабљена.

Тек сада би требало упоредити добијени резултат (хрватски превод) и оригинал (Кишову новелу) и видети веома fine разлике. Нарочито ће поучно бити за преводиоца.

Да ли би некако овако требало да изгледају преводи са српског на хрватски и обратно? Ма не, никако! Треба читати оригинал. Али чак и овако, чудним стицајем околности, вред-

ност није изгубљена. Утешно је: добро дело је тешко уништити!

6.

Гле чуда: пријатељ ме оштро прекореваш (послао сам у Загреб овај део поговора), нисам пажљиво читао блок о мађарској краткој причи, они знају да је Естерхазијева новела Кишова и да је преведена на мађарски. И, одиста, у праву је мој пријатељ: у уводу блока, Золтан Вираг изричито каже да је Естерхазијева прича превод новеле Данила Киша, „која му (Естерхазију) с правом припада”. Па каже мој пријатељ, како не могу да схватим да је превод превода само настављање поетике Петера Естерхазија. Заиста нисам схватио, даља игра и разигравање који трају. Можда би онда добро било ако би се превод Кишове новеле с мађарског на хрватски наставио и сада с хрватског превео на српски. Па можда тај превод опет на мађарски... Или одмах с хрватског на мађарски, па још једном с мађарског на хрватски, све у духу поетике Петера Естерхазија.

Ето, одиста, не могу да схватим чему служи превођење. (Сасвим је друго питање превођење у експерименталне сврхе!) Што се тиче поетике Петера Естерхазија, довољно је рећи читаоцу шта је он урадио. (Цео овај мој разговор је Естерхазијева поетика на делу, али не по прозно-романсијерском приступу, већ по критичко-читалачком, преводачком, неконвенционалном понирању у велико дело, по раздешености, по коментарима, по преводачким реминисценцијама, по мешањима разнородних елемената...)

7.

Када се овако посматрају ствари, одједном може да искрене питање: није ли новела Данила Киша подстакла Петера Естерхазија да напише овај свој роман о породици Естерхази. Познаваоци Естерхазијевог дела знају колико се он и у претходним својим делима служио породицом, својим искуством, биографским подацима своје најуже породице, па мајком, оцем, баком... Али никада нико није био именован као Естерхази, увек је то била грађа која се користила у романсијерске сврхе. Зато питање није бесмислено.

Питање сам и поставио (април 2001) и добио одговор да аутора на писање романа није подстакло Данило Киш. Већ од 1985. године он има папирића на којима је ознака НС (Harmonia caelestis), материјал за роман, од самог почетка с тим на-

словом. Најпре је планирао да дело буде састављено од онолико бројки (делова) колико их има у тој музичкој композицији, али се после нагомилало много више грађе, па је од тог плана одустао. Данас мисли да је музичка композиција његовог претка („*Harmonia caelestis*”) много боља него што се мисли.

8.

Естерхази је писац који у својим делима стваралачки користи, навели смо, многа друга дела и писце. Каткада то и назначаваша, каткада и без ознака. Исто онако као што је живот извор грађе за романијера, као што се он користи својим животом и збивањима у породици и околини, исто тако је и књижевност стварност из које он захвата када год му се учини да је то могуће. Да ли је то истовремено похвала сваке истински остварене уметности као дела стварности?

Идеал Естерхазија, идеал његове поетике био би: не написати ни једну једину своју реч, а створити уметничко дело.

Али у роману *Harmonia caelestis* писац обилато користи као материјал и своја ранија дела, теме, мотиве, појединости... Значи, исто се понаша према својим делима као и према осталим књижевним делима: нова грађа. Само треба бити познавалац Естерхазијевих дела па препознавати појединости. Ако и може бити недоумица када се користе туђа дела, овде спора свакако нема: писац може да користи своје дело како год хоће.

И у овом роману се исто тако користе други писци и њихова дела. Читалац ће каткада то и приметити, понекада само наслутити. Сасвим легитиман књижевни поступак. Знамо како га користе други писци у нашем веку, али је довољно и то што је Естерхази урадио и у својим досадашњим остварењима.

Током читања примећивао сам, на моје изненађење, чак и коришћење савремених мађарских песника и њихових песама: Оравец (бр. 46), Иштван Вереш (63), Оравец (205, 308). Искрсне и Шандор Марай (Дневник). Естерхази подједнако користи Библију, савремене новинске написе, као и дела мађарских и светских писаца, било уз знаке навода, било без њих; све је његово што год му затреба: Ла Бријер, Венедикт Јерофејев, Сиоран, Колаковски, Гомбрович, Бекет, Тојнби, Хајдегер... Поред целе Кишове новеле (24), још једном се јавља Киш (109) из једног интервјуа о сингерици његове мајке.

Читалац овога романа треба да се препусти романијеру, али повремено ће имати додатно задовољство ако препозна неког гостујућег ствараоца.

МИЛИВОЈ СРЕБРО

„ПРИНЦ ДАНИЛО”, ВИТЕЗ УМЕТНОСТИ И
КЊИЖЕВНОСТИ, И „ЊЕНО ВИСОЧАНСТВО”,
ФРАНЦУСКА КРИТИКА

I

ДИНАМИКА РЕЦЕПЦИЈЕ: У ОГЛЕДАЛУ ШТАМПЕ

1. Француска — земља посредник

Студија о рецепцији Данила Киша у Француској — земљи којој је било потребно извесно време да уочи његов таленат, пре него што ће му одати почаст промовишући га, 1986, у Витеза уметности и књижевности — важна је из најмање два разлога. Најпре треба нагласити да је „Принц Данило”, да се послужимо изразом Жана Ремона, најпознатији и најпревођенији српски аутор, после Иве Андрића, у Флоберовој и Камијевој домовини: сва или готово сва његова дела су преведена на француски, укључујући и неке необјављене списе — приповетке и песме — пронађене у заоставштини писца након његове смрти.¹ Други разлог, везан за слику коју је француска критика створила о Данилу Кишу и о његовом делу, можда је још важнији, нарочито када се зна да је ова слика имала директан утицај на превођење и пријем овог писца у иностранству, посебно у западним земљама. Уосталом, и сам Киш је био свестан улоге коју је Француска могла да одигра у промовисању његовог дела на интернационалној сцени. Тако је, у једном интервјуу, изјавио да за њега француска култура представља „најпре културу медијације”, да би потом закључио: „Човек

¹ Изузимајући Башту, пепоо објављену у преводу Жана Дескаа (Jean Descaat), све књиге Данила Киша (укупно дванаест) превела је Паскал Делпеш (Pascale Delpech).

треба проћи кроз Париз да би постојао...”² И заиста, пре него што ће бити прихваћен на међународној сцени, овај српски писац је морао најпре добити „визу” париске књижевне средине. Задатак који се показао прилично тежак — разлог због којег ће му, уосталом, и требати извесно време да би коначно задобио поверење француских издавача и критичара. Међутим, пошто је коначно савладао ту препреку, Киш више није престајао да привлачи пажњу и интересовање критике која је, истину говорећи, могла бити још дарезљивија према његовом делу.

Да бисмо показали динамику и ширину овог интересовања, одлучили смо да овде применимо једноставан поступак. Најпре ћемо пратити хронологију превода књига, ослањајући се, за почетак, на непосредна реаговања критике: реаговања која ће нам омогућити да створимо прву слику о пријему Данила Киша у Француској, ону која се одражава у огледалу штампе. Затим ћемо, у другом делу, проширити нашу анализу на критичке интерпретације које на један адекватнији начин обрађују различите аспекте Кишове поезије.

2. Књига-откриће, свет дантеовског пакла

Прво представљање Данила Киша француској публици није било јако охрабрујуће за тада младог писца: његова прва књига објављена у Француској 1971. године, Башта, пепео³ — с којом је југословенска критика открила не само један необичан таленат и зрелост у писању него и један аутентичан и узбудљив књижевни свет — била је веома скромно прихваћена. Истина, неки критичари, ограниченог медијског утицаја, већ тада су се показали видовитима. Тако Ремон Шабо, одушевљен овом „необичном књигом”, која поседује „здивљујућу поетску снагу”, доноси закључак који не допушта сумњу. „Овде се ради о веома великом писцу!”, истиче он.⁴ Међутим, ова прва реаговања очигледно нису била довољна да би увела Ки-

² „Шта је то југословенски писац у Паризу?”, интервју са Данилом Кишом, разговор водила Жанин Матијон (Jeanine Matillon), *La Quinzaine littéraire* (Кензен литерер), бр. 317, 16. јануар 1980, стр. 17. У наставку разговора, Киш даље објашњава: „Хиспано-америчка књижевност, велика хиспано-америчка књижевност”, каже он, „постојала је пре Француза, као егзистенцијализам, руски формализам, итд... итд., али да би била уздигнута у ранг светске баштине, да би постала Добро целе планете, морала је проћи кроз Париз. Ето чему служи француска кухиња.”

³ Галимар (Gallimard), 1971.

⁴ Reymond Chabaud (Ремон Шабо): „Jardin, cendre / Kis (Danilo)”, *Les Fiches Bibliographiques* (Библиографски листови), 1971.

ша на француску књижевну сцену. Томе је доказ ћутња, која је током низа година окруживала овај роман и њеног аутора; ћутња која ће бити прекинута тек објављивањем Гробнице за Бориса Давидовича, 1979, и три године касније Пешчаника — књига које ће коначно извући Данила Киша из сенке анонимности.

Као пре тога у Југославији, Гробница за Бориса Давидовича⁵ је изазвала живо интересовање француске критике, веома изненађене „страшном истином” њеног књижевног света, као и необичним наративним поступцима и „хладном лепотом” њеног стила.⁶ Замишљена као омаж, „као нека врста кенотафа”⁷ у спомен жртвама стаљинистичке репресије, Гробница за Бориса Давидовича нас води, кроз седам приповетки као кроз седам кругова дантеовског пакла, у свет без милости и без спасења. С једне стране: насиље, лажи, преваре и лицемерство крвника, а с друге: патње и муке револуционара гоњених и мучених... Обрађујући ове теме, Киш истовремено слика и снажни портрет једног света ужаса, света заснованог на идеологији која је, обећавајући рај на земљи, створила коначно пакао. Да би докучио аутентичност једног таквог света, чија окрутна и демонска стварност превазилази снагу обичне маште, писац је изабрао необичну књижевну технику. Комбинујући аутентичне документе и апокрифе, лажна и истинита сведочења личности које су, такође, час реалне, час фиктивне, и привидно користећи поступке којима се служе научници (нпр. извештаје, белешке, цитате...), Киш је успео да створи једну књижевну фикцију која је, као што с пуним правом констатује Либерсион,⁸ дефинитивно „истинитија него сама реалност”.

Али ако фикција показује такву снагу у Гробници за Бориса Давидовича, то је зато што је она, на неки начин, софи-

⁵ Галимар, 1979.

⁶ Убрзо након њеног објављивања у Југославији (1976), Гробница за Бориса Давидовича је изазвала жустру полемику супротстављајући тако два школе критике; традиционалну, и критику са модерним сензибилитетом, која је поздравила ову књигу као производ новог духа и једне оригиналне поетике. Неколико година касније, гоњен потребом да одговори на нападе својих опадача, Киш ће написати Час анатомије, полемички трактат који заједно са збирком есеја, објављеном под насловом *Homo poeticus*, на неки начин представља његов књижевни кредо. Ове две последње књиге појавиле су се, такође, и на француском језику, у преводу Паскал Делпеш и у издању Фајара (Fayard), 1993.

⁷ Овај термин је преузет од самог писца. Видети: „Rencontre avec un grand écrivain yougoslave (Сусрет са великим југословенским писцем) / Danilo Kis: чувајте се насиља која уништавају и саму наду”, разговор водила Ани Добетон; *Les Nouvelles littéraires* (Нувел литерер), 23—31. јануар 1980, стр. 9.

⁸ Patrice Bolon (Патрис Болон): „Chronique du stalinisme ordinaire (Хроника обичног стаљинизма)”, *Libération*, 11. октобар 1979, стр. 11.

стицирана имитација стварности коју покушава да докучи. Другим речима, она од ове стварности позајмљује њене сопствене механизме функционисања, и управо ту лежи оригиналност поступка Данила Киша, пише Пјер Морел.⁹ Заснована на репресији, сама Стаљинова идеологија је распламсала „злокобне силе фикције”, наводи овај критичар, уводећи „нечовечну доминацију имагинарног”, како је некад говорио Борис Пастернак. Фабриковање лажи, инсценације, монтирани процеси... само су неки од видова ове подмукле стварности. Дакле, имитирајући „ове ужасне механизме” прерушавања и фалсификовања својствене стаљинистичкој идеологији, Киш је остварио двоструки ефекат, констатује Пјер Морел: с једне стране, обезбедио је своме приповедању потресну уверљивост, а с друге, открио и демаскирао изнутра функционисање једног погубног режима, изопаченог и лицемерног.

Ефекти овог поступка такође су наглашени посебним стилем где доминира „ледени тон записника”,¹⁰ обојен „оштром, повредљивом и неопходном иронијом попут скалпела”.¹¹ То је стил „судског извештача”, констатује Бруно де Латур.¹² Директни ефекти једног таквог стила, уз чију помоћ нам „извештач” преноси оно што види „као да је поставио екран иза своје мрежњаче”, понекада су неподношљиви, додаје Лоран Ковач наводећи да је управо у оваквој ауторовој „немилосрдној визији” и његова снага.¹³ Уосталом, овај „ледени” стил који савршено одговара одабраном поступку, као и сам поступак изведен као нека врста мозаика где се укрштају одрази правих и лажних „огледала”, главни су елементи по којима се Гробница за Бориса Давидовича разликује од других дела написаних на исту тему. Да би указао на ову разлику, Жорж Семпрун¹⁴ пореди, на пример, Данила Киша са његовим великим претходницима који су писали тридесетих година, на самом почетку једне дуге традиције европског романа настале са светом конц-логора: наиме, са Шарлом Плиснијеом и Виктором

⁹ Pierre Morel (Пјер Морел): „Des récits de l'ère stalinienne (Приче о добу стаљинизма)”, *La Quinzaine littéraire*, 16–31. јануар 1980, бр. 317, стр. 16–17.

¹⁰ „Kis (Danilo) / Un tombeau pour Boris Davidovitch” (име аутора није наведено), *BCLF*, бр. 414, јануар 1980.

¹¹ Pierre Ajam (Пјер Ажам): „Est-ce ainsi que les gens meurent? (Да ли овако умиру људи?)”, *Le Nouvel Observateur* (Нувел Обсерватер), 28. јануар 1980, стр. 62.

¹² Bruno de Latour (Бруно де Латур): „Un tombeau pour Boris Davidovitch par Danilo Kis”, *Le Journal* (Журнал), Лијон, 20. март 1980.

¹³ Laurand Kovacs (Лоран Ковач): „Danilo Kis: Un tombeau pour Boris Davidovitch”, *La Nouvelle Revue Française* (Нувел Реву Франсез), бр. 325, фебруар 1980, стр. 145–147.

¹⁴ Jorge Semprun (Жорж Семпрун): „Увек је поноћ у веку”, *Express* (Експрес), 8–14. март 1980, стр. 59.

Сержом. „Код Плиснијеа и Сержа, још увек се осећају ефекти лирске илузије”, кроз један „дрхтав, елегичан или епски” тон; „још увек се на хоризонту види ватра Октобарске револуције”. Код Данила Киша, међутим, од свега је остао само „хладни пепео”, пише Семпрун пре него што ће закључити: „Али тај очај или, боље речено, потпуно одсуство илузија ... врло су ефикасни на моралном плану.”

Едгар Рајхман¹⁵ такође пореди Киша и Плиснијеа, подсећајући при томе и на Артура Кестлера, аутора Нуле и бесконачног (*Le Zéro et l'Infini*). Реч је о поређењу које заправо истиче „специфичне црте” Гробнице за Бориса Давидовича, оне уметничке црте што ову књигу управо чине различитом од већине дела која жигосу зло стаљинизма. Те „специфичне црте” су у првом реду, сматра критичар Монда, „привидно одсуство тужиоца и дистанцираност сведока” код овог писца, који обезбеђују његовим „окрутним и концизним текстовима” посебно место. У ствари, „та дистанцираност и то одсуство тужиоца отварају простор књижевној игри, безбројним одразима стварности реконструисаних мноштвом изобличених огледала”.

Истину говорећи, ако узмемо у обзир овај необични поступак који даје првенство „књижевној игри” ослањајући се често на различите форме апокрифа, пре би се могла повући паралела између Киша и Борхеса, неоспорног мајстора ове књижевне технике подједнако засноване и на лудичким ефектима. Уосталом, ова сличност између поетике српског писца и поетике великог Аргентинца — сличност која ће постати очигледнија после објављивања Енциклопедије мртвих — није промакла ни неким француским критичарима. Као пример, цитирајмо Пола Нотома¹⁶ који управо код Киша примећује „јасан утицај Борхесовог фантастичког реализма”, што га ипак не спречава да закључи како је Гробница за Бориса Давидовича — дело у којем је дошао до пуног изражаја „изузетни ауторов таленат” — „један од најзначајнијих романа”, од оних кавке „већ одавно нисмо прочитали!”

Прихваћена одмах од критике, срдечно и са похвалама, Гробница за Бориса Давидовича није прошла непримећена ни у круговима који се баве књижевним наградама. Само неколико месеци по објављивању ове књиге на француском, Данило Киш ће бити награђен „за целокупно дело” Великим златним орлом града Нице, наградом чији је престиж већ био осигуран

¹⁵ Edgar Reichmann (Едгар Рајхман): „Les tombeaux vides de Danilo Kis (Празне гробнице Данила Киша)”, *Le Monde* (Монд), 7. децембар 1979, стр. 24.

угледом претходних лауреата, нарочито Ернеста Јингера и Октавија Паза.¹⁷

3. Пешчаник: „Ремек-дело и по”, дело које збуњује, плаши, хипнотише...

Ако је Гробница за Бориса Давидовича била за француску критику лепо изненађење, откриће талента који је пронашао пут ван утргих стаза, Пешчаник,¹⁸ преведен три године касније, био је примљен са ентузијазмом и поверењем које се указује само делима већ признатих писаца. Сачињен као трећи део породичне трилогије — као нека врста романескне симфоније која се ослања на две претходне књиге, Ране јаде и Башту, пепео, користећи их као лајтмотиве или као „рефрене” — Пешчаник је комплексно дело које измиче уобичајеним класификацијама. По својој теми, овај роман припада „књижевности холокауста”. Али начин на који је ова тема третирана и композиција Пешчаника, заснована на неочекиваној симбиози различитих жанрова и наративних техника које подсећају на француски Нови роман, као и његов стил где се укрштају поезија и пародија, дају му димензију једног вансеријског и аутентичног дела.

Затечени овом аутентичношћу Пешчаника, као и загонетном снагом која из њега избија, француски критичари нису штедели похвале. Први је најавио „bonne nouvelle” („лепу вест”) Пјотр Равич, писац познат по роману Крв неба (*Le Sang du ciel*): он је, наиме, написао неуобичајено похвалан предговор, прави панегирик, који је потом дао тон већини критичких коментара. Већ на почетку свога предговора Равич одушевљено изјављује да је Пешчаник „грандиозно дело” које „ће представљати значајан догађај у историји савремене књижевности”!¹⁹ И додаје: овај роман није само „моћно изграђен”, он представља и „врхунску поезију”. Укратко, по његовом мишљењу, Пешчаник је прави књижевни „подвиг” који, кроз евокацију једног потресног света и једне болне теме — холокауста, дотиче и „саму утробу бића”.

¹⁶ Paul Nothomb (Пол Нотом): „Un tombeau pour Boris Davidovitch”, *Sens* (Сонс), бр. 1, јануар 1981, стр. 8—9.

¹⁷ Награда је била уручена Данилу Кишу 13. маја 1980, у Ници, приликом Међународног фестивала књиге. Жири су сачињавали угледни писци и критичари из Француске и иностранства: Хектор Бианћоти (Hector Bianciotti), Морис Надо (Maurice Nadeau), Жан-Жак Брошије (Jean-Jacques Brochier), Жан-Франсоа Кан (Jean-François Kahn), Ив Берже (Yves Berger), Итало Калвино (Italo Calvino), Адолф Рудницки (Adolf Rudnicki).

¹⁸ Галимар, 1982.

Одушевљење овог усхићеног писца предговора, одушевљење које се приближава фасцинацији, није остало без одјека. Напротив, оно је освојило већину критичара који су писали о овој необичној књизи. Неки од њих, потресени читањем Пешчаника, иду још даље од аутора Крви неба. То је, на пример, случај са Ж. В. Ришаром и П. Озуфом. Позивајући се управо на похвално мишљење П. Равича, први са усхићењем пише да је Пешчаник „више од догађаја”, „више од ремек-дела”; то је „ремек-дело и по”!²⁰ Други, П. Озуф, збуњен снагом и богатством значења Кишовог романа, отворено признаје немоћ и границе критике пред овом књигом која припада „оној врсти дела као што је Џојсов Уликс”, чије „стваралачко лудило плаши” и надилази капацитете кратких новинских приказа.²¹

Пажњу критике највише је привукла аутентичност Пешчаника, његова оригиналност у односу на литературу холокауста али и на друге стилове и школе. Кишов роман који „достиге димензије епопеје” не подноси стереотипна поређења, констатује на самом почетку Ж. В. Ришар.²² Можемо, на пример, покушати да га упоредимо са делима последње јеврејске дијаспоре, оне с друге стране Атлантика. Међутим, додаје он одмах, „исповедања једног Филипа Рота или приповести једног Сингера, могли бисмо узети коју лекцију из ’отмености’ ” код овог писца. Могли бисмо, такође, покушати да ситуирамо Пешчаник у традицију романа Централне Европе, а његовог аутора међу следбенике Кафке или Хермана Броха, па чак и Канетија. Али, исти критичар упозорава: док се већина наведених писаца „изблиза или издалека, уплела у Историју”, са намером „да се ухвати у коштац са грозном звери, Киш делује као спољашњи демијург”. Код њега не треба тражити „ни декорацију, ни двосмислено самозадовољство”. Киш није ни историчар, ни сведок, констатује Ж. В. Ришар: он је аутентични стваралац чије дело „избегава све сувишне ефекте, одриче се сваког патоса, одбија сваку театралност”.

Печат особености Пешчанику, оно што га чини различитим, даје најпре једна новина коју је Данило Киш увео у светску књижевност, истиче Ален Боске.²³ Наиме, реч је о измирењу, односно међусобном прожимању двају књижевних концеп-

¹⁹ Piotr Rawicz (Пјотр Равич): „Préface (Предговор)”, Sablier (Пешчаник), стр. 1.

²⁰ Jean Vincent Richard (Жан Винсент Ришар): „Un procès-verbal de l’holocauste (Записник холокауста)”, Les Nouvelles littéraires; 6–12. мај 1982, стр. 51.

²¹ P. Ozouf (П. Озуф): „(Данило) Киш — Пешчаник”, Les Livres (Ливр), бр. 282, април 1983.

²² Jean Vincent Richard: наведени чланак.

пата који су дуго сматрани неспојивим: „авангарде која редефинише стил, и сведочења о ужасима нашег доба”. Друга особеност овог изванредног романа, уско везана за прву, јесте — по истом аутору — његова оригинална композиција заснована на психоанализи и пост-кубизму, и усмерена „ка једној неуклидовској архитектури”. Наравно, наставља Боске, ова новаторска и комплексна композиција отежава приступ роману и његовим дубинама. Али, с друге стране, она даје примат „чистом књижевном чиниоцу” и ослобађа „моћ речи” која претвара наративни текст у врсту „поеме у прози”, и тако даје целокупном делу једну нову димензију — нешто што може да „хипнотише, заведе, баца читаоца у стање јаког узбуђења”. Због тога врхунског задовољства, дакле, доступног само након извесног труда, Ален Боске и упућује читаоцима часописа *Magazine* литерер овај помало парадоксалан савет: „Требало би готово пре-читати ову књигу пре него што је будете читали први пут!” И Лоран Ковач је заинтригиран овом фасцинантном архитектуром Пешчаника, где је „сваки елеменат неопходан, неминован”, и где писац игра различите улоге — час зидара, час геометра, час главног мајстора.²⁴ Сврха ове софистициране архитектуре је, прецизира овај критичар, наравно чисто књижевна: обухватити стварност која се отима погледу и супротставити је привиду.

Најпре збуњени лавиринтском архитектуром Пешчаника, тог „врло чудног предмета”,²⁵ а затим, кад коначно успеју да продру у његове дубине, одушевљени — реаговања која ће се мало касније поновити пред мистеријама Хазарског речника Милорада Павића — и други критичари ће, попут Боскеа, констатовати да овај роман захтева друго читање. Ево, илустрације ради, једног детаљног „сведочења” из пера Жан-Франсоа Жоселена, заправо описа те несвакидашње авантуре коју, по критичару недељника *Нувел Обсерватер*, представља читање Пешчаника:

Пешчаник је веома мучна књига, тешка за читање. У свет трагедије улазимо изокола, наслепо, наглуво, скоро као отупели. Првих педесетак страна не разумемо ништа, наредних педесет почињемо да назиремо скицу грађе, а затим... (на крају — М. С.), све је јасно, бистро. Не преостаје нам ништа друго него да, сада већ знајући у чему је ствар, поново прочитамо Пешча-

²³ Alain Bosquet (Ален Боске): „Un art poétique de la persécution (Песничка уметност о прогону)”, *Magazine littéraire* (Књижевни магазин), бр. 183, април 1982, стр. 58.

²⁴ Laurand Kovacs (Лоран Ковач): „Danilo Kis: Sablier”, *La Nouvelle Revue Française*, бр. 359, децембар 1982, стр. 117.

ник, од првог до последњег реда. Друго читање, да ли је то пре-
више за једно ремек дело?²⁶

Друго читање? На постављено питање могло би се одго-
ворити следећим контра-питањем: дело које се не открива по-
сле првог читања, које захтева да буде поново прочитано, да
ли оно заиста може да буде ремек-дело? На ову хипотетичну,
више реторичку примедбу, одговорио је, међутим, већ унапред
један други критичар, Ги ле Клеш, такође у форми питања које
заправо садржи адекватан одговор: „Да ли познајете много ро-
мана који данас могу да издрже друго читање, а да при том
понуде нова, неочекивана богатства?”²⁷

Једно од тих „богатстава” које откривамо поновним чита-
њем Пешчаника, примећује Ги ле Клеш, јесте на пример осо-
бени Кишов лиризам, „лиризам оног који гледа”. Или, такође,
његов дискретни али поливалентни хумор, који на неки начин
одржава у равнотежи пишчев „у основи јеврејски”²⁸ песими-
зам. Осим тога, захваљујући оваквом хумору, који спречава да
се упадне у замку запенушане реторике или „претеране пате-
тичности”, песимизам Данила Киша постаје — додаје са своје
стране Едгар Рајхман — готово „један ведри песимизам”.²⁹ На-
послетку, читајући поново Пешчаник и препуштајући се „сна-
зи текста” који прати „поступно разјашњавање енигме”, која
се ипак никада потпуно не разоткрива — закључује Ришар
Мије³⁰ — читалац ће такође моћи да разуме комплексну лич-
ност Е. С.-а, његово парадоксално понашање и његово навод-
но лудило. Моћи ће да схвати, и чак да осети изблиза тежину
трагедије једног бића за ког је лудило било нека врста уточни-
шта, „једини начин да се не излуди”, „да се остане човечан
усред оног што нема никаквог смисла”.

4. „Водич” кроз вавилонску библиотеку

После тако топлог пријема, којим су дочекани како
Пешчаник тако и Гробница за Бориса Давидовича, постало је

²⁵ Овај израз је употребио Ришар Мије (Richard Millet): „Le nouveau livre de Danilo Kis (Нова књига Данила Киша)”, *La Quinzaine littéraire*, бр. 370, 16—31. мај 1982, стр. 8.

²⁶ Jean-François Josselin (Жан-Франсоа Жоселен): „Chef d'œuvre (Ремек дело) / L'arche perdue de Danilo Kis (Изгубљена барка Данила Киша)”, *Le Nouvel Observateur*, 17. април 1982, стр. 103.

²⁷ Guy le Clech (Ги ле Клеш): „Le temps des ombres (Време мрака)”, *L'Arche* (Арш), бр. 302, мај 1982, стр. 93—94.

²⁸ О песимизму у Пешчанику дао је своје мишљење и сам писац. Видети: Ги ле Клеш: „Une mosaïque sur la vanité de la vie (Мозаик о ништавности живота)”, *Le Figaro* (Фигаро), 19. април 1982.

јасно: Данило Киш се све више намеће као незаобилазна референца чим се поведе реч о словенским књижевностима, или о литератури Централне Европе. Због тога нас још више изненађује однос критике према Раним јадима,³¹ збирци кратких лирских текстова која је практично прошла непримећено.³² Заправо, ова чудна индиферентност према делу које отвара Кишову породичну трилогију, уводећи „на магистралан начин проблематику окрутности и лиризма”,³³ могла би се делимично објаснити неспретношћу издавача: књига је, наиме, објављена у колекцији „јуниор” намењеној младим читаоцима, и тако унапред сврстана у књижевност за децу.

Али, ако је објављивање Раних јада прошло готово незапажено у Француској, Енциклопедија мртвих,³⁴ већ крунисана у Југославији Андрићевом наградом, није никога оставила равнодушним. Као пример цитирајмо мишљење Ива Лапласа које добро илуструје ентузијазам изазван овом књигом. „Из збрке наслова” који су обележили књижевну продукцију те године овај критичар посебно издваја Енциклопедију мртвих представљајући је, ни мање ни више, као „минерал са неке друге планете”, као „неку врсту камена мудрости”!³⁵ Да ли ове крупне речи доиста адекватно одражавају естетске квалитете Кишове збирке, или је тек реч о празној, неаргументованој реторици?

Енциклопедија мртвих је збирка од девет новела које су настале — по тврђењу самог аутора — „у знаку теме коју бих оквалификовао као метафизичку”,³⁶ теме већ евоциране насловом: смрт. То је тема стара колико и свет, могло би се рећи, тема-замка која може лако да превари, да одведе писца у банално понављање стереотипа. Али, Данило Киш све то јако добро зна. Зато и приступа тој деликатној теми опрезно, и на један сасвим оригиналан начин. Да би испричао необичне приче о својим, исто тако необичним јунацима, писац је одабрао једну такође необичну форму: форму имагинарне енциклопедије, засноване на наративним стратегијама које му омогућавају да дâ пуну слободу својој ерудитској имагинацији кроз употребу разноврсних лудичких поступака. Напоследку, примећујемо да ових девет новела заправо „одржавају” девет све-

²⁹ Edgar Reichmann: „Dans les ruines d'un empire éclaté (У рушевинама империје која се распала)”, *Le Monde*, 4. јуни 1982.

³⁰ Richard Millet: наведени текст.

³¹ Галимар, 1984.

³² Пронашли смо само један чланак посвећен овој књизи: Laurand Kovacs: „Danilo Kis: Chagrins précoces”, *La Nouvelle Revue Française*, бр. 380, септембар 1984, стр. 119—120.

³³ Laurand Kovacs: наведени текст.

³⁴ Галимар, 1985.

това, у исто време различитих и сличних, и да се Киш вешто поиграва са различитим епохама, световима и културама изражавајући све време исту, универзалну мисао о смртности човека.

Својом идејом о једној чудесној енциклопедији, која садржи детаљне биографије свих мртвих, Данило Киш неодољиво подсећа на Х. Л. Борхеса. Разуме се, ова чињеница није промакла ни француским критичарима који су указивали на извесну сродност ова два писца одмах по објављивању превода Гробнице за Бориса Давидовича. Ипак, и њима је било јасно да се о Кишу не може говорити као о неком обичном „шегрту” великог аргентинског „мага”. Ако и постоји сличност између ова два аутора, прецизира Жак Лакаријер, онда она происходи из чињенице да су „они вероватно једини писци који умеју да се служе деликатним и драгоценим инструментом који бих ја назвао симулографом”.³⁷ Према истом критичару, реч је о средству које омогућава да се „по слободном нахођењу смишљају фиктивни и паралелни светови”.

Данило Киш се не може никако сматрати следбеником једне књижевне школе или једног писца, макар то био и Борхес — могли бисмо укратко парафразирати мишљења француских критичара изречена поводом ове збирке новела: реч је, заправо, о ствараоцу који се никада не потчињава строгим правилима било које поетике. Ако би Енциклопедију мртвих требало ставити у неки контекст, или је довести у везу са неком књижевном традицијом, онда би та традиција — објашњава Ив Лаплас — „можда могла започети са Епом о Гилгамешу и са библијским списима”, да би се завршила, након многих меандара, са Борхесом и Хашеком.³⁸ А што се тиче „меандара”, односно референци на које се, имплицитно или експлицитно, позива писац у Енциклопедији мртвих, ту подједнако наилазимо на трагове грчког аеда и народног приповедача из Централне Европе, као и на трагове Батаја, Набокова или Кафке, додаје са своје стране Франсоа Матју.³⁹ Укратко, као у правој енциклопедији, и овде проналазимо целу једну мрежу књижевних референци које су већ одавно саставни део светске културне баштине.

Наравно, Енциклопедија мртвих није само лавиринт у којем се укрштају разнолике књижевне референце. Она је, тако-

³⁵ Yves Laplace (Ив Лаплас): „Encyclopédie des morts”, 24 heures de Lausanne (24 сата у Лозани), 30. октобар 1985.

³⁶ Danilo Kis: Encyclopédie des morts, „Post-scriptum”, стр. 181.

³⁷ Jacques Lacarrière (Жак Лакаријер): „Lumineusement gnostique (Блиставо гностик)”, Magazine littéraire, новембар 1985.

ђе, књига која врло добро изражава особеност Кишове поетике, особеност која овој збирци новела даје такву снагу „од које вам се врти у глави”, како каже критичар часописа Европа.⁴⁰ Та особеност се подједнако испољава и у пишчевој визији света и у начину на који он обликује ту визију, констатују критичари. Данило Киш је гностик који „указује на обмане нашег света”, „једног изгубљеног света где је све искривотворено”: његови механизми, структуре, закони — пише Жак Лакариер.⁴¹ То је један „деформисани” свет чије слике дејствују на читаоца најпре начином на који их писац представља: „са ретко виђеном прецизношћу препуном детаља, попут каквог теолога који минуциозно описује унутрашњу анатомију анђела”; или кроз варирања стила који је, према метафори истог критичара, час „трзаљка за лиру” са којом се аутор игра, час „скалпел” којим се вешто користи.

За Доминик Отран,⁴² свет Енциклопедије мртвих је пре свега свет тираније. Реч је увек, истиче она, о истом свету описаном у девет новела, али се он манифестује у различитим видовима, и задатак који писац себи задаје састоји се управо у томе да демаскира те „различите видове тираније”: онај „очигледни”, својствен идеологији и вери, али и онај „подмуклији”, којим се служе мишљење и писање. Наравно, снага таквог демаскирања, додаје она, проистиче пре свега из Кишовог стила, који је час суптилан и поетичан, час индискретан и заједљив. Ово стилско варирање у приповеткама Данила Киша, ово непрестано преображавање његовог стила који се сваки пут прилагођава новој реалности, дају Енциклопедији изузетну снагу, истиче Жан Тордер.⁴³ То је разлог због којег, објашњава он, „остајемо дуго у стању узбуђености после читања ове књиге, у којој се у сваком тренутку мешају болно људско осећање, веома изражен смисао за хумор, за поругу, импресивна ерудиција, коначно једно стварно метафизичко укрштање љубави и смрти”.

Али, ако пишчева воља да „исцрпи све могућности” чини Кишов стил упечатљивим, симболика ове „књиге над књигама”, Енциклопедије мртвих, можда је још упечатљивија. За-

³⁸ Yves Laplace: наведени текст.

³⁹ François Mathieu (Франсоа Матју): „La fureur encyclopédiste (Страст енциклопедисте)”, *Révolution* (Револусион), 13. децембар 1985.

⁴⁰ Jean-Pierre Han (Жан-Пјер Ан): „Danilo Kis: Encyclopédie des morts”, *Europe* (Европа), бр. 681—682, стр. 210.

⁴¹ Jacques Lacarrière: наведени текст.

⁴² Dominique Autrand (Доминик Отран): „Une certitude qui donne son prix à la vie (Извесност која даје важност животу)”, *La Quinzaine littéraire*, бр. 447, 16—31. септембар 1985, стр. 7.

право, кроз своје новеле, као што то управо показује Норбер Чарни,⁴⁴ писац варира и сам појам књиге дајући јој веома различита, а понекад и сасвим супротна симболичка значења. На пример, у приповеци Књига краљева и будала, позивајући се на познати антисемитски апокриф Протокол сионских мудраца, писац нам открива „окултну моћ” књиге која „може да шири смрт”. У новели Прича о мајстору и ученику књига има такође, наставља Чарни, негативно значење: „Она ће послужити ученику да изда свога мајстора.” Али, разуме се, књига је такође производ уметности и предмет задовољства, као и чудесно средство да се досегне врхунско сазнање, као што је то случај у новели по којој је ова збирка и добила наслов, где књига помаже једној кћерци да схвати „мистерију смрти свога оца”. Као производ уметности, књига „измиче онима који желе да је затворе у мрежу анализе”, закључује критичар НРФ-а, узимајући као пример новелу која затвара Енциклопедију мртвих. То је добар пример, који је сасвим сигурно послужио француским критичарима у њиховом читању ове књиге, јер управо изгледа да њихове интерпретације поштују ову опомену писца који имплицитно критикује злоупотребе ригидне и претенциозне анализе.

5. Мансарда: „Матрица будућег дела”

Енциклопедија мртвих — у којој је писац на убедљив начин показао како се могу користити искуства из различитих традиција а да се при томе остане веран самом себи — била је, нажалост, последња књига Данила Киша.⁴⁵ Тешка болест, која ће неколико година касније бити окончана прераном смрћу, спречила је овог писца да настави рад на своме делу у тренутку када је био на стваралачком врхунцу. Дуга и забрињавајућа Кишова болест није ипак обесхрабрила његовог преводиоца: подстакнута добрим пријемом његових претходних дела у Француској, преводилац Паскал Делпеш је уз пристанак писца објавила превод његовог првог романа Мансарда.⁴⁶

⁴³ Jean Tordeur (Жан Тордер): „Les semblables, les frères de Danilo Kis (Они који му сличе, браћа Данила Киша)”, *Le Soir* (Соар), Брисел, 20. фебруар 1986.

⁴⁴ Norbert Czarny (Норбер Чарни): „Danilo Kis: Encyclopédie des morts”, *La Nouvelle Revue Française*, бр. 393, октобар 1985, стр. 110—113.

⁴⁵ Уствари, Енциклопедија мртвих је последња књига Данила Киша објављена на српском језику за његовог живота. Неколико година након пишчеве смрти, његови пријатељи и сарадници су постхумно издали збирку необјављених приповедака под оксиморонским насловом: *Лаута и ожиљци* (*Le Luth et les cicatrices*, превела Паскал Делпеш, издање приредила Мирјана Миочиновић, Фајар, 1995). Реч је, углавном, о приповеткама писаним са намером да

Истовремено реалистичан, поетичан и пародичан, овај кратки роман кога је сам аутор оквалификовао као „сатиричну поему”, омогућио је својевремено младом Кишу не само да изађе из анонимности и укаже на један нови, другачији пут у српској књижевности, већ и да се обрачуна са сопственим младалачким илузијама. Иако је, дакле, реч о књизи из пишчеве ране младости, у којој су видљиви трагови оног што одликује већину писаца-почетника — недостатак књижевног искуства — ово дело је ипак наишло на повољан пријем критике. О томе најбоље сведочи духовити приказ чији је аутор Клод Роа.⁴⁷ Овај „разбарушени” кратки роман у којем одзвања „младалачки смех”, ова „бурлескна мини-епопеја” у којој се мешају игре прозе и љубави, истиче он са симпатијама, већ је био „дело мајстора”.

Ипак, не би се могло рећи да су књижевни квалитети Мансарде били и искључиви разлог за интересовање критике. Оно је делимично било изазвано и радозналошћу, оном коју редовно изазивају првенци већ познатих аутора који су се, заправо, афирмисали својим каснијим књигама. У сваком случају, та радозналост је омогућила критичарима да се ретроспективно осврну на књижевне почетке Данила Киша, и да боље сагледају развојни лук његове поетике и његовог стила. Посматран из тог угла, текст Антоана де Годемара је без сумње најзанимљивији.⁴⁸ Познајући Кишово дело у целини, и полазећи од искуства добро упућеног читаоца, овај критичар открива у Мансарди „матрицу будућег дела”, неку врсту „књиге — програма” у којој је писац већ најавио главне елементе своје *ars poetica*-е. На пример, ово невелико дело садржи, још „у зачетку”, „два жанра”, која ће аутор касније користити и развијати: документ и аутобиографију. Али то није све. Многи други поетички детаљи, типични за каснија Кишова дела — наставља овај критичар — присутни су већ у Мансарди: спој фантастичног и стварног; „алузивно и криптографско писање”; неочекивано мешање поетског, пародијског и комичног; инвентари, набрајања, листе предмета, прича у причи, као и неки други поступци поводом којих би се могло говорити о извесној „барокној” димензији код Данила Киша. Још једно размишљање А. Годемара је такође интересантно. Читајући Мансарду, овај критичар је имао утисак да у њој препознаје извесне тонове који подсећају на Бретона, Коктоа, Гомбровича, Вијана или Перека. Међутим, подвлачи он, Киш није познавао поменуте

буду уврштене у Енциклопедију, али које је писац, вероватно из естетских разлога, изоставио из финалне верзије ове књиге.

⁴⁶ Грасе (Grasset), 1989.

писце пошто они у то време нису били преведени на „српско-хрватски језик”. Стога се, дакле, никако не може говорити о било каквом утицају. Али, додаје критичар, ова констатација истиче нешто друго: пишчеву предиспозицију за један одређени тип књижевности којем ће остати подједнако веран у књи-гама које су уследиле после његовог првог романа.

Идеју по којој је Мансарда „матрица”, камен темељац Кишовог дела, такође су прихватили и други критичари. Ево два типична мишљења. То је књига која, истина, још увек оклева „између ерудитске фантастике и боемског стереотипа”, пише Тома Базен,⁴⁹ пре него што ће закључити да је то, такође, типична кишовска књига, где се већ отворено манифестују „очита наклоност ка смелој метафори” и опчињеност цитатима, набрајњем или измишљеним каталозима — поступци својствени каснијим Кишовим делима. Лоран Ковач⁵⁰ је још конкретнији: по њему је Мансарда „утемељивачка карика Кишовог дела”; карика која је омогућила писцу не само да искаже своју фантастичну машту, већ и да од самог почетка истакне своју различитост у односу на стереотипне норме епохе.

Једно је, дакле, јасно: сва изложена запажања која се тичу Мансарде, имају један заједнички циљ: да ово дело сагледају полазећи од касније установљеног контекста. Или, метафорички речено, да сагледају ову „утемељивачку карикату” као један од елемената у „ланцу” (дело у својој целини) без којег тај елемент не би био оно што представља данас. Ова помало парадоксална перспектива је вероватно одабрана начелно јер су, говорећи о Мансарди, критичари такође искористили прилику да сачине неку врсту биланса, да дају један сумаран преглед Кишовог дела. Као да су предосећали, као да су знали да ће пишчева прерана смрт, само неколико месеци касније, ставити тачку на дело чији је почетак (Мансарда) и крај (Енциклопедија мртвих) симболично повезао случајни редослед превода.

6. Омаж преминулом писцу достојан његовог дела

Смрт писца, а нарочито прерана и неочекивана смрт, као што је то нажалост био случај са Данилом Кишом, увек се до-

⁴⁷ Claude Roy (Клод Роа): „Le bleu et le noir (Плаво и црно)”, *Le Nouvel Observateur*, 6. април 1989, стр. 128.

⁴⁸ Antoine de Gaudemar (Антоан де Годемар): „Bohème serbo-croate (Српско-хрватски боем)”, *Libération*, 23. фебруар 1989.

живљава као несрећан догађај. Прве реакције критичара на вест о Кишовој смрти изражавале су, такође, јако осећање о неповратном губитку. Али и још нешто: свест да је његово дело могло бити третирано у Француској на један адекватнији начин. Наравно, пишчева смрт је подједнако била и прилика да се каже нешто више о његовој личности — о идентитету човека и писца — о извесним аспектима његове уметности и о његовом делу уопште.

Било би овде сувишно детаљније представљати све чланке написане у част преминулог писца, утолико пре што се углавном ради о некролошким текстовима који, дакле, уважавају одређену реторичку форму.⁵¹ Зато ћемо се укратко осврнути само на она размишљања која наглашавају главне одлике Кишовог дела, као и на специјални број часописа *Ест-Уест*, посвећеног у потпуности преминулом писцу.

Један од најдирљивијих текстова написаних овим поводом без сумње је чланак Клода Роа. Дубоко ганут прераним одласком писца, и још увек под снажним утиском које је на њега оставило читање Кишових књига, овај француски песник је знао да пронађе праве речи да опише суштинску црту једног дела, у исти мах поетичног и трагичног. То је дело, пише он, у којем се непрестано преплићу патња проживљеног искуства и радост инспирисаног приповедача; дело у којем се сусрећу — да се послужимо његовим песничким метафорама — *danse macabre*, „коло смрти” и „песма вила”; дубоко хуманистичко дело, закључује Роа, у којем аутор „оживљава сан сваког истинског писца: да буде творац Судњег дана, који би спасио све оне што су проживели живот под јармом неправде”.⁵² Едгар Рајхман, један од највернијих читалаца овог српског писца, истиче пре свега аутентичност и снагу стила Данила Киша ко-

⁴⁹ Thomas Bazin (Тома Базен): „Tour d'ivoire et H.L.M. (Кула од слоноваче и стан на одложено плаћање)”, *Le Quotidien de Paris* (Котидјен д Пари), 22. фебруар 1989.

⁵⁰ Laurand Kovacs: „Danilo Kis: La Mansarde”, *La Nouvelle Revue Française*, бр. 437, јуни 1989, стр. 104–106.

⁵¹ Као на пример.: А. де Годемар: „Danilo Kis, Chagrins précoces”, *Libération*, 17. октобар 1989; Г. ле Клеш: „Mort de Danilo Kis, écrivain yougoslave (Смрт југословенског писца, Данила Киша)”, *Le Figaro*, 17. октобар 1989; Pierre Maury (Пјер Мори): „Danilo Kis a fait son entrée dans l'Encyclopédie des morts (Данило Киш је и сам ушао у Енциклопедију мртвих)”, *Le Soir*, 18. октобар 1989; Н. Чарни: „Le club des orphelins émerveillés (Клуб одушевљене сирочади)”, *La Quinzaine littéraire*, 1. новембар 1989; Roger Berg (Роже Берг): „Danilo Kis n'est plus (Данила Киша више нема)”, *Tribune juive* (Јеврејска трибина), 24. новембар 1989; Ј. Ковач: „Pour accompagner Danilo Kis (За испраћај Данила Киша)”, *La Nouvelle Revue Française*, бр. 444, јануар 1990, стр. 77–80; Guy Verret (Ги Вере): „Un conteur au présent (Приповедач садашњости)”, *Balkan*, јан.-феб.-март 1990, стр. 161–163; Geneviève Mouillaud-Fraisse (Женевјев Му-

ји је успео да искаже „величину трагедије овога века служећи се искључиво средствима достојним једног песника-романсијера: мајсторством језика, опсервирањем људског бића, умећем да Историју учини живом преко прича”.⁵³ Тај Кишов стил је доиста нешто јединствено, јединствено „у оном смислу који су руски формалисти дали речи *ostranenie*”, објашњава са своје стране Ремон Детре и закључује да је писац, управо захваљујући овом стилу, могао да учини јединственом и стварношћу коју посматра, „у свој њеној лепоти и ужасу”.⁵⁴

Неки критичари, вероватно под утиском изазваним пишчевом прераном смрћу, нагласили су управо важност теме смрти, која се „заиста, од почетка до краја, провлачи кроз његово дело, описана у свом њеном ужасу из времена нацизма или стаљинизма, дисецирана, анализирана, до танчина истражена без икаквог компромиса”, како примећује Ален Деланоа.⁵⁵ Ту смрт, која га је опседала током целог живота, подвлачи Франсоа Фејто, изазивао је на двобој сâм Данило Киш пркосећи јој у својим књигама „попут Дон Ђованија, са храброшћу и без илузија”.⁵⁶ Са храброшћу, али исто тако и са прикладним уметничким средствима која су му и омогућила, додаје Мари Редоне, да васкрсне изгубљено памћење, „стварајући га изнова или попуњавајући његове празнине”.⁵⁷

На исти, емотиван начин реаговали су и писци, критичари и пријатељи Данила Киша, окупљени око часописа *Est-Uest* како би одали последњу почаст преминулом писцу.⁵⁸ Оно што највише дотиче читаоца овог специјалног броја, насловљеног „За Данила Киша”, јесу несумњиво сведочења и сећања, евоцирана са пуно емоција, његових личних пријатеља: Мирка Ковача, Његована Рајића, Ђерђа Конрада, Иштвана Ершија и Петера Естерхазија. Што се тиче осталих прилога из ове публикације, чини нам се да би требало истаћи следеће: прилог Предрага Матвејевића, који трасира Кишов развојни пут, истичући најзначајније елементе његове поетике; есеј Бернара-Анрија Левија, који посебно наглашава однос између Ки-

јо-Фрес): „Le Cirque de famille (Породични циркус)”, *Impressions du Sud* (Утисци с Југа), март-април-мај 1990, стр. 30–31; В.-Н. Levy (Б.-А. Леви): „Danilo Kis, roman”, *Lettre internationale* (Интернационално писмо), бр. 24, пролеће 1990, стр. 63–64.

⁵² Claude Roy: наведени текст.

⁵³ E. Reichmann (Е. Рајхман): „Le destin de Danilo Kis (Судбина Данила Киша)”, *L'Arche*, децембар 1989.

⁵⁴ Raymond Detrez (Ремон Детре): „Danilo Kis, sa réalité (Данило Киш, његова стварност)”, *Art & Culture* (Уметност и култура), децембар 1989.

⁵⁵ Alain Delaunois (Ален Деланоа): „Данило Киш, Башта, пепео”, *La Cité* (Сите), 2. новембар 1989.

шове уметности и његовог „сна о тоталном роману, полифонијском и метафизичком“; оглед Илме Ракусе, који говори о „песничким инвентарима“ писца и о његовој „књижевној археологији“ за коју се Киш трајно везао „не би ли превазишао“ своје личне и колективне трауме; и најзад, прилог Гија Скарпете, који на неки начин резимира један од есеја о коме ћемо касније говорити.

Укратко, сви ови текстови, поред јаког емотивног набоја, имају још једну заједничку црту: веру у будућност Кишовог дела, јасно убеђење да ће његове књиге, које су својим савременицима пружале толико естетског задовољства, бити такође кадре да одговоре на нове захтеве времена и на нове потребе будућних читалаца.

II

ПРОДУБЉЕНО ЧИТАЊЕ: УКРШТЕНИ ПОГЛЕДИ

1. Часопис „Sud“: први покушај синтетичког читања

Критички текстови које смо анализирали у првом делу овог огледа већином су новински прикази, непосредна реакција критичара на преводе књига Данила Киша. Писани често у форми прилагођеној захтевима штампе, они добро одражавају климу у којој се одвијала рецепција књига овог српског писца. Међутим, да би слика о пријему Кишових дела у Француској била потпунија, потребно је, такође, ставити под лупу и оне критичке текстове који су засновани на другачијој, комплекснијој аналитичкој методи. Заправо, реч је о есејима, огледима и студијама који на један адекватнији начин третирају различите аспекте овог сложеног књижевног дела. Наравно, ови критички текстови, који почињу да се појављују после објављивања превода Пешчаника, третирају такође нека питања која су покренута већ у новинским приказима, али и изванредан број специфичних проблема везаних непосредније за Кишову поезију.

Прецизирајмо одмах: обратићемо посебну пажњу на специјални број часописа *Sud* посвећеном у потпуности Данилу Кишу. Реч је, наиме, о врсти збирке критика која и данас представља најпотпунији увид, на француском језику, у дело овога писца.⁵⁹ Затим ћемо резимирати главне идеје изнете у критичким списима Гија Скарпете, чији су есеји о Кишу већ постали незаобилазне референце. И на крају, позабавићемо се

⁵⁶ François Fejtő (Франсоа Фејто): „La mort d'un ami (Смрт једног прија-

детаљније питањем контекста у који је француска критика сме-стила овог српског писца.

Ако издвојимо чланке Н. Чарног, Г. Барбедета и Ј. Русеја о којима ћемо нешто касније говорити, преостале текстове објављене у часопису *Sud* могли бисмо оквалификовати као есеје који се баве унутрашњим проблемима Кишове поетике. Њихово поље интересовања се, углавном, односи на књижевне ликове и њихово функционисање, на питања стила, као и на неке специфичне проблеме као што је, на пример, симболика воде у делима Данила Киша. Тако, у краћем али надахнутом тексту, Жан Ремон⁶⁰ истиче једну особену црту овог писца која, наиме, произилази из плодне симбиозе песника и романисијера. Захваљујући управо овој симбиози, Киш може да опсервира свет искоса, уз „хладни хумор”, чувајући при томе „невиност речи”, њихову свежину и слободу. Да, тврди Ремон, истина је да постоји у његовим делима извесна опорост и трагично осећање проузроковани насиљем историје, има ту ироније и цинизма, али исто тако и поезије која је, код овог писца, „незаменеиви извор креативности”.

Аутора есеја *Немогуће смрти*, Женевијев Мујо-Фрес,⁶¹ нарочито је привукла трагична страна Кишовог књижевног света, или тачније, као што то показује и сам наслов њеног есеја, привукле су је „немогуће смрти” које представљају једну од опсесивних тема овог писца. Реч је, наиме, о „лоше сахрањеним” ликовима који су, на неки начин, претрпели „двоструку смрт”, о ликовима сурово реалним чија „фантастичка природа смрти није никада производ књижевне фантастике”. Најубедљивији пример такве смрти је, прецизира она, ишчезнуће приповедачевог оца, главног јунака породичне трилогије. То је смрт која никада није именована као таква; смрт као „одсуство сваке извесности о животу или о смрти одсутног”, што подсећа на аутобиографску прозу Жоржа Перека: *W* или *Сећања из детињства*. Други пример који се односи на „немогуће смрти” из *Гробнице за Бориса Давидовича* такође је, по мишљењу Женевијев Мујо-Фрес, врло илустративан. Ликови ове књиге су, као што се зна, жртве стаљинистичке репресије. Али, они се представљају, на неки начин, и као утваре које опседају европску модерну свест. Па ипак, ови Кишови ликови-утваре не траже освету као што је то случај код Шекспира. Не, они захтевају, о ироније, „да буду признати као мртви”! Посматрана у овом светлу, *Гробница за Бориса Давидовича* се може сматрати, закључује аутор есеја, и као кенотаф, као нека врста

теља)”, *Le Quotidien de Paris*, 18. октобар 1989.

писаног споменика који је аутор „подигао” у спомен на ове „немогуће смрти”.

Студија Илме Ракусе⁶² такође је посвећена овој трагичној димензији људске судбине која доминира књижевним светом Данила Киша. Али њен приступ је нешто другачији: она анализира првенствено симболику воде коју писац развија у својим делима. Ракуса најпре цитира једну мисао Гастона Башлара из дела Вода и снови:⁶³ „Биће посвећено води је биће у вртлогу. Оно умире сваког тренутка. Без престанка нешто од његове суштине се осипа.” У овом цитату, аутор студије препознаје психоаналитички „портрет” Едуарда Сама чији се живот управо одвија као једна непрекидна смрт. Осим тога, да би боље илустровала цитат из Башлара, И. Ракуса открива да је, у Пешчанику, овај лик управо „окарактерисан као биће воде”, наводећи да и сам аутор експлицитно напомиње да је његов јунак рођен у знаку Рака, и да често у својим сновима „плива у дубокој води”. Заправо, кроз овај необични лик који такође испољава извесне опсесије типичне за жене, Киш развија „женску симболику воде”, која је „доведена у везу са јудаизмом”. „Можда би у томе требало видети алузију на Ота Вајнингера који је у својој познатој књизи Пол и карактер указао на постојање, у јеврејској култури и народу, једног женског и хаотичног принципа”,⁶⁴ сугерише И. Ракуса.

С друге стране, наставља она, можемо подједнако пратити овај симбол и на глобалном плану породичне трилогије, а нарочито преко библијске слике потопа коју писац у више наврата евоцира. У тој слици вода постаје негативни, рушилачки елемент, али сама слика је на семантичком плану веома функционална: кроз њу је симболично изражена „апокалипса рата и холокауста”. Уосталом, писац то потврђује и експлицитно посредством гласа приповедача у Башти, пепелу, којем се околна стварност представља као „овоземаљска реприза библијске божанске комедије” о потопу и Нојевој барци. Напоследку, симбол воде се још једном појављује у Гробници за Бориса Давидовича. Али овај пут вода, која „задобија значења књижевног мотива”, представљена је као „елемент који прочишћава”. Дакле, закључује И. Ракуса, преображај симболике воде у Кишовом делу је очигледан, као што је очигледна и вештина писца да увек изнова прошири и умножи значења овог загонетног симбола.

⁵⁷ Marie Redonnet (Мари Редоне): „Un tombeau pour Danilo Kis (Гробница за Данила Киша)”, *Les Lettres Françaises* (Летр Франсез), април 1991.

⁵⁸ „Pour Danilo Kis (За Данила Киша)”, специјално издање, *Est-Ouest internationale* (Исток-Запад интернационал), бр. 3, октобар 1991, стр. 7–177.

⁵⁹ „Danilo Kis”, *Sud* (Југ), Марсеј, бр. 66, 1986, стр. 6–131.

2. Преображавање дела

Међу објављеним текстовима у часопису *Sud*, један заслужује посебну пажњу. Реч је о студији Едмунда Вајта,⁶⁵ америчког критичара, посвећеној Кишовој породичној трилогији у целини, која на један интересантан начин открива преображаје овог прозног циклуса кроз „кретање трилогије” која прелази различите фазе: „од скице до мита, затим до документа”.

Ако су Рани једи састављени од кратких лирских фрагмената, Башта, пепео је континуирани мит у тону романтичне елигије. Пешчаник, начињен као контраст, је сув записник, истрага; у њему је поетска слобода уступила место прозаичном налогу за хапшење.⁶⁶

Ово „кретање” трилогије, истиче Вајт, ова необична динамика промене прозних структура, које заправо одражавају исти књижевни свет, изражава се не само кроз преображавање различитих тачака гледишта и наративних техника, већ такође и кроз метаморфозу погледа на свет и слике главног јунака — несталог оца.

У Раним јадима доминира тачка гледишта једног дечака: поглед на свет који га окружује је лирски и он је моделован по принципима једне особене технике коју су руски формалисти назвали „онеобичавање”.⁶⁷ Прецизније, аутор овде примењује једну наративну стратегију „по којој се свакодневица посматра као да је чудо”. У Башти, пепелу, а нарочито у Пешчанику, поглед на свет и романескна композиција су остварени на један потпуно другачији начин. Млади наратор Баште, пепела, који по своме сензибилитету и „сензуалним истраживањима” неодољиво подсећа на Прустовог приповедача, говори као „неки глас кроз облак, из повољне перспективе сећања”. Рекло би се да његов глас није одређен ни простором, ни временом, што његовом погледу на свет даје митску димензију. У Пешчанику све се мења изнова: више нема ни формалистичког „онеобичавања”, ни митске мистификације. Доминантна техника у овом роману — утемељена на „минијатуризацији поступка приче у причи”, сабијању наративног времена, и на „тону хладне објективности” — изједначава се са хладним реалистичким поступком, у чему Вајт препознаје наративну стратегију француског Новог романа.

Преображавање слике несталог оца такође прати „кретање” трилогије дајући јој посебан нагласак, констатује амерички

⁶⁰ „Le prince Danilo” (Принц Данило), *Sud*, стр. 48—51.

⁶¹ „Les morts impossibles (Немогуће смрти)”, *Sud*, стр. 52—53.

критичар. У Раним јадима, отац „није ништа друго него постојана слика која неодређено лебди у позадини”. Али, већ у овој невеликој књизи, лик оца поседује митске акценте и појављује се као необичан спој Чарлија Чаплина, Дон Кихота и лутајућег Јеврејина. У Башти, пепелу, ова представа очевог лика се трансформише у једну другу слику која представља чудну мешавину Мајстерзингера, Ахасвера, путујућег филозофа, пантеистичког пустињака, мага и Бога, да би се коначно преобразила у Пешчанику у једну реалистичну слику, чак веома реалистичну, једног крчког човека „смрвљеног тиранијом”. Уосталом, да би још упечатљивије указао на значења овог непременог преображавања главног јунака, Вајт упоређује фигуру оца са фигуром месеца; нарочито успела слика јер управо подсећа на његову природу месечара:

У првој књизи трилогије, отац се појављује као танки полу-месец, виђен усред бела дана; у другој, као пун крвави месец из сезоне жетве; у последњој, као убоги, бледи месец изгрижен облацима.⁶⁸

3. Како створити „плурални стил”

Посебно место смо резервисали за Гија Скарпету, јер нам се његово тумачење Данила Киша чини не само најамбициознијим, већ и другачијим од већ поменутих интерпретација.⁶⁹ Засновано на унутрашњем приступу уметничком тексту, не заповљајући при томе сложене интертекстуалне везе које писац одржава са осталим књижевностима, ово тумачење настоји да одговори на нека од кључних питања везаних за Кишову поетику. Полазећи од тезе Ролана Барта по којој је књижевност као таква заснована на парадоксу, тј. у исто време реалистична, и због тога увек има за циљ „да представи”, и иреалистична (јер се реално/стварно показује „као нешто што се не може представити”), Г. Скарпета сматра да је овај парадокс код Данила Киша доведен до пароксизма. Очигледно је, истиче он, да дело овога писца „има увек за циљ реалност”: оно настоји да реконструише једну одређену прошлост, стварни

⁶² „Métamorphose de l'eau dans l'œuvre de Danilo Kis (Преображавање воде у делу Данила Киша)”, Sud, стр. 92—111.

⁶³ Издавач José Corti (Жозе Корти), 1942, стр. 9.

⁶⁴ Ilma Rakusa (Илма Ракуса): наведена студија, стр. 97.

⁶⁵ Edmund White (Едмунд Вајт): „Danilo Kis”, Sud, стр. 31—47.

⁶⁶ Исто, стр. 36.

⁶⁷ Видети: Р. Детре, напомена 54.

свет и ликове који су историјски постојали. „Међутим, у исто време, оно се мора суочити са чињеницом о немогућности представљања: стварност бежи, она је неухватљива... свет у својој свеукупности се не да затворити у одређени и линеарни поредак писма.”⁷⁰

Да би истакао овај велики парадокс, Киш се ослања — наставља Скарпета — на извештај број књижевних поступака прилагођених његовој визији света и књижевности. На пример, једна од највише коришћених техника у његовим делима, а нарочито у последње две књиге, јесте „литераризација” истинитих или измишљених докумената. Поступак, могло би се рећи, веома чест у савременој књижевности. Да, без сумње, али код овог писца, објашњава Скарпета, он носи лични, оригинални печат. Уводећи документ у свој прозни текст, Киш се предаје страственој игри између реалног и имагинарног, чији је циљ да раздрма и помери класичну границу „између документарног и фиктивног”. Резултат тога поступка је ефекат-замка која лако може збунити читаоца, јер му се најчешће „истинити” или документарни део уметничког текста чини невероватним, непримерним и фантастичним, док му имагинарни или фиктивни део „изгледа као истинит, уверљив, аутентичан”.

Међутим, овај лудички поступак није тек пука игра. Не, он је много више од тога: интелигентно одабрано оруђе за демаскирање извесне стварности која би могла умаћи класичним књижевним средствима. Гробница за Бориса Давидовича, скоро у потпуности изграђена на овом поступку, је за то најбољи пример. Да би верно представио стварност стаљинизма — једну халуцинантну и сатанску стварност, утемељену на мистификацијама, симулирању, замкама и преварама — Киш прибегава неочекиваној техници: наиме, преузима „од непријатеља његове сопствене форме” да би их „искористио против њега”. То је, прецизира Скарпета, и начин који омогућава „да се зло третира злом”.

С друге стране, Данило Киш такође користи парадокс у својим књигама као стилистичко средство уз помоћ којег одржава равнотежу своје визије света и начина на који се она обликује. Тако „патетика мора бити нужно уравнотежена хумором, трагично гротескним, а срџба смехом”. Али, парадокс може преузети и друге облике; Скарпета набраја четири: 1) парадокс који почива на „присутности, у самом средишту фикције чији је фиктивни карактер истакнут фантастичним сеkvенцама”; 2) парадокс у форми параболе; 3) парадокс који се

⁶⁸ Едмунд Вајт: Sud, стр. 36.

изненада појављује кроз „рашчлањивање појединих, 'тешких', историјских елемената (прилика да се максимално игра са метонимијском моћи дејства контекста)”; 4) парадокс као истицање необичних или случајних детаља „који одређују историјску судбину јунака”.

Што се тиче осталих поступака карактеристичних за Данила Киша, Скарпета посебно разликује онај „који неодољиво” подсећа на Раблеа и који је заснован на техници набрајања, као и поступак „приче у причи” који такође подсећа на велику европску традицију „позоришта у позоришту” примењивану у бароку. Ови поступци, као и они претходно наведени, имају врло прецизну естетску функцију: они су средства помоћу којих писац ствара стилску разноликост или — да употребимо Скарпетин израз — „плурални стил”, једини способан да се ухвати у коштац са стварношћу која се одупире и отима речима. Јер „ова разноликост (која претпоставља, напоменимо, високо умеће у архитектонском компоновању целине, и нарочито наративног контрапункта), заправо није ништа друго него корелат Кишовом принципу (и покретачу) писања; 'стварно' је неухватљиво у својој свеобухватности, оно само може бити ухваћено искоса, фрагментарно, преко кодова чији је вишак, остатак”.⁷¹

Производ вансеријског талента који је нашао свој лични израз ослањајући се на једну богату традицију насталу у необичном „судару са поцепане централноевропске културе и 'одабране' западне културе (од Раблеа до Борхеса), дело Данила Киша”, закључује Г. Скарпета, „треба да заузме место које му и припада у књижевности данас — место међу најзначајнијим делима”.

4. Отворена расправа: у коју (које) традицију (традиције) је могуће ситуирати Данила Киша?

Кажимо одмах: мало је писаца које је критика пропратила са толико поређења, понекад луцидних и оправданих, а понекад произвољних и чак контрадикторних. Нарочито у новинским чланцима, Киш је био поређен са мноштвом аутора који припадају различитим поетичким концептима и врло разноликим културним сферама. Тако су, на пример, поводом овог писца помињани Рабле и Хашек, Бретон и Брехт, Кестлер и Набоков, Кокто и Гомбрович, Батај и Кафка, Перек и Филип Рот, и тако редом.

⁶⁹ Своја размишљања о Данилу Кишу, Guy Scarpetta је изложио у два

Најчешће цитирано име било је ипак Борхесово. То је и разумљиво, јер је тачно да Данило Киш много подсећа на великог Аргентинца, нарочито својом барокном ерудицијом, својим бескрајним играма са огледалима, својом изузетном маштом која непрестано меша аутентичне документе и апокрифе, истините и лажне референце, а посебно својом идејом о чудесној енциклопедији која садржи биографије свих мртвих. Наравно, све ово није промакло критичарима. Али, занимљива ствар: као што смо већ приметили поводом Енциклопедије, о Кишу се није нужно говорило као о простом следбенику великог аргентинског приповедача. Напротив, свесна особености његовог стила, критика је српског романијера представила — да се послужимо метафором једног критичара — као неку врсту „водича” кроз Вавилонску библиотеку; али водича који никако не личи на друге, који заправо показује „мрачне зоне” огромног борхесовског универзума како би их расветлио својим личним делом и додао томе универзуму нешто ново и аутентично.

С друге стране, критика је често указивала на извесну сродност између Киша и француског Новог романа. Неке продубљеније анализе показују, међутим, да је та „сродност” много сложенија него што се чини на први поглед. Тако, у предговору Пешчанику, Пјотр Равич⁷² истиче да треба одбацити сваку претпоставку о могућем утицају Новог романа на овог српског писца, па према томе и на Пешчаник. По његовом мишљењу, тачно је да се по „неким спољашњим цртама” Киш приближава овој француској школи, у то време веома популарној, али се никако не може рећи да је био под њеним утицајем. Управо супротно: с обзиром да је настао у исто време, „ако не и пре” најрепрезентативнијих књига Новог романа, наставља Равич, Пешчаник заправо сведочи о „полемичком сусрету где се чак примећује јасна намера југословенског писца да пародира своје француске колеге”. Норбер Чарни такође пази да не затвори Киша у овај француски романескни модел. Јасно је, констатује он, да извесни аспекти Кишове поетике подсећају на Нови роман. На пример, реч је о истом „одбацавању психологизма, реалистичке илузије, ликова одређеног цивилног статуса. О истој бризи за форму, за објективност коју омогућава посматрање”.⁷³ Али, закључује Чарни, постоји и једна битна разлика: „школа живота”, трагично Кишово иску-

есеја: „Carnet de lectures (Дневник читања)”, Art press (Ар прес), бр. 4—5, „Spécial roman (Специјални број о роману)”, дец. 1985 — јан./феб. 1986; и „Introduction à Danilo Kis (Увод у Данила Киша)”, објављен у његовој књизи: Arti-

ство, „није школа опсервације”. На ову тему, треба поменути и анализу Жоела Русијеа⁷⁴ који истражује однос између Киша и Новог романа кроз поређење поетика српског романописца и Натали Сарот, позивајући се на њихова дела: Башту, пепео и Доба сумње (*L'Ere du soupçon*). Пошто је извршио детаљну анализу романескних техника двају писаца, Русије долази до помало неочекиваних резултата. Наиме, открива да је „оно што се чинило слично потпуно различито”; да се, истина, Данило Киш вешто користи неким техникама Новог романа, али са циљем да им промени функцију; и коначно, да се ова два писца не могу ситуирати у исту књижевну традицију и да „немају исте циљеве”. По мишљењу овог критичара, наиме, у Новом роману преовладава „психолошка” и „натуралистичка” компонента, а код Данила Киша — „историјска” и „етичка”.

На крају, известен број критичара је инсистирао на припадности овог српског писца одређеном типу књижевности својственом Централној Европи, а чији су најистакнутији представници Херман Брох и Роберт Музил. Ево и неколико типичних елемената који, према Норберу Чарном,⁷⁵ карактеришу „централноевропску естетику”: то су, између осталог, „брига за објективност”, идеја према којој је лепота идентична „вештини, симулацији, пародији”, и коначно, лик оца који, по истом критичару, представља „једну од главних опсесија централноевропске књижевности”. Пошто је дефинисао тај књижевни модел, Чарни лако препознаје његове главне црте у књигама Данила Киша, чија и сама биографија, како каже, „подсећа на биографију Бруна Шулца или Јозефа Рота”. Жил Барбедет такође смешта Киша у контекст „књижевности из Централне Европе”, књижевности која, по њему, поседује сопствени идентитет заснован на „сабласној стварности” једног царства, и на корпусу специфичних тема као што су „неуспех, идентитет, осећај егзистенције, лутање, отуђење и изгнанство”.⁷⁶ Тако, анализирајући Башту, пепео, овај критичар истиче да је форма овога романа заснована на принципу „расутости”, и види у томе значајну метафору која „веродостојно одражава старо Аустроугарско царство из времена декаденције...” Али, ако је Башта, пепео метафора царства у распаду, Пешчаник је огледало „празнине” царства на умору, констатује Барбедет. Јунак овог романа, Е. С., је један „шифровани ју-

fiце (Умеће), Грасе 1988, стр. 257—275. Међутим, с обзиром да је његов први есеј укључен у други, овде се позивамо искључиво на овај последњи.

⁷⁰ Г. Скарпета: наведено дело, стр. 261.

⁷¹ Исто, стр. 268.

⁷² Piotr Rawicz (Пјотр Равич): „Préface (Предговор)”, Sablier, стр. I.

нак”, као код Кафке, што је директна последица „анонимности коју намеће стална присутност полиције и Закона”. Уосталом, закључује овај критичар, „Пешчаник је исто тако могао бити насловљен ‘саслушање’ — као ехо чувеног Процеса”.

Пошто смо изложили најтипичнија мишљења, можемо констатовати да није нимало лако одредити „књижевну породицу” Данила Киша. Додуше, више критичара које смо поменули, и који се ослањају на луцидну и аргументовану анализу, указује на контуре једне књижевне галаксије, иначе веома хетерогене, у коју би било могуће сместити овог писца. Ипак, не можемо а да овде не укажемо на један важан пропуст. Наиме, покушај да се Кишово дело ситуира у један широки књижевни контекст — чије контуре прате линију од Централне Европе до „Борхесове земље”, пролазећи кроз Француску — био би свакако успешнији да се француска критика сетила да проучи дело Данила Киша у односу на његов најближи и најприроднији контекст: контекст који чине његов матерњи језик и југословенске књижевности.

* * *

Једна од најважнијих „савремених личности” европске књижевности

Релативни успех Данила Киша у Француској — успех чији се значај сагледава нарочито ако се упореди са скромним пријемом какав је био указан већини писаца из бивше Југославије — могао би се делом објаснити интересовањем које у Француској изазивају теме третиране у његовим књигама. Другим речима, Кишово дело, изграђено око судбине човека у историјској катаклизми изазваној нацизмом, холокаустом и стаљинизмом, наишло је у овој земљи на повољан „хоризонт очекивања”, да се послужимо познатим термином Ханса Роберта Јауса. Али, у сваком случају, то није био и главни разлог. Интересовање са којим су праћене и коментарисане књиге Данила Киша током многих година, сведочи, пре свега, о њиховим високим естетским квалитетима, али и о настојању француске критике да истакне те квалитете и да продре у тајне једног јединственог дела, које је оцењено као важно на европском нивоу.⁷⁷ Треба рећи да то није био нимало лак задатак. Својим

⁷⁷ Norbert Czarny (Норбер Чарни): „Des vies imaginaires — réelles (Замисљени — стварни животи)”, Les Nouveaux Cahiers (Нове свеске), бр. 5, зима 1983—1984, стр. 59.

често метафизичким темама, својим понекад неухватљивим симболичким значењима, и својим лудичким поступцима који се позивају на различите књижевне референце, књиге Данила Киша заиста нису лаке ни за читање ни за интерпретирање. Ипак, напор критике је уродио плодом. Кишово дело је било пажљиво проучавано како на унутрашњем плану, кроз анализу његовог семантичког поља и његових поетичких „механизма”, тако и на спољашњем плану, тј. у односу на различите књижевне контексте.

Наравно, то ипак не значи да је француска критика ишла до краја, да је исцрпила све интерпретативне могућности које нуде књиге овог српског писца. На пример, већ смо приметили да је критика потпуно занемарила књижевни и лингвистички контекст српске и осталих југословенских књижевности, који је неопходан за разумевање Кишовог дела. Та чињеница још више изненађује када се зна да је и сам писац у неколико наврата истицао важност свога матерњег језика и културног наслеђа које је примио посредством тог језика.⁷⁸ Уосталом, ту кратковидост критичара оштро је осудио и један од њихових колега који је иронично прокоментарисао: „(Киш је) наследник Броха, Кафке и Музила, испредамо ми игнорантски, међу нама Французима, јер не познајемо још увек оне које он сматра својим учитељима: Андрића, Крлежу или Црњанског!”⁷⁹

С друге стране, непрестано истицање чињенице да Данило Киш припада пре свега књижевности Централне Европе чини нам се такође помало претерано, јер оно управо редукује интерпретативне могућности запостављајући многобројне интертекстуалне везе које ово дело успоставља са осталим књижевним моделима. Уосталом, и сам писац је иронично реаговао на таква тумачења. Говорећи о непрецизности појма — Централна Европа — Киш га је упоредио са змајем из Острва пингвина Анатола Франса, са којим је својевремено поређен и симболистички покрет. „Ниједан од оних који су тврдили да су видели овог змаја”, закључује са хумором писац, „није знао да каже како је он изгледао!”

Поред већ изнетих критичких опаски, могли бисмо додати још неке важне примедбе: на пример, Башта, пепео и Рани

⁷⁴ Jöel Roussiez (Жоел Руссије): „Jardin, cendre — approche détournée (Башта, пепео: измењени приступ)”, Sud, стр. 71—77.

⁷⁵ Les Nouveaux Cahiers, стр. 56—80.

⁷⁶ Gilles Barbedette (Жил Барбедет): „Danilo Kis et le roman d'Europe centrale (Данило Киш и роман Централне Европе)”, Sud, стр. 64—70.

⁷⁷ Видети: Аник Беноа-Дизоноа (Anik Benoit-Dusaunoy) и Ги Фонтен (Guy Fontaine): Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne (Лите-

јади нису били ни „прочитани” ни дочекани, после њиховог објављивања, на задовољавајући начин. Наиме, проћи ће дуги низ година пре него што ове књиге буду стварно откривене и интерпретиране онако како завређују. Могли бисмо, затим, упутити замерке неким критичарима због брзоплетог читања, површног приступа или лежерности њихових анализа, а другима због недостатка критичке дистанце или коришћења стереотипа у поређењима. Ипак, узевши у обзир квалитет критичких текстова у целини, можемо закључити да је француска критика дочекала Данила Киша са интересовањем које обећава, и које оставља наду да ће дело овога писца ускоро заузети место у Француској које по својим квалитетима заиста и заслужује.*

Превела с француског
Вања Манић

ратура Европе. Историја европске књижевности), Nacette (Ашет), 1992, стр. 995–996.

АКТУЕЛНОСТ И БУДУЋНОСТ
КАНТОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ

МИХАИЛО ЂУРИЋ

КАНТОВО ЗАВЕШТАЊЕ МОДЕРНОМ СВЕТУ

Најпре неколико речи о Кантовом саморазумевању, то јест његовом настојању да властити допринос филозофији, своје ако не најважније, онда свакако најчувеније филозофско достигнуће упореди и поистовети с Коперниковим заокретом у астрономији. Окосницу тог саморазумевања чини Кантово ново одређење човекове субјективности, његово смело преокретање односа између мишљења и бића, што је, у крајњој линији, значило постављање субјекта у средиште света малтене као правог творца тог света. Поред тога што је тим преокретањем сигурно знатно ублажено разочарење модерног човека због губитка средишњег места његове Земље у космосу, које је изазвано Коперниковим открићем. Свеједно колико је Кант при том с правом довео себе у везу са својим знаменитим претходником. И ништа не мари што се с њим у том погледу вероватно нису слагали многи његови савременици, како обични лаици тако и астрономски образовани стручњаци. Указивањем на Коперника као узоритог научника, Кант је уистину више препоручио себе као доследног Коперниковог тумача и следбеника, него што је рекао нешто одређеније о самој ауторовој истраживачкој намери и поступку.

У сваком случају, велико је питање да ли је Коперник доиста „револуционарно” срушио антички теоријски систем астрономије који носи Птолемејево име, чак и ако се унапред на просто претпостави да га је доиста из темеља уздрмао. Одавно је већ преовладало знатно уздржаније схватање. Сматра се, на име, да је Коперник покушао само да докаже тачност Птолемејевог система изменом једног параметра како би ускладио ондашњу владајућу теорију с накнадним мерењима, и ништа више од тога. А отуд неизбежно следи закључак да је заправо тек Кант филозофски протумачио саму ту промену као потпу-

но рушење старог система, те тако објавио раскид с традиционалним схватањем или, тачније, одважно се заложио за прелазак од објашњења односа између Земље и Сунца на основу чулног опажаја да Сунце кружи око Земље, на објашњење посредством мисаоног увида да је стварни, истински однос између тих двају небеских тела управо обрнут. Јер је овај прелазак у начелу означио одлучно отрежњење мишљења од ропске заокупљености и опчињености чулним сликама и представама, те ни мање ни више него потпуно ослобођење човека за његов највластитији задатак радикалне критике онтолошког искуства посредоване темељним преиспитивањем самог чина мишљења.

Но колико год било важно подсетити на смисао и стварни домашај Кантовог позивања на Коперников заокрет у астрономији, овде је сигурно много важније бар колико-толико разјаснити сам Кантов појам филозофије у којем је садржана руководна идеја читавог његовог филозофског подухвата. Тај појам је тако особен и самосвојан да потпуно одудара од свега дотле уобичајеног. Његов делокруг је тако широк да обухвата и покрива подручје ума у целини, како његову позитивну тако и негативну димензију, а не само једну од њих. А то значи да Кант није имао разумевања само за најпоузданије путеве и најчистије облике мишљења, већ и за оне сасвим несигурне и тешко ухватљиве, као и да није рачунао једино са обманама и заблудама у које ум запада под разним притисцима споља, већ је знатну пажњу поклањао управо заблудама и обманама које потичу из самог ума. Јер пошто су заблуде и обмане производи ума као таквог, те такође поседују неку врсту умности, оне очигледно спадају у укупност онога што мишљење чини мишљењем. Када њих не би било, не би било ни мишљења до којег је филозофији толико стало.

Утолико се с правом може рећи да је Кантов појам филозофије донео собом крупну, уистину епохалну промену филозофске свести уопште. У најмању руку, показало се да су његове последице далекосежне. Нема никакве сумње да Кант више није хтео ни да чује за неко тобожње монолитно јединство људске умне способности. Сматрао је да обмане и заблуде мишљења нису нешто споредно и небитно у животу ума, нешто чему мишљење треба да се без околишења супротстави, да их одмах жигоше и напречац одлучно одбаци од себе. Ово стога што је кристално јасно да се обмане и заблуде не могу објаснити ни случајним промашајем ни слабошћу мишљења, а готово не умном болешћу њихових виновника, већ само и једино разложним осветљавањем понорне дубине њиховог извора.

За Кантов појам филозофије је од највећег значаја указивање на ограниченост човекових сазнајних способности, као и на проблематичност и трошност свеколиког расположивог људског знања. То је један од најчешће истицаних и најпрепознатљивијих мотива свих Кантових списа из критичког периода. Мада ни у оним из прекритичког раздобља нема ни трага од неког макар само опрезног, а камоли претераног очекивања и надања да ћемо у том погледу бити боље среће у будућности. Мало је вероватно да би вртоглави успон кибернетике као свеобухватне и свемоћне науке, до којег је дошло у XX веку, уопште забринуо великог филозофа из Кенигзберга, а камоли, тек, поколебао у његовом уверењу, када би само имао прилике да се о томе изјасни. Кант неуморно понавља да је људско знање крхко, да је ограничена не само наша способност рационалног поимања света у целини, него чак и природа менталног процеса као таквог, поготово у оном делу који се тиче нормативно-вредносних судова, дакле првенствено свих наших моралних обзира и политичких уверења. Јер у питању су ствари о којима пре одлучује скрушена вера него умишљено знање.

Управо стога Кант с правом истиче да је ум једна у сваком погледу необична људска способност, тако је необична да се не може упоредити ни с једном другом. Јер она сама себе доводи у највећу неприлику тиме што поставља себи таква питања на која никако не може да одговори, будући да то превазилази све њене моћи, али којих никако не може ни да се једном заувек отресе, јер су јој задата самом природом ума. Једини излаз из тог зачараног круга Кант је видео у изоштравању критичке перспективе мишљења. У том циљу, одбацивао је сваку помисао на то да би ум могао бити строго биполарно одређен, те да се незнање мора схватити само као најцрњи мрак, а знање једино као најсјајнија светлост. Био је начисто с тим да мишљење не трпи никакво апсолутизовање својих резултата, односно да у животу ума нема места загрижености и искључивости било које врсте. Штавише, Кант је добро знао и није пропуштао прилику да спомене како ум није само способност која заводи на лажне, тобожње путеве, такве путеве који никуд не воде, који су непроходни, већ такође и способност која отвара праве, стварне путеве, између осталог првенствено један сасвим особен и људском бићу итекако примерен пут, пут самоосвешћења и самопросвећења. А тим путем човек може увек изнова кренути и пошто се пре тога изгубио на оним претходним.

Тако постаје јасно да је Кантово схватање филозофије умногоне надахнуто просветитељским духом, да носи на себи

несумњив просветитељски печат. Наравно, не у смислу слепог следбеништва просветитељског покрета, јер је Кант додао много новог и у целини знатно продубио и проширио изворно просветитељско становиште. У пуном смислу речи, Кант је био први велики критичар апсолутистичких претензија својих великих филозофских претходника из XVII и XVIII века. Више него било ко други пре и после њега, он је настојао да пробуди и подстакне критички интерес ума, да учврсти његову свест о властитој коначности, и да тако сузбије метафизичку склоност ка апсолутном знању. Сасвим у складу са све гласнијим захтевима свога времена, чији су водећи људи већ полако али сигурно губили веру у виши смисао живота, и убрзано почели да напуштају традиционална схватања и веровања, Кант се одлучно супротставио метафизици као схоластичкој науци која покушава да заснује или утемељи овоземаљски свет у неком трансцендентном свету. У изричитом противставу према тим настојањима, Кант је одлучно разобличио дијалектички привид чистог ума, то јест обмане и заблуде у које ум запада када покушава да се мимо искуства, па чак и отворено насупрот њему, домогне неких надискуствених увида. Убедљиво је показао да су сви највиши појмови метафизике, као што су Бог, слобода и бесмртност (односно бесмртна душа, апсолутни субјект и идентитет личности) обичне хипостазе трансцендентних идеја ума, што значи мисаоно потпуно празни појмови. Додуше, Кант се при том није начелно изјашњавао против свих метафизичких појмова без разлике, као да би сви они нужно означавали или производили утваре, већ једино против спекулативне употребе тих појмова, заправо против уображења да се помоћу њих може докучити нека трансцендентна стварност као тобожње станиште безусловног или апсолутног бића, али је без резерве одобравао трансценденталну употребу тих појмова, то јест њихово претварање у онтолошке категорије прикладне за објашњење искуствених појединачних ствари и догађаја. У том смислу Кант је чврсто веровао да метафизика може опстати у будућности једино као трансцендентална филозофија.

На крају само још кратко објашњење синтагме „Кантово завештање” истакнуте у наслову овог излагања како би се боље разумело у чему је њен прави смисао, а не само предупредили могући неспоразуми. Јер архаични призвук израза „завештање” лако може да изненади и збуни, а можда чак и да узнемири. Каква се то старинска порука (опорука или препорука?) може данас с пажњом саслушати, а камоли, тек, са захвалношћу прихватити? И чему уопште треба да служи нека таква порука у овом нашем не само модерном, већ такође и

постмодерном времену? Макар она долазила и од једног водећег филозофа модерне Европе. Нису ли нам данашњи моћници и силници већ довољно утувили у главе да савремени демократски усмерени човек нема шта више да тражи у прошлости, већ се мора окренути према будућности ако уопште хоће да живи и преживи у новом светском поретку? Нису ли нас њихове претње и уцене већ довољно застрашиле тако да смо већ спремни и вољни да радо прихватимо обећане благодети тог новог поретка? Ако, дакле, данас уопште још има смисла говорити о било каквом „завештању” — јер је онедавна нацени једино оно ново, и поготово оно најновије, док је све што носи патину старине одавно већ обесвећено и обезвређено — није ли нам онда можда једино још преостало да се с болом у души поклонимо Кантовим делима као великом споменику људског духа и с тугом у срцу предамо забраву читаво његово крупно завештање?

Пре него што погнемо главу и приклонимо се сили која већ дуго опседа нашу свест и савест, морамо добро размислити смемо ли доиста тако поступити. Не само из обзира према Канту, због неке посебне наклоности или привржености према њему, већ начелно и безусловно. На то нас обавезује сама околност да припадамо великој грчко-јеврејско-хришћанској традицији и да смо добрим делом одгојени у њој. Никако не смемо изгубити из вида да старо и ново, прошло и будуће, нису никакви апстрактни моменти бића који постоје самостално, одвојено једни од других, већ конкретни чиниоци светског збивања узајамно нераскидиво испреплетени као саставни делови једне исте целине.

А што се тиче самог Кантовог „завештања”, нема сумње да је оно једно од најбогатијих и највреднијих завештања у читавој историји филозофије. Мада ни Платоново завештање не заостаје много за њим, ако га већ и не надмашује. Читаво претходно излагање требало је да довољно јасно укаже на најважније стране Кантовог схватања. Стога се овде можемо ограничити на оно најнужније. Треба навести само две Кантове кратке реченице које упечатљиво именују методолошко начело, на једној страни, односно образовно-васпитно настројење, на другој. Прва је превасходно теоријски усмерена и гласи: „Критички пут је једини још отворен”, док друга задире у практичко подручје и почиње чувеним речима: „Sapere aude”, што значи „Одважи се да мислиш”. Ова друга звучи можда пре анахроно него архаично, али је зато можда важнија, ако не и потребнија. У данашњој светскоисторијској ситуацији, опседнутој многим недаћама и невољама, усред све веће превласти рачунско-техничког мишљења и све безнадежнијег рашчо-

вечења човека у окружењу све сложенијих и све захтевнијих машина и техничких уређаја, Кантово завештање је несумњиво од изванредног значаја, те свакако заслужује не само да буде сачувано у књижним фондовима великих библиотека као школско штиво и образовно средство, него и да буде похрањено у архивским редовима циновских компјутера као лако доступна роба како би могло да послужи као трајна опомена, подстицај и путоказ за живот све више уморним, депресивним, уплашеним старим и све више збуњеним, мрзовољним и раздраженим младим људима.

ЗДРАВКО КУЧИНАР

НЕЗАОБИЛАЗНИ КАНТ

Најпре желим да се захвалим на позиву да у овој уваженој установи учествујем у представљању књиге Актуелност и будућност Кантове филозофије, коју је приредио колега Данило Баста. У овој прилици могуће је рећи тек неколико речи о самој књизи, Кантовим јубилејима и његовом поимању филозофије.

Пошто је ова књига припремљена поводом 200-годишњице Кантове смрти, ваља одмах рећи да она није и једини чин обележавања овог значајног датума, али и то да је, свакако, највреднији, занимљив и прикладан покушај да се укаже на дело великог филозофа, на разноврсност приступа његовом мишљењу те на непресахлу инспиративност и актуелност дела филозофа из Кенигзберга.

Да у нашој средини и филозофској заједници има интересовања за Кантову филозофију и да не заостајемо за нацијама које имају нешто развијенију филозофску традицију, говоре Канту посвећени циклус предавања на Коларчевом народном универзитету, филозофски скупови у Сремским Карловцима и у Косовској Митровици, тематски бројеви часописа Архе и Филозофија и друштво, чланци у листовима и електронским медијима и изложба Кантових првих, оригиналних издања и наших превода његових дела.

Књига која је пред нама доноси филозофски и достојан одзив на Кантов јубилеј. Одликује се усмереношћу на питање о актуелности Кантове филозофије, на то шта она може да значи данас, додајући томе и можда одвећ захтевно питање о

њеној будућности. Она је, у основи, вођена Кантовом идејом да је филозофија пре свега сама себи најпречи проблем, да мора да себи увек и изнова полаже рачун о својим могућностима и задацима; да је самосвест њена неизбежна тема, а метафизика метафизике њен први задатак.

Форма анкете (која је била тако драга Канту, који се и прославио одговорима на питања о просвећености или о напретку метафизике после Лајбница), форма којом се послужио приређивач, омогућила је сабирање разноврсних одговора и радова о Кантовој филозофији, уз неизбежан ризик да сви писци неће у једнакој мери следити постављено питање. Али, да овај зборник не садржи ништа више од неколико прилога који су стриктно следили питање приређивача (И. Маус, Х. Шнеделбах, В. Јанке и др.) и у својим текстовима указали на нове и занимљиве углове гледања на Кантове идеје и њихову актуелност у нашем времену — већ тиме би се ова књига уврстила у дела која ће остати као трајно, вредно и на различитим језицима доступно обележавање двестагодишњице Кантове смрти. Захваљујући томе што доноси прилоге аутора из више земаља, Бастин зборник садржи необичну разноврсност приступа Канту, разноликост филозофских тема, али и неизбежну неуједначеност ауторских домета. Прилози (осморице) домаћих аутора само делимично пружају увид у домете бављења Кантовом филозофијом у нашој средини.

Књига доноси уводну реч приређивача о досадашњим обележавањима Кантових јубилеја и, како је то и примерено оваквом подухвату, образлаже замисао зборника и указује на изузетност Кантовог места у модерној филозофији, као и на дугу традицију, специфичности и карактеристике обележавања Кантових јубилеја, који су схватани и као прилика да се покаже стање филозофске мисли у различитим временима. Ваља истаћи пажњу са којом су забележена таква догађања код нас од 1954. г. до данас. Нису дати само подаци о различитим филозофским активностима, научним скуповима и публикацијама, већ је, у исто време, пружена скица кретања рецепције Кантове филозофије код нас. (Да би та информација била потпуна, ваљало би поменути и заборављени зборник Филозофске студије, који је такође обележио 250-годишњицу Кантовог рођења, тим пре што је баш у том зборнику први пут код нас изнесена интерпретација Кантове теоријске филозофије и схватања казне из угла аналитичке филозофије, која данас доминира у свету. Уз то, у овој публикацији дат је и целовит преглед гледања на Кантову филозофију из угла марксистички усмерених мислилаца.)

У овој прилици, свакако, није могуће следити питања која нужно намеће тема овог зборника. Наиме, ако је свака филозофија „своје време захваћено у мислима”, чедо свога времена, може се питати какву актуелност може имати једна филозофија после двеста година, у различитом времену и друштву? Нису ли Кантови савременици били у бољој прилици да суде о тој филозофији и њеном значају? Међутим, изгледа да је могуће бранити и тврдњу да смо, после толико времена, ослобођени наноса апсолутног идеализма и новокантовских интерпретација и лутања филозофије у протеклом столећу, тек у прилици да сагледамо целину и смисао Кантових филозофских идеја. Нису ли различита оспоравања ове филозофије, најразличитија посредовања, довела до тога да данас боље сагледавамо њену суштину? Непосредно сагледавање може бити варљивије од посредованог. Близина се јавља и као препрека истинском увиду, нарочито када је реч о изузетним величинама, какав је Кант. Показало се, заправо, да је временска дистанца и потоњи развитак филозофије омогућио сасвим нове облике рецепције критичке филозофије. У последњим деценијама пред нама је управо задатак новог читања Канта.

Показало се, наиме, да револуционарна и далекосежна новост Критике чистог ума није још била ни схваћена када су се, у брзом смењивању, наметале Фихтеова, Шелингова и Хегелова читања критичке филозофије из перспективе апсолутног идеализма. Поменути велики следбеници били су, заправо, најдалекосежнији критичари Канта. Држали су се Кантовог гесла да могу боље схватити неког филозофа (овде Канта) од њега самог. У току бурних двадесет година (1781—1801) филозофски дух је прешао пут од трансценденталног до апсолутног идеализма, тако да савременици и епигони нису били у стању ни да прате, нити да схвате епохално збивање које се одиграло у тако кратком времену. Да је тако, показало се одмах после Хегелове смрти. Сазревање свести о потреби повратка Канту, која се у другој половини деветнаестог века јавља као програм немачке филозофије, вођено је баш том лозинком. Да на том неће остати и да ће се морати поново прећи пут од Канта до Хегела (сада од новокантовства до новохегеловства), потврђује филозофски развитак на смени столећа. То симболично исказује прелазак водећег новокантовца, Винделбанда, у хегеловство, његов апел за обнову хегеловства!

Да у два протекла столећа није на делу само удаљавање већ и приближавање Канту, говоре и друге чињенице. Наиме, тек педесет година после појаве Критике чистог ума, на основу Шопенхауеровог упозорења, уочена је разлика између првог и другог издања Критике чистог ума, разлика без које се не мо-

же ваљано судити о Кантовој теоријској филозофији. Тек уз стогодишњицу прве Критике у немачкој филозофији учврстило се уверење да је Кант оснивач немачке и сасвим нове филозофије и да, по Винделбандовим речима, може да се говори само о Сократовом и Кантовом систему филозофије. Кантов јубилеј 1904. године (стогодишњица смрти) лозинку „Натраг Канту” преформулише у новокантовски поклич „С Кантом даље од Канта”. Доминација новокантовства показала је његову велику разуђеност, тј. богатство могућих читања Канта.

Велики јубилеј 1924. г. означио је крај доминације новокантовства, али то не значи да су меродавност Кантовог дела и дијалог с њим изгубили на значају. „Нова онтологија” и феноменологија, немачки позитивизам и емпириокритицизам конституишу се у сталном спору са Кантом, било да је реч о новом поимању трансценденталне субјективности, новом поимању искуства или о програму „к стварима самим”, као опонирању Кантовом афирмисању субјективности. Сви битни токови савремене филозофије морали су да се разјасне са незаобилазним Кантом. То ипак није оно што одлучује о изузетности Кантове позиције у новијој филозофији.

Откриће Критике чистог ума као кључне књиге немачке филозофије не исказује целу истину. Утицаји Кантове филозофије изван немачке културе превазилазили су утицаје других великих немачких филозофа. Разлог томе је у чињеници да је Кант, заправо, утемељио модерну европску (светску) филозофију, која је само проговорила немачким језиком. Кантови јубилеји црпу свој значај из те чињенице. Темљеи Кантове филозофије уопште нису само у немачкој (Лајбниц-Волфовој) традицији. У немогућности било какве шире елаборације ове тврдње, довољно је само имати у виду сама Кантова упућивања на острвске утицаје (Лока, Хјума и британских моралиста) и утицаје француских мислилаца (Русоа и просветитеља). (Један прилог у овој књизи такође подсећа на чувену Кантову изјаву о томе да га је Русо „довео на прави пут”.) Ваља истаћи да је тек Кант срећно спојио три традиције, основне токове европске филозофије, и, на свој начин, први демонстрирао оно што се касније у марксизму именовало као његова „три изворна и саставна дела”.

Кант, оснивач нововековне немачке филозофије, мање је немачки од филозофа апсолутног идеализма и зато је изван Немачке увек био боље схваћен од његових следбеника. У томе ваља тражити објашњење зашто је савременој аналитичкој филозофији Кант значајнији саговорник од Хегела. Окрећући се неопходном, претходном рашчишћавању поља филозофије, пролегоменама и критикама — утемељењу филозофије, Кант је

оставио више могућности за градњу и сусрет различитих становишта.

Показаће се, ипак, да је најзначајније и најинспиративније сâмо Кантово одређење и усмерење филозофије. Кант је указао на то како га је Русо извео из заблуде да је највећа вредност и достојанство човека у простом стицању и гомилању знања. Он упозорава да филозофе не би требало узимати као „вештаке ума” (какви су научници, природњаци, математичари и логичари). У „светском” појму филозофије, он филозофију афирмише као „науку о односу свега сазнања према битним циљевима људског ума”. Дакле, филозофија није схваћена као знање које би човека оспособљавало за неке произвољне циљеве, већ је законодавство људског ума, управо „највиша човекова потреба”.

Опседнут идејом „вечног мира” као највишом људском потребом, Кант ће истаћи да вечни мир мора најпре да се успостави у филозофији сâмој, међу различитим филозофским становиштима. У најави те могућности, у једном малом трактату, као и у првој Критици, Кант упућује на то да је његова филозофија изборила сазнање које ће водити престанку рата, тј. сукоба и истребљења супротстављених становишта. Не Krieg, рат, већ спор, Streit, који даје могућност сваком становишту да, снагом својих аргумената, одреди меру и границе свог важења. Образац таквог понашања Кант нуди у решавању спора између емпиризма и рационализма, разума и ума, догматизма и скептицизма, теоријског и практичног ума, где сваком утврђује подручје његовог важења и сузбија претеране претензије и залетања. У таквом схватању нпр. чак и Канту неприхватљиви скептицизам добија вредност уколико му се јавља као „опоравилиште” за људски ум!

Кант је своју Критику чистог ума и схватио као прави суд, који је надлежан за све спорове ума. Критика, по Канту, тек „прибавља спокојство правног стања у коме не можемо решавати наше спорове друкчије већ само у форми судског процеса”. То је схваћено као пут изласка из „природног стања” и рата до истребљења филозофских становишта и пут у „вечни мир”, чија могућност мора да се докаже у самој филозофији. Кант, дакле, хоће да филозофију изведе не само из антиномија, већ из „природног стања” и да у њој успостави грађанско стање! Она мора бити кадра да пређе тај пут ако хоће да се заложити за успостављање грађанског стања у целом друштву. Култивисање филозофије схваћено је као услов остварења културе, у којој Кант види највишу људску сврху. Филозофија је, дакле, код Канта замишљена по моделу судског спора у коме је ум и тужени и тужилац и адвокат и судија. У спору је увек реч о људским сврхама, остварењу човечности и поретка слободе.

Кантове речи са краја Критике чистог ума да је „једино још критички пут отворен” остају и данас упозорење филозофији, без обзира на то како се данас схвата појам критике. Мислиоцу из Кенигзберга се чинило да ће његово уверење за владати у филозофији „до краја столећа” у коме је писао Критику. То се није десило ни два столећа касније, али његова идеја није ни данас изгубила свој значај. Ослобађање мишљења од догматизма било које врсте, али и избегавање олаког пада у скептицизам, то је оно на шта нас још увек упућује Критика ума. То ваља имати у виду данас у времену олаког презирања ума коме се подмеће чисто техничка прорачунљивост, ослобођена од његове упућености на највише људске сврхе, човечност, слободу и срећу. Није, дакле, данас реч о повратку Канту, колико о повратку филозофији и њеном позиву како га је видео Кант.

ДАНИЛО Н. БАСТА

КАНТОВО ПОЉЕ ХУМАНИТЕТА

После речи мојих претходника, академика Ђурића и професора Кучинара, који су, сваки из свог угла, тако садржајно и зналачки говорили о Канту и о овом међународном, вишејезичном зборнику радова објављеном поводом двестагодишњице Кантове смрти, преостало је да и ја, његов приређивач, кажем коју реч. Али то — молим вас да ми верујете — није нимало лако, а питање је да ли је и пожељно и неопходно. Јер, приређивач је, у самој књизи и самом књигом, рекао и учинио своје. Други су, а не он, позвани да тај чин просуде, да за њ нађу речи хвале и речи покуде, да му сагледају врлине и уоче мане, недостатке, промашаје. У овом случају и овој прилици, када се говори о зборнику насталом поводом два века откако је са овога света отишао творац трију Критика, ваљало би да у први план избију критички моменат и критички став, јер би само они били у духу мислиоца који се одважио на јединствен и неупоредив филозофски потхват, на преображај окоштале догматске метафизике помоћу органона критике, како би будућа преображена метафизика, коју ће један доцнији Кантов тумач назвати „људском метафизиком”, могла да се појави као наука.

Као што је знано, пут од почетне замисли до завршеног посла није ни лагодан ни кратак. Када су посреди књиге ове врсте, тај је пут тешко прећи сâм, без помоћи других. Отуда желим да изразим своју најдубљу захвалност онима без чијег разумевања и подршке не би ни било књиге о којој се овде разговара и на коју се скреће пажња. Пре свега, то је г. Миле Баврлић, челни човек мале и агилне куће „Гутенбергова галаксија”, који је, и сâм филозофски школован и, уз то, привржен баш Канту, сместа прихватио моју идеју о једној међународној филозофској анкети чији би исход, у форми одговорâ на постављено питање о актуелности и будућности Кантове филозофије, нашао места у корицама једног зборника. Затим, то су сви аутори, домаћи и страни, њих двадесет пет (међу којима и тројица редовних чланова САНУ, из њеног Одељења друштвених наука), чији прилози сачињавају ову разноврсну панораму погледâ, схватања, тумачења, приступа Кантовој филозофији на почетку двадесет првог века и трећег миленијума; у свима њима приређивач је имао драгоцене и сусретљиве сараднике. Поред њих, то су преводиоци, чији је труд, оваплоћен у овој књизи, све друго пре неголи занемарљив. Нека ми буде дозвољено да, без жеље да нанесем неправду другим преводиоцима, издвојим професора Радосава Пушића, нашег заслужног синолога, јер он није само превео прилоге двојице кинеских колега него их је претходно и прибавио. Напоследку — али само по редоследу, но не и по значају — велику захвалност желим да изрекнем „Телекому Србија”, који је, одиста великодушно (како је у књизи и речено), новчано потпомогао објављивање овог зборника. Генерални директор те наше моћне и успешне компаније, г. Драшко Петровић, умногом је допринео да се она често појављује као добротвор и мецена данашње српске науке и културе.

Кант је преминуо 12. фебруара 1804. године. Девет дана пре тога, 3. фебруара, ослабљеном и онемоћалом Канту дошао је у посету његов лекар. Тој посети присуствовао је, по лекаревој изречној жељи, и Ерегот Андреас Кристоф Васијански, један од људи веома блиских Канту и један од тројице његових најпознатијих биографа (поред Лудвига Ернста Боровског и Рајнхолда Бернхарда Јахмана). Управо Васијанском дугујемо драгоцен опис догађаја који се том приликом одиграо. Кад је скоро обневиделом Канту Васијански саопштио да му је дошао лекар, Кант је устао са столице, пружио овоме руку и почео да говори о „многим и тешким дужностима”, „доброти”, „захвалности”. Лекар није баш најбоље разумео те неповезане речи, али му је Васијански објаснио смисао онога што је Кант њима, заправо, хтео да каже: да му је, наиме, захвалан због то-

га што је био тако добар да га посети и поред његових многих и тешких дужности. Кант је још увек стајао и скоро да је од напора клонуо. Лекар га замоли да седне, али Кант оклеваше. Васијански, коме је био познат прави узрок тог оклевања, тј. Кантов истанчан начин мишљења и његово уљудно понашање, скрену лекару пажњу на то и каза му да ће Кант одмах сести чим и он, као гост, седне. Лекар беше начас сумњичав према том разлогу, али се убрзо увери у његову тачност када Кант, прикупивши све своје преостале снаге, рече: „Осећање за хуманитет још ме није напустило.” („Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen.”)

Симболички значај те реченице очигледан је и знатан. Али, било би, зацело, погрешно ако би се он ограничио једино на Кантову личност, на њена карактерна својства учтивости и уљудности. Хуманитет, који је, као што чуство од сведока из прве руке, Кант поменуо кратко пре свога одласка са овога света, јесте исто тако хуманитет који се односи на његову критичку филозофију у целини, на мисаоно дело тог географа ума који је неуморно испитивао, премеравао и утврђивао границе те људске моћи у теоријској, практичкој, естетичкој области, тамо где се трага за истинитим, добрим, лепим. Ако је управо хуманитет био једна од последњих речи која је, на самом крају његова живота, прешла преко Кантових усана, онда то, када се боље размисли, нипошто није могло бити случајно и чудновато за онога ко је своја славна три филозофска питања из Критике чистог ума — Шта могу да знам?, Шта треба да чиним?, Чему смем да се надам? — сажео у једно једино питање: Шта је човек?, толико једноставно, толико суштинско, толико далекосежно, толико обухватно, дубоко и неисцрпно. То није могло бити случајно и необично за онога ко је у Критици практичког ума формулисао категорички императив: „Делај тако да максима твоје воље увек може уједно важити као принцип свеопштег законодавства.” То није могло бити случајно и неочекивано за онога ко је у Критици моћи суђења, у њеном § 40, одредио следеће максиме општег људског разума: „1. Самостално мишљење; 2. Мислити наместо сваког другог човека; 3. Увек мислити у сагласности са самим собом.” То није могло бити случајно и произвољно за онога ко је, као учитељ филозофије, веома често држао предавања управо из антропологије, чему се све више и све снажније окрећу новији истраживачи и тумачи Канта. Напоследку, то није могло бити случајно и нехотично за онога ко је суштину, задатак и идеју-водиљу просветитељства, тог великог ослободилачког покрета осамнаестог века, видео и исказао у ставу: „Просветитељство је излазак човеков из стања незрелости за које је сâм крив.”

Том широком пољу хуманитета које је свестрано обрађивао Кант, два столећа после његове смрти, обележавајући тај црвени датум у календару филозофије и одајући тако почаст великом Кенигзбержанину који је својим коперниканским прекретом, својом револуцијом у начину мишљења, прокрчио филозофији нове путеве и открио јој нове могућности — том широком пољу хуманитета, дакле, обратили су се филозофски писци — међу којима и неколико светски познатих имена — који су заступљени у овој опсежној књизи. (Приређивач њен, ризикујући да му се припише нескромност, изражава уверење да се таква књига, тако замишљена и оживотворена, на више језика — чак и кинеском — и с ауторима из осам земаља, нигде другде није појавила у години обележавања два века од Кантове смрти.) Као што се и могло очекивати, прилози из овог зборника израз су самосвојне рецепције Кантове филозофије и особеног угла гледања на њу сваког аутора понаособ. У њима се, према томе, преплићу различне перспективе усвајања, просуђивања или, чак, продубљивања и даљег развијања Кантове критичке филозофије, односно појединих њених постигнућа и мотива. Управо ту треба тражити порекло оне тематске разноврсности и оног мисаоног богатства који представљају упадљиво обележје овог зборника. С друге стране, опет, та разноврсност и то богатство на несумњив начин посведочују да је Кант, и после пуна два века, жив мислилац, да је његова филозофија меродаван чинилац у филозофском збивању нашег времена, те да се наша духовно-повесна (= епохална) ситуација не може ни замислити ни разумети без Кантовог делотворног утицаја. Није, наравно, случајно што су се неки од најистакнутијих мислилаца двадесетог века, као што су, рецимо, Хајдегер и Јасперс, онако помно и интензивно бавили Кантом — први с обзиром на властито развијање питања о бивству и проблем метафизике, други с обзиром на лик великог филозофа и фигуру утемељитеља филозофирања. И на том се примеру још једном и сасвим уверљиво показује да је Кант незаобилазан, чак и онда (можда поготово онда) када се у филозофији покушава да иде друкчијим стазама од оних којима се он сâм кретао. У том смислу, и само утолико, Кант се с правом може сматрати „класичним филозофом”, упркос његовим сопственим резервама према свему ономе чему се у филозофији придаје ознака класичног, а нарочито према филозофима с таквом ознаком и таквим статусом.

Двестагодишњица Кантове смрти има за нас посебан значај и добија нарочиту боју ако се има на уму њена временска подударност с двестагодишњицом Првог српског устанка. Да ли ту подударност треба узети само као нешто спољашње?

Или је, пак, могућно, чак и неопходно потребно, да се постави питање о дубљем смислу који би се при том дао открити? У чему би се тај смисао могао састојати? По мом мишљењу, једино у слободи. Слобода је код Канта кључна реч, он је, преваходно у својој политичкој и правној филозофији, мислилац слободе, не дивље, необуздане и разобручене, него ваљано уређене, законске слободе. А ка чему су другом тежили, шта су друго, у години Кантове смрти, хтели да постигну српски устаници него слободу од вековног завојевача, ослобођење од суровог и тешког бремена ропства! Стремиле су ка спољашњој слободи као предуслову оне унутрашње, законом уређене и обезбеђене слободе, кантовске слободе. Испоставиће се да ће бити дуг пут и ка једној и ка другој, ка овој другој и далеко дужи. Али је путовање, што је пресудно, године 1804. неповратно започето. — По слободи као својој звезди-водиљи, Устанак једног малог балканског народа у освит деветнаестог века био је — дакако, не свесно, него супстанцијално — повезан с једном од најдубљих тежњи и средишњих идеја Кантове филозофије. То је само један од показатеља да је тај Устанак, по свом бићу и карактеру, био европски чин.

Познато је да је у другој половини деветнаестог века новокантовство наступало под геслом „Натраг Канту!“ које је формулисао Ото Либман. Шта нам данас значи или може значити та упечатљива девиза, у којој у исти мах има нечега од борбеног поклича и од скрушеног позива на повратак провереним и утабаним путевима филозофије? Како да је данас — управо обележавајући два века откако је Кант склопио своје очи — разумемо, да ли да је просто препустимо историји новокантовства или да њен смисао (покушамо да) протумачимо с обзиром на коренито измењене околности човековог бивствовања у модерном свету и на положај и задатак филозофије у њему?

Ма какав се одговор на та питања дао, једно је сасвим поуздано: Лозинка „Натраг Канту!“ неће ни данас изгубити свој смисао и своје оправдање само под условом да се не схвати као позив на слепу верност Кантовом критицизму, а нарочито не као догматско зачуравање у Кантов систем као тобоже једино истинит. Сâм Кант је у више наврата снажно упозоравао на то да он не учи филозофији, него филозофирању. Те његове речи морају се узети с крајњом озбиљношћу. Окренута Кантовој филозофији као школи филозофирања у којој се високо држи до критичког духа филозофског посла, као неисцрпном врелу филозофског мишљења и непрекидног обнављања Кантових далекосежних питања, лозинка „Натраг Канту!“ окренута је, заправо, будућности филозофије. Та будућност, није, на-

равно, унапред осигурана. Али, она ће, свакако, бити извесни-
ја уколико преко Кантовог филозофског дела не падне вео за-
борава, уколико оно, напротив, и убудуће остане једно од упо-
ришта и изворишта филозофског заната. Све говори да ће та-
ко и бити. Овај зборник — ваља се надати — такође.*

⁷⁸ Видети на пример: „Данило Киш, после Кундере”, разговоре водила Габи Глајхман (Gabi Gleichmann), *Globe* (Глоб), март-април 1986; и Данило Киш: „Пишем да бих повезао далеке светове”, разговор са писцем Сандром

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

ЈОВИЦА АЋИН

СТАРЕ СТВАРИ и зашто их читати

Најпре бих да изнесем оно што сам својевремено већ испрчао. Зашто и данас читати дела неког давнашњег песника, јер о томе је, да, била моја прича, муњевити одблесак једног од елемената који би могли бити наш залог за више од два миленијума опстанка Вергилијевог песништва.

Овако сам написао:

Ономад га је први пут видео случајно, а сад му се стално враћа пред очи тај приказ. Рођење детета. Тумара под крошњама платана и дивљих кестенова који окружују вилу, настојећи да остане у сенци, и поново иста визија, родило се дете. Како се уопште рађа дете? Жена рађа дете. Шта би то значило кад би жена, коју мушкарац није такоа, родила дете? Нетакнута жена је девица. Девица рађа дете. Девицу нико није такоа и она је отишла. Сад се враћа и рађа дете. Кад се дете рађа, то мора бити неко спасење. Још једно биће. Још пар руку за прикупљање, бербу и цеђење, или за мотику или рало. То је спасење, као да пада с неба. Кад се дете роди, наступа златно доба. Оснивају се нови домови. И тако даље. Људи славе.

Од те визије коју је имао једанаестогодишњи Вергилије, на родитељском добру близу Мантове, остали су нам као непобитни следећи елементи: девица, рођење детета, небо, спаситељ, крај гвозденог доба, почетак златног. Те визије ће се Вергилије касније сетити, посвећен епикурејским студијама, можда и под утицајем апокалиптичких списа, и записати је у почетку Четврте еклоге својих Буколика:

... iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina ...

Због наведеног ће га Данте, хиљаду и по година доцније, изабрати да му буде водич у подземном свету. Такав му је потребан да га води док посећује чистилиште и пакао. Франсоа Рабле ће, у једној од својих дечјих маштарија, 1500. године, такође изабрати Вергилијев спев Енеиду да му буде водич у гатању, па ће касније Раблеов Пантагруел расплитати судбину брака на основу стихова римског песника.

Визија је наводно месијанска и одиграла се педесет и девет година пре рођења Исуса у Витлејему и неколико година после рођења Аугуста Гаја Октавија, који ће, мада седам година млађи, бити песников школски друг и, потом, први римски цар, заслужан за мир после целог столећа грађанских ратова, несигурности и пустошења. На кога се односила? Можда ни на једног, можда тек на неког од њихових двојника, ако гласници златног доба уопште могу имати двојника. Песници су наводно видовити. Видовити су зато што се њихове визије не односе ни на кога и ни на шта одређено; односе се на све и сваког. Све и свако може бити у питању, и то говори у прилог свима нама који нисмо лакоми на визије, истините или неистините, него нас у виђеном привлачи нешто с оне стране истине и лажи, још невиђено. Зато и данас вреди читати Вергилија.

Али, да ли визија мора бити нешто виђено или примећено? Вероватно се о визији као невизији не може говорити, па се мора ћутати.

То је то. Присећам се да сам десет и више година чекао да малочас наведено напишем као почетак своје приче. Чекао сам и читао. И ћутао. Кад сам писао своје нисам могао знати да неко други пише, такорећи кад и ја, са сличном темом и на истом примеру, понесен сопственом визијом, свој есеј. То сам могао тек касније да откријем. Био је то руски песник Јосиф Бродски. А још мање сам могао слутити да ће, не знам право кад, али доцније, још неко у истом граду своју есејистичку књигу почети управо разматрањем гласовитих стихова о новорођенцу који обећава. Тим местом, у ствари, започиње Борислав Радовић свој записник читања Вергилија. Стога ми је и било стало да кључних пет-шест Вергилијевих стихова предочим у језику у којем су изворно сачињени. Није то ни Радовићев нити мој језик. Не само да га не знамо течно, него је питање колико га уопште познајемо. Али, није то више ни матерњи језик никог живог, иако су из њега повукли сопствене матице низ живих језика.

Вергилија, међутим, било да јесмо или нисмо латинисти, можемо да читамо и данас, захваљујући нашој вери у превођење, и можемо да уочавамо ствари скривене и филолозима и драгоценим преводиоцима. Управо зато што је и читање још једно превођење, не мање неопходно од писања или превође-

ња у уобичајеном смислу, и оно је, подједнако, чарање са недокучивом или тешко докучивом истином дела која ионако није једна.

Од те врсте је и Радовићево читање. Није оно из филолошког видокруга. Не упушта се без преке потребе у интерпретације и препирке око речи, као што не дира ни у област немогућнога. Његов простор је поље могућног. То читање урања у дело, не занемарујући живот у којем је и из којег је то дело саздано. Иза и око дела, најзад изокола и у самом делу, плени га сам уметник, његова нејасна прилика и прилике које га окружују. Отуда Радовићева књига наликује, ако не баш вергилијевској епској повести, свакако својеврсној есејистичкој приповести која нас, у крајњем исходу, уверљиво наговара да се и сами предамо читању. То читање је отворено. Не пружа нити изискује некакву недостижну ученост. И кад покадицад севне понешто што би требало да се позива на академско знање, и претпоставља га код нас, својих сабеседника, увек је то притајено и не диже узбуну. Та ретка севања су тек сенке које брзо промину, па нисмо сигурни ни да ли их је било или су нам се привиделе.

Читање је отворено, јер увек води разговор. Најпре са самим Вергилијем, потом и са његовим поетским творевинама, од Буколика и Георгика до Енеиде, пева за који се каже да је несумњиво једна од круна светске књижевности и којој многи потоњи писци понешто или знатно дугују. Онда је ту и разговор са тадашњим временом и светом, и песниковим местом у њима, у раздобљу уочи првих година по данас важећем хришћанском календару и усред најмоћније државе која баш тих година довршава утврђивање сопствених стубова као Римска империја. Али, Радовићево читање не окончава само на тим разговорима. Они су тек деонице на путу до трагова разговора који је могао или морао водити Вергилије са собом и својом визијом како песничком тако историјском, и његовог разговора са владаром због кога је наводно и по чијој наруџби последњих десет година свог живота посветио стварању Енеиде, свог врхунског дела, унеколико незавршеног. И то је била Радовићева мета. Уметност и власт. Песништво суочено са историјским питањем улоге оружја и успостављања слободног и сигурног опстанка у миру.

У тим односима и сучељавањима, Радовић док чита види свог Вергилија. Песник није ћутао, нити стрепео од звекета оружја. Напротив, у много чему следећи Хомера, у поетском смислу најпре у сталном критичком и сабратском дијалогу са њим, са Илијадом и Одисејом, Вергилије је изградио свој језик и утемељавао своју визију, ниједног трена се у поетском поду-

хвату не повинујући владару кога је заправо узвисивао. И тако је Радовић своје читање и могао да закључи речима да се тек „у рату види ко је песник а ко није”. Као и да је Вергилије сјајан пример кад су се „мач и стих нашли на заједничком задатку”. До те сарадње између владара и песника није дошло само због владара, него подједнако, или чак више, због непоколебљиве и личне и самосталне визије коју је песник имао у погледу будућности коју људи заслужују. Тај задатак је био, у историјском контексту, објава — и то с оне стране оружја и ратоборности — закона мира и поузданог поретка као незаобилазница на путу ка цивилизацији, кад ће све бити у једном и једно у свему.

Како наметнути мир варварима него оружјем! То ће Радовић истаћи код Вергилија. Тешко да се то читање може оспорити, нарочито кад читамо оно што пише. Али, да ли је Вергилијево дело пало у заборав кад су, коначно, варвари векови-ма доцније упали у Рим? Није. И да ли су варвари неко решење, како ће се запитати, опет вековима касније, други песник, такође упућен у сплетове мита, историје и песништва, моћи и живота. Нису, као што то ни Рим није био вечито решење. На одговоре уз питања о решењу мораћемо још да причекамо. У међувремену, Радовићева књига читања Вергилија подстицајно нас подсећа да извесне старе ствари не пролазе, и да увек имамо дебеле и корисне разлоге да им се враћамо, обнављамо их, учимо од њих и уживамо у њима. Само због тога већ, таква књига вреди да постоји и вреди да је читамо. Говори нам она много, премда веома дискретно, околично, и о свом аутору, о његовом језику, неговању речи и заводљивих, ефектних обрта. Баш као што и Енеида говори о Вергилију, колико год наоко он био одсутан у самом тексту дела.

Читати Вергилија такође је стара ствар. Али, кад хоћете да га читате, то је већ нова ствар, и она нам преноси једноставну и трајну поуку: не заборавимо да нисмо први, и радујмо се да нисмо последњи. Тај увид, ако нам је стало да не заборављамо и да преживимо, не устежимо се да поделимо са Бориславом Радовићем и његовим читањем Вергилија. Управо то читање ми је поклонило, скупа с другим, да језик који истински говори, одржавајући у себи сукобљене интензитете, напросто не ишчезава. Може царство пропасти, могу се и наше визије показати тек као обмане, можемо и покпекнути, и ћутати, али ће и тад језик сачувати свет и његове поетске истине.

Зато, напоследку, немојмо бити оштри према онима који тврде да је Вергилијев језик мртав језик, или да је његово дело застарело и, у најбољем случају, само реликвија. Будимо благи и рецимо да им се старост и тобожња онемоћалост извесних пресудних ствари једино причињавају.

ПИСАЊЕ НИЈЕ СКРОМНА РАБОТА

У добри час, сећање на једног племенитог човека и сјајног ствараоца окупља нас ради достојанства самог стварања и постаје свечани догађај у нашем књижевном и културном животу. Име Сретена Марића изазива некима од нас најпре помисао на ретку топлину, али и на строгост у исти мах, у извесном нарочитом а ипак природном споју који се не би дао назвати другачије до очинским. Тако смо га доживели, тако га памтимо. За далеко шири круг, онај само читалачки, иза тог имена стоји више или мање употпуњена представа о големом и тихом раду; о радозналости, у којој се распознаје слобода духа, и о сумњи, у којој филозоф налази слободу разума, или мудрост; о вештини расправљања, која из нас извлачи, како нам се причини, нашу сопствену мисао у рађању, нејаку и несигурну, постиђује нас те нејакости и бодри да се довинемо исправности понуђених закључака; о стилу најзад, и не на последњем месту, који је и рухо и плот мисли. Сретен Марић је много више од тога. Он није само нечији омиљени аутор; он је и господин, учитељ и водич, у значењу које би песник, на половини животнога пута, придао тим речима. Његов продоран и препреден поглед, моја успомена, зауставља ме на том најкраћем и најчистијем изразу оданости, и данас прикладном да обухвати сплет свих оних вредних осећања која млађи може гајити према старијем писцу и његовом делу.

Иако се још сасвим млад нашао, вели, „на свим ветрометинама” — или управо зато што се нашао — стекао је образовање какво би пожелело сваки чистокрвни есејист: филозофија и упоредна књижевност, савршено владање великим европским језицима, широко познавање наука о човеку и друштву, културе и цивилизације; читалачка страст измалена. Околности, и повољне и неповољне, спремају то некима. У сваком случају, његова склоност есеју представљала би готово законицу последицу тог и таквог искуства. Уверен да је прошло време великих конструкција и система, он је у есеју гледао стару и поуздану форму, неспутану и отворену, најподеснију да се изрази оно што га је занимало код других или што је сам имао да каже; форму којој се, штавише, и савремена филозофија све радије приклања. Јер „за разлику од правога филозофског списка”, како је он говорио, „есеј дозвољава да се са сваким новим

подухватом све оно раније стави у питање, па и сам аутор”. То приближавање филозофије књижевности, онакво каквим га види Марић, прећутно би се односило и на његово сопствено полазиште, кад он каже: „Откако је филозоф све више свестан да његова област није област позитивне научне истине, он се све више усредсређује на исту муку као и песник: на судбину човека.” Себе није сматрао филозофом. Филозофија је за њега представљала својеврсни занат који би му само сметао као писцу. Он је пак истицао да, када пише, увек „пише цео”. „Не”, вели, „сад као стручњак, сад као аматер, сад као занесењак, него као човек у животу.”

На том трагу, Марићев есеј измиче поређењу са скоро свиме што је та форма дала у нашој средини. Посматран у целини, његов рад остаје јединствен по заокупљености разлозима и смислом стварања, и по суми знања којим се он неусиљено служи према потреби, од књижевности до теоријске лингвистике и филозофије језика. У својству онога ко разуме, како би рекао херменеут, Марић је морао располагати одговарајућим знањем. Сложеност и разуђеност материје којом се он бави захтевале су да то знање буде доиста огромно. Оно би деловало донекле обесхрабрујуће, можда и поражавајуће, да није и само приказано као производ извесног претходног разумевања. Другим речима, кад се позива на неко одређено знање које није пука чињеница, на неко студиозно запажање или на какву танану апстракцију, Марић никада не пропушта прилику — било то у два-три реда или на неколико страница — да нам приушти непосредно учешће у разумевању тог знања. У томе је он крајње скрупулозан, како према читаоцу тако и према онима чију идеју тумачи.

Стало ми је да то нагласим зато што ми се чини да се таква скрупулозност не подразумева обавезно. По природи ствари, есејист је, као и остали књижевни ствараоци, упућен на сарадњу са читаоцем; припрема га за ту сарадњу; понешто му препушта да уради сам. Али он је исто тако упућен, биће и више но остали писци, да своју причу увек посматра као причу о неком знању које није сам стварао ни једини појмио; које га мами и искушава својом големошћу, као Сирене Одисеја својим знањем, како рекоше, о свему „што се на земљи многохраној збива”. Састављајући причу, есејист има повластицу да призива сабеседнике, казао би Марић, с најудаљенијих тачака простора и времена; али нема коме другоме да припише свој исказ, и говори искључиво у своје име. Отуда њега, јамачно чешће но остале писце, хлади бојазан како би у тим разговорима, који нису никаква романескна или драматуршка фик-

ција, могао испасти површан, необавештен, па и смешан. И та би мука, напослетку, морала бити каткад већа од песникове. Ако пак размишља као човек у животу, то јест и као стручњак, и као аматер, и као занесењак у истој кожи, био би дужан, следствено томе, да пише цео. У томе би се ваљда састојало оно поштење према самоме себи, она верност и доследност себи, што увек могу довести у питање и сав претходни рад и самог аутора. „То је нешто”, вели Марић, „што је врло тешко постићи, али без чега је срамотно писати.” Јер „писање није скромна работа”, опомиње нас он: то је пишчев „смртни грех, делимично искупљен поштењем”.

Што се тиче моје књижице, она је такође плод извесне лектире; такође плод извесне нескромности, кад боље размишлим чак дрскости, која се донекле могла искупити једино поштењем, колико га се ту нашло. Веома сам почаствован што се то запазило, и захваљујем од срца.*

ДРАГОМИР БРАКОВИЋ

УЗЛЕТИ И ЗАНОСИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Указали сте ми велику и двоструку част:

овенчали ме наградом „Лаза Костић” и почаствовали да у Матици српској, под кровом који толико дуго и упркос много чему тако успешно кровљује бројна прегнућа нашег расејаног народа, говорим.

А под овим сводовима пристојно би било поћутати, поклонити се сенима наших великих претходника и запитати јесмо ли их достојни. На ове указане ми части лаку сенку баца и уверење да би сваки од овогодишњих добитника награде „Лаза Костић”, у чије име такође казујем реч захвалности, речитије проговорио од мене.

Но, да лакомислено прихватим част коју су ми указали организатори Салона књига и Дана Лазе Костића и да ступим за ову говорницу је и околност што је пре три и по деценије, у

* Речи Ј. Аћина и Б. Радовића изговорене су на додели новоустановљене награде „Сретен Марић” за најбољу књигу есеја или најбољи есеј први пут објављен на српском језику. Награду су установили Општина Кошјерић и Библиотека Матице српске, а свечано уручење првом добитнику, Бориславу Радовићу, обављено је у Кошјерићу 22. фебруара 2005. године.

својој престижној едицији Прва књига, Матица објавила мој песнички првенац: Велико путовање.

То велико путовање ме неком вишом силом и Божјом милошћу, са мојом књижевном сабраћом, уводи опет у Матицу српску обдарујући нас наградом „Лаза Костић”. А како нас Вук народном пословицом подсећа да сваки дар иште уздарје, молим Вас да ових неколико речи захвалности примите као наше скромно уздарје.

Кад уђемо у здање попут Матице српске до нас допиру гласови и оних који одавно не ходи земним шаром већ нас призивају са места где свих времена разлике ћуте. Сувишно је указати да без њихових гласова не би било ни Матице, ни нас оваквих какви јесмо. Један од тих гласова, јасан и разговетан, бучан и горопадан, али повремено и сетан је и глас Лазе Костића: песника, драмског писца, приповедача, есејисте, полемичара, новинара, мислиоца, преводиоца.

Како својим песмама сведочи, и до њега је допирао зрак Шекспира, али му је свирала и вечна лира Пиндара и Анакреонта, Милтона и Бајрона, Шилера, Гетеа и Тењара, Таса и Хајнеа.

Јављале су му се како бележи: „старе славе сетне хвале”.

Био је наш врлетни Лаза Костић и увориште и извориште; примао је и емитовао гласове и светлосне сигнале везујући, како је један други наш песник певао: „век са веком”.

Одавно смештен у неугасло сазвежђе Пиндара, Дантеа, Шилера, Бајрона, Гетеа, Хајнеа и других светских, али и наших, песника, Лаза Костић симболише нашу свагдашњу (па и данашњу) тежњу да смо не само у светским токовима, већ да се равнамо према најбољим и највишим.

Из тог сазвежђа звезда Лазе Костића засветли светским и нашим сјајем подсећајући да је немогуће бити светски а не бити свој.

И кад пева старе јаде и зачиње нове наде песник не пева док се не уздигне изнад светине, а без заноса нема уздицања. „У необичних људи, особито у песника и уметника, има још једно треће, то је — тако бих га ја назвао — занос, нспирација” каже Лаза Костић. Сувишно је подсећати да је Лаза Костић био посве необичан човек — дакле човек заноса. А о заносима и узлетима у његовим делима могло би се много говорити. Није ни место ни прилика да се у овој речи захвалници бавимо лепотама и богатством Костићевог певања и мишљења али, бар, укажимо да је његова муза закрилила и Косово и Граховски лаз, и звездано небо и земаљски шар, певала је и богу олуја и богу зефира, певала о Самсону и Далили, о Прометеју и

Дон Кихоту, о увученој српској застави у Мађистрату новосадском, обратила се и Јовану Дамаскину и Омладини српској, али је забележила и коју сетну реч у споменицу госпођице Л. Д. да би се узнела и у оне висине где свих времена разпике ћуте и где у заносу дуси полуде а звездама се помере пути.

Није Лаза Костић својим певањем затворио један век већ отворио нови.

Од њега су у наш стих уведени други ритмови и други заноси.

Као да нисмо излазили из Лазине песме, још смо у власти деоба и сеоба, оживелих сумњи и обамрлих жеља. Пред нашим очима и у тупој равнодушности гасе се и нестају издавачке куће и часописи а они су, како је писао Милан Кашанин, били светионици у мраку прошлих векова.

За мостарску Зору сарајевску Босанску вилу, дубровачки Срђ, новосадски Летопис Матице српске и београдски Српски књижевни гласник, Кашанин ће рећи да су „били светлосни сигнали једног народа који није пристајао да буде угушен”.

Обавезани часним именом и дугогодишњим њеним деловањем на културном уздизању и окупљању нашег народа, запитајмо се овде, под кровом Матице српске, које и какве сигнале ми данас шаљемо свету и нама самима.

Ако су овај управо завршени салон књига у Новом Саду (који је мало ко помогао) и ова свечаност тек један од сигнала да пред новом најездом нисмо посустали и да се културом бранимо, наша дела и признања којим сте их обдарили имају смисла.

Случај Лазе Костића, оспораваног оспораватеља, ученика и учитеља, творца и ништитеља, за чије се певање пре МБ пи-ва могло из пуних уста рећи — „Светско, а наше!” — поучан је и подстицајан.

Игран на великим и малим сценама, гласовит са неколико великих песама а привлачан бројним стиховима, цитиран и тумачен, Лаза Костић је магистрални ток наше културе.

Почаст коју овим признањем његово име и дело бацају на наша дела подстицајна је и обавезујућа.*

* Реч у име свих награђених изговорена на додели награде „Лаза Костић” на XI Међународном салону књига у Новом Саду, у Матици српској, 18. априла 2005. године.

ЈЕЛЕНА ПАНИЋ

У ВРЗИНОМ КОЛУ КЊИЖЕВНИХ НАГРАДА

Почасти обешчашћују

Флобер

Речник књижевних термина, у свом другом издању објављеном 1992. године, а исти је случај и са првим издањем, не познаје одредницу књижевна награда. Сваки говор о наградама и награђивању у књижевности, али и у другим аспектима уметничког стваралаштва, води нас на поље социологије уметности, коју можемо дефинисати као област која „обухвата све аспекте односа уметност—друштво”.¹ Награде представљају, у неку руку, медијатора између друштва, које је у позицији постављања критеријума за вредновање, и аутора, ствараоца, уметника који користи језик друштва за преобликовање у аутономну, аутохтону уметничку творевину, која се као ехо поново враћа у друштво. Наравно, иако друштво овде посматрамо у најширем могућем видокругу, реч је о два — теоријски промишљајући — контрастирана поља. Приказ њихових подручија могао би се овако скицирати:

ДРУШТВО	КУЛТУРА
Продукт	Уметност
Новац	Дело
Реакција	Креација
Капитал	Идеја
Материјално	Духовно

Основно полазиште друштва је материјално утемељење ствари и света, или физички аспект постојања, док се у бити културе налази духовно виђење света, или метафизички аспект постојања. Друштво нам као свој крајњи циљ даје продукт, а култура уметност. Продукт је увек везан за новац, а уметност за дело које представља њену материјалност. Дело је креација настала из идеје, док продукт има само реакцијско дејство и капитал је његов основни *modus vivendi*.

¹ Теодор Адорно, Тезе за социологију уметности, у: Социологија уметности, приредио Сретен Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, 164.

У аспекту манифестовања можемо говорити о дијалектичком процесу културализације друштва и социјализације културе и управо је то говор о наградама у уметности. Оне уносе дух институционализма у непредвидиве уметничке токове, требало би да стимулишу уметничко стваралаштво, а тада смо блиски производу као крајњем резултату. Користећи шему Поље културног стваралаштва у оквиру поља власти и друштвеног простора Пјера Бурдијеа² можемо говорити о три издиференцирана поља: поље моћи (које поседује и економски и културни капитал), (национални) друштвени простор (који мањка и у економском и у културном капиталу) и поље културног стваралаштва (поседује специфичан културни капитал, висок ступањ аутономије...). Награде прожимају сва три поља и то на тај начин што из поља моћи долази подстицај за њихово постојање, устоличавање, додељивање..., награђени су из поља културног стваралаштва, а оба фактора добијају легитимитет у друштвеном простору с обзиром да поседују, свако са своје позиције, оно што овоме недостаје. Тако долази до извесног узајамно-размењујућег односа по поједностављеном принципу: ја теби, ти мени између поља моћи и поља културног стваралаштва. Но, и сам Бурдије примећује да књижевно поље као такво није целовито и „настоји да се организује на основу два независна и хијерархизована принципа диференцијације: основна опозиција, између чистог стваралаштва, намењеног уском тржишту стваралаца, и масовног стваралаштва окренутог задовољавању очекивања широке публике”,³ те би стога било занимљиво посматрати и евентуалне ефекте које награде доносе како у само књижевно поље, тако и у друштвени простор.⁴

Уколико промишљање заостримо, можемо се запитати, доиста крајње прагматично, каква и колика је делотворност награда, која је њихова улога у културном пољу и, наравно, какве су последице које нужно произилазе из те и такве улоге? Какав ефекат на потенцијалног купца књиге остављају биографске забелешке о броју награда које је аутор добио? Да ли

² Види: Пјер Бурдије, Правила уметности, генеза и структура поља књижевности, „Светови”, Нови Сад 2003, 180.

³ Исто, 177.

⁴ Још је средином прошлог века Лео Левентал заступао становиште: „Морамо проучити утицај који имају ексклузивне и жељене јавне награде, од Нобелове па све до конкурса које расписују издавачи, од Пулицерове до награда које градови и државе додељују успешним ауторима који су имали срећу да се роде на њиховим подручјима”, Лео Левентал, Књижевност и друштво, у: Социологија књижевности, приредио Сретен Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, 279.

је корисност за сва три горе наведена поља оправдана у самом подручју награда? Колико је само подручје уметничког стваралаштва унапређено, а друштвени и национални оквири променили своје основне обриси у правцу просветитељских тенденција? На концу, изјаве типа: „Када бисмо се неким случајем показали кадрим да изведемо нужну рачуницу, лако би се могла потврдити готово универзална крилатица да је огроман број новонасталих културних награда учинио више за даљу консолидацију и хомогенизацију капитала него за подстицање даровитости уметника као уметника, а још мање за промовисање културне демократизације”⁵ делују помало забрињавајуће са уметничког, књижевног становишта, које, како смо запазили, стоји нехомогенизовано, подељено између масовног и ларпурлартистичког стваралаштва. Врло лако се може запазити процес у ком културно поље постепено губи своје аутентичне особине и поприма тржишне карактеристике, да би у данашњем друштву тај процес достигао зенит. Стога се чини да се феномен награда може поредити са лакмус папиром, који нам, готово без грешке, осликава тенденције друштва у коме живимо.

Само порекло награда и награђивања везује се за некадашње меценаштво, те се награда може одредити као савремени, софистицирани, друштвено и економски прилагођен облик меценаштва. Ако искорачимо из општег дискурса и пређемо на индивидуално поимање феномена, неки награду виде као „значањски еквивалент хедонистичке пријатности”,⁶ а тежњу за награђивењем изједначавају са потребом за избегавањем казне. Иза тога би могла стајати потреба за потврђивањем, како уметника, с једне стране, тако и вредности које његово дело инкорпорира у себе. Награђивањем одређеног уметничког дела, савремени мецена отворено стаје у одбрану и промовисање одређеног система вредности, које, на тај начин, добијају и своју потврду у друштву, чиме се отвара шири простор за деловање. Тако долази и до популарисања књижевности, драмских уметности, сликарства, музике итд. Занимљиво би било бројчано упоредити која врста уметности предњачи у наградама. Међутим, оно што је сасвим сигурно, не само за наше просторе, јесте чињеница да постоји огромна диспропорција између уметничких награда и награда из области хуманистичких наука (уколико изузмемо науку о књижевности, која стоји

⁵ Џејмс Ф. Инглиш, „Како победити у игри културе: награде, признања и правила уметности II”, Златна греда, број 13, Нови Сад, новембар 2002, 63.

⁶ Зигмунт Бауман, Култура и друштво, „Просвета”, Београд 1984, 138.

знатно боље од, рецимо, филозофије).

О наградама у књижевности

Књижевност остаје употребна форма друштва, коме сама форма речи говори о смислу онога што троши.

Ролан Барт

Већ неко време сваки говор о књижевним наградама јесте повод да се говори о њиховој бројности, „да је културни универзум постао презасићен наградама, да је број награда далеко већи него што то завређују наша колективна културна постигнућа”...,⁷ неретко је и додељивање неке награде повод да се наново преиспита њена сврсисходност, критеријуми за доделу, рад жирија..., а у историји додељивања награда познати су и случајеви одбијања награђених аутора да признање прихвате. Све се чини да се са развитком друштва задржала иницијална форма награда, а да се тржиште оних који је додељују развило преко граница прихватљивог и већ неко време на њему влада прави хаос, а, уколико помало заостримо становиште, изгледа да сада награду може свако удружење, појединац, фирма... да устоличи, битан је само капитал, тј. неопходан новац како за саму награду, тако и за манифестацију или сам чин додељивања.⁸ У том контексту посматрано, више нас не изненађују ни размишљања о укидању књижевних награда — „Можда би критичар радикалне оријентације видио рјешење институције

⁷ Џејмс Ф. Инглиш, „Како победити у игри културе: награде, признања и правила уметности I”, Златна греда, бр. 12, Нови Сад, октобар 2002, 58.

⁸ Тако Александар Јерков истиче овдашњи тренд хипернаграђивања и евентуалне одјеке светски признатих награда: „Управо због тога се посебна пажња обраћа награђивању, али свима је у последње време углавном дојадило да гледају како се ређају бесмислене и безначајне награде. Још неки интерес остао је везан за две-три које припадају прозним, и две-три које се додељују песничким остварењима. То је важно за слику српске издавачке и читалачке културе за коју Нобелова награда, Букер и Гонкур само понекад значе нешто посебно. Од преко три стотине домаћих награда нема него десетак које се могу упамтити и чије би добитнике неко могао и годину дана касније да наведе. Букеровце и гонкуровце преведене на српски не памти нико, и томе се не треба чудити, не само зато што су различити културни кодови који утичу на разумевање ових дела, или различите животне прилике које диригују интерес за неке теме и проблеме, већ и зато што се овде не живи интернационално и светски.”, „Умор”, Данас, 21. октобар 2003.

⁹ Ратко Божовић, „О наградама, опет”, Овдје, број 140, Титоград, јануар 1981.

награде у њеном укидању. Не би ово требало сматрати сулудом идејом.”⁹

Када се мало замислимо над таквим становиштима чини се да је дошло до својеврсне инверзије, па је друштво, које се упињало да устолочи књижевне награде, почело да се гуши у њиховој бројности, а саме књижевне награде, управо својом бројношћу, покушавају друштво да опораве од шока које оне изазивају. Уколико Андрићево размишљање о речима — „И по закону инфлације што их више има, мање вреде и мање остављају утисак на читаоца”¹⁰ — применимо на награде, установили бисмо да и њихову бројност прате исти ефекти.

Опште је познато да књижевне награде код нас, баш као и у Европи и Америци, нису подједнако рангиране, тј. немају исту тежину у јавности. Неке награде се доделе, готово не приметно, скривене од ширег друштвеног контекста, док неке друге заузимају много већи медијски простор и неретко се за њих везују и извесни скандали. Иако можемо са сигурношћу тврдити да је у регионализацији књижевних награда сасвим сигурно дошло до децентрализације, те се тако награде додељују по читавој Србији и Црној Гори, али готово по правилу највећу пажњу уживају награде везане за веће центре — Београд, Нови Сад, а самим тим и за субјекте који награде додељују. Такође, отворено се говори да поједине награде утичу на повећану рецепцију код читаоца, те издавачима и аутору обезбеђују материјалну добит само од продаје дела. У свету су то Букерова, Пулицерова, Гвардијанова, Гонкурова, а код нас по највише НИН-ова награда,¹¹ која награђеном роману отвара могућност за добијање још понеке награде (занимљиво је нпр. да је неколико добитника НИН-ове награде након тога добило

¹⁰ Политика, Београд, 31. 12. 1967—2. 1. 1968.

¹¹ Поводом прошлгодишње доделе НИН-ове награде изашао је читав низ текстова у штампи савремених књижевних критичара. Ево шта Михајло Пантић каже управо за тржишни аспект ове награде: „Нинова награда доноси више издања, немалу финансијску добит и писцу и издавачу, појачан интерес публике и критике за друга дела од истог писца, занимање преводилаца и страних едиторских кућа, и тако даље.” у: „Добро је што никада нећу написати роман,” Данас, Београд, 14—15. фебруар 2004.

¹² Тако је нпр. Милош Црњански прво добио НИН-ову награду 1972, а потом 1974. и награду Најчитанија књига године Народне библиотеке Србије. Исти је случај и са Зораном Ђирићем, роман *Хобо*, 2003, Гораном Петровићем, *Ситничарница „Код срећне руке”*, 2002, Давидом Албахаријем, *Мамац*, 1997, Драгославом Михаиловићем, *Чизмаши*, 1984, Слободаном Селенићем, *Пријатељи*, 1981, Миодрагом Булатовићем, *Људи са четири прста*, 1976. (Наведене су године у којима су књиге награђене НИН-овом наградом, будући да се Награда Најчитанија књиге године додељује ретроградно, тј. на почетку једне године за претходну.)

и награду за најчитанију књигу године коју додељује Народна библиотека Србије¹²).

Тако се и поједини писци/песници, добитници етаблираних награда, промовишу и популаришу, а добитком одређене престижне награде улазе у окружење проверених вредности, те се самим тим уписују у историју српске књижевности. Добитак неке друге, мање значајне награде, отвара пак могућност за будућност. Но, већина добитника престижних награда јесу писци средње и старије генерације, док оне по правилу мимоилазе припаднике млађих генерација. Оно што није утешно јесте виђење да су и пре готово пола века позиције биле сличне: „На листи награда у свим републикама појављују се једна иста, најпознатија имена, а то су, углавном, припадници средње и старије генерације; може се тврдити да од ослобођења до данас у Југославији награђене су све добре књиге чији аутори припадају тим генерацијама.”¹³ С друге стране, срећемо и коментаре награђених аутора који знају да иду у смеру: „Сад поново пишем за хиљаду, хиљаду и по читалаца, и добро ми је. Они, који су ми се прикључили због награде, ионако нису били моји. А ни ја нисам њихов”, или: „Добио сам, дакле, драгоцену награду, али сам изгубио драгоцену реченицу: он је неправедно запостављен.”¹⁴ То нас пак доводи до питања статуса писца/песника у савременом друштву, њиховом друштвеном (не)ангажовању, а самим тим и материјалном (не)просперитету. Интересантан је, и надасве неуобичајен, случај песничке менице у Француској, чији је оснивач Пјер Бернар, која није награда у строгом смислу, већ неки вид фонда који се храни прилозима песника и прискаче у помоћ једном од њих који је остарео, или живи у оскудици, или је болестан.¹⁵ На делу је својеврсна песничка солидарност.

У прегледу књижевних награда код нас¹⁶ очљиво је да једна ствар доминира, а то је смена једног идеолошког дискурса, уско везаног за социјализам, овај пут ново-старим наговештајима који су у тесном склопу са црквеним и монархистичким тенденцијама. То награде још више потврђује као ренд-

¹³ Света Лукић, *Савремена југословенска литература 1945—1965*, „Промисвета”, Београд 1968, 176.

¹⁴ Милован Данојлић и Данило Николић у: *Књижевни лист*, бр. 17, Београд, 1. јануар 2004.

¹⁵ Више о томе у: *Dictionnaire de la poesie francaise contemporaine*, Larousse, 1968, 201.

¹⁶ Тек одскора смо у могућности да се упознамо са свим књижевним наградама које су додељиване код нас у периоду 1839—2002. године. Више о томе у: Ратко Стојковић, *Лексикон, Литерата, Лауреата, „Потез”*, Београд 2004.

генски снимак друштва, а писце из једне ангажованости пребацује у другу. Ролан Барт сматра да „ширење политичких и друштвених чињеница у пољу свести Књижевности створило је нови тип човека од пера, негде на пола пута између активисте и писца, у том смислу што од првог задржава идеални лик ангажованог човека, а од другог мисао да је написано дело чин”.¹⁷ У пропозицијама награда на конкурсима, каквих је приличан број, било са задатом темом, или са назнаком да треба величати, уздизати, бити у духу...,¹⁸ та врста ангажованости исказује се у свом изворном виду. На тај начин одређени рецидивни продужавају свој животни век, а неки полузаборављени јављају се у модификованом виду. С тим у вези и многобројни конкурси који се расписују отварају могућности за проширивањем граница књижевности с једне стране, а с друге за омасовљење професије писца, песника... Нарочито је тај, назовимо га популистички приступ књижевности имао плодно тло у бившем идеолошком дискурсу. Наиме, ту је дошло до занимљивог споја, те се идеолошка матрица у додељивању појединих књижевних награда, са расписаним конкурсима, или без њега, само још више на тај начин мултиплицирала и проширивала све дубље и дубље у различите аспекте друштва. Не треба сметнути с ума чињеницу да када промишљамо о књижевним наградама најчешће мислимо само на оне најпознатије, најзвучнијих имена, које су, мање-више, задржале одређене стандарде и квалитете, али заборављамо на читав један спектар књижевних награда које кореспондирају са свим појавним лицима саме књижевности, а једно од њих је и симулација. Књижевност — а онда и књижевне награде — већ неко време симулира саму себе и своје постојање. Као што то Бодријар каже: „Нема више замишљене коекстензивности: димензија симулације је генетичка минијатуризација. Стварно се производи полазећи од минијатуризованих ћелија, матрица и меморија, модела управљања — и, полазећи од тога, може и да се репродукује безброј пута. Оно више не мора бити рационално, будући да се више не мери по некој идеалној или негативној инстанци. Оно је још само операционално.”¹⁹

Симулација се исказује у поприлично великом броју културних и књижевних манифестација, али и сама бројност књижевних награда симулира постојање великог броја дела која

¹⁷ Ролан Барт, Књижевност, митологија, семиологија, „Нолит”, Београд 1971, 47.

¹⁸ Тако примерице ту би се могле наћи награде попут: „Богородице Тројеручице”, „Драгојло Дудић”, награда Видовданских пјесничких сусрета, те „Златни крст кнеза Лазара” итд.

завређују да буду награђена. То је још једно од актуелних размишљања која би се могла свести на то да ли наша годишња продукција доноси одређен број довољно квалитетних дела која заслужују да буду овенчана неком од многобројних књижевних награда, или смо често сведоци да једно исто дело буде вишеструко награђивано. Велики број награда требало би да делује стимулативно и да промовише књижевно стваралаштво и ако бисмо стање процењивали само на основу актуелних књижевних награда можда бисмо уместо стварне добили симулирану слику не само продукције, већ и тенденција и вредности које се кроз њих читавају.²⁰

Сам историјат устоличења књижевних награда у Србији има прилично неуједначену динамику, која је поведена стањем и потребама друштва. Постоји податак да је 1861. основан први књижевни фонд код нас из кога су се додељивале награде, а оснивач је Илија Милосављевић Коларац. Међутим, прва награда у српској култури додељена је 1839. године, а дародавац је Матица српска. Наиме, Матица је 1838. расписала конкурс за најбоље оригинално дело у стиховима, прози, те за најбољи превод било у стиховима или прози, али конкурс није успео с обзиром на то да ниједан рад није послат.²¹ Добитник прве књижевне награде код нас је Божидар Петрановић за дело Косовскиј бој 1839. године. Следећа награда је додељена 1846. године Јовану Суботићу за еп Краљ Дечански, будући да конкурс претходних година није био ни расписиван, а редовнија дина-

¹⁹ Жан Бодријар, Симулакруми и симулација, „Светови”, Нови Сад 1991, 6.

²⁰ О савременим тенденцијама награђивања говори и роман Писац издалека Владана Матијевића, за који је добио НИН-ову награду 2004. године. Негде на самом почетку романа откривамо да приповедач-романописац, Џони Глинтић, свој најновији роман пише да би „узео најпрестижнију књижевну награду: Награду Српске фабрике шећера”. О награди/награђивању се више пута говори, било у функцији мотивације писца за сам чин писања, било као добар оквир да се проговори и о жирију, критеријумима за вредновање, неопходном броју страна, висини новчаног износа који награђени добија, као и његовом рекламирању у јавности. На први поглед се чини да увођење награде као момента у структури самог дела и није неуобичајено за књижевност, али у овом роману то је учињено на уочљиво пародијски начин.

²¹ О томе Божидар Ковачек у свом излагању о наградама у Матици српској каже: „Писцима као да није било јасно да дело може имати ефекат племенито металног звука.” (Рад Матице српске, бр. 38, 77). То је важан податак, баш као и непријављивање на расписани конкурс, будући да говори о једној дијаметрално супротној перспективи човека 19. века у односу на визуру каква је настала у 20. веку. У том распону између ларпурлартизма до социјално или само ангазоване књижевности награде и награђивање имале су своју улогу.

²² Неке од тих награда су: Награда академије „Седам уметности”, Награда „Цвијета Зузорић” (први добитник ове награде је Момчило Настасијевић за дело Записи о даровима моје рођаке Марије, што је занимљиво имајући

мика награђивања се усталила тек након 1863. године. У периоду до завршетка Другог светског рата био је присутан мали број књижевних награда, које су се по правилу везивале за одређена друштва, удружења, институције.²² До уочљивог заокрета долази након завршетка Другог светског рата када, можемо рећи, долази до тихе експанзије књижевних награда. Већ је 1946. године Влада ФНРЈ доделила Андрићу награду за роман *На Дрини ћуприја*, а потом су се полако уводиле нове награде у духу тек устоличене, владајуће идеологије, а старе углавном нису могле бити задржане уколико нису биле блиске том концепту. Динамика је била отприлике ова: „Тако између 1945. и 1950. није установљена нити једна награда која би се и данас додељивала. Тек у следећем петогодишњем периоду... јављају се прве три награде које и данас постоје. То су „Октобарска награда града Београда” (1954), НИН-ова награда (1954) и награда „Невен” (1955). У следећем петогодишњем периоду (1956—1960) број новоустановљених награда се скоро утростручује — има их чак осам... За период 1966—1970. се може рећи да је најплоднији што се броја награда тиче — установљено је чак 20...”²³ Наравно, треба напоменути да је у овом побројавању изостављена „Змајева награда” за поезију, коју је, пре свих поменутих, још 1953. године установила Матица српска. Граница коју у сваком случају треба подвући је 1968. година. Након потреса и промена који су се десили 1968. године дошло је, поред промена на другим плановима, до повећаног броја књижевних награда, књижевних манифестација и уопште мења се однос према култури. Већ неко време траје процес полагањем нестанка и укидања награда основаних у социјалистичкој идеолошкој клими и устоличења неких нових награда блиским променама које се дешавају у друштву.²⁴ Ту у првом реду видимо један низ награда везаних за средњовековну традицију — Жичка хрисовуља, Златни крст кнеза Лазара, Грачаничка повеља, Ђурђеви ступови, Јефимијин вез, Мирослављево јеванђеље, Сребрни кондир Косовке девојке, Златно перо Деспота Стефана Лазаревића... — краљевску породицу — Кнез Павле Карађорђевић, Повеља Карађорђевића — религију и цркву — Рачанска повеља, Свети Сава — те новоосноване фир-

на уму да је овај аутор живео готово ван свих књижевних токова), те Награда Српске краљевске Академије.

²³ Бранимир Стојковић, „Награде и културно стваралаштво”, *Култура — Документација*, бр. 4 и бр. 5, Завод за проучавање културног развитака, Београд 1991, 20, 21.

²⁴ Као један интересантан пример навешћемо случај „Равногорске награде” установљене поводом обележавања педесетогодишњице „великог доприноса равногорског покрета ђенерала Драге Михаиловића победи над фашизмом и нацизмом у Другом светском рату”. Награду је додељивао Српски

ме, и друге облике капитала — Награда фондације Браћа Карић, Кристална призма, награде фабрике Витал, Инстел. Поред чињенице да се сваки нови субјект из поља моћи устоличује у националном, друштвеном простору, намеће се као саморазумљиво и питање (не)постојања традиције и потребе за једним знатно стратешки осмишљенијем и друштвено утемељенијем приступу. Оно што је приметно јесте да су преживеле управо оне награде које су имале најмање везе са идеолошким тенденцијама, или, пак, које су се довољно брзо мењале да су постале прихватљиве и у новој друштвеној клими.²⁵ Тако долазимо до питања жирија, неоспорно једног од најважнијих чинилаца у феномену књижевних награда.

Конститутивни елементи сваке награде јесу пропозиције награђивања,²⁶ оснивачи, награда и жири. Награде имају двоструку нормираност, општу, која је универзална, за све иста и као таква и законски прописана и регулисана, и појединачну, коју оснивачи награда појединачно креирају посебно за ту награду и ту спадају њене пропозиције. Жири, такође, има своје критеријуме како за избор чланова, тако и за избор награђеног дела/аутора. Но, највеће повике у јавности се чују управо на жири који покушавају да дисквалификују по неком од критеријума, било рад, одлуку, састав, компетентност...²⁷ Чест је случај да једни те исти критичари седе у више жирија, и уколико би постојала евентуална база података чланова жирија занимљиво би било открити који су то књижевни критичари,

покрет обнове и то само 1995. године. Награђени песник био је Љубомир Симиновић, међутим он је одбио да награду прими.

²⁵ Потребно је нагласити да је изван број књижевних награда нестао са сцене с обзиром да су субјекти који су их додељивали нестали са сцене, најчешће због недостатка финансијских средстава.

²⁶ Неопходно је да пропозиције буду што боље формулисане и прецизиране с обзиром да оне умногоме олакшавају или отежавају рад жирија. Тако, нпр. за доделу „Октобарске награде града Београда” 1981. године жири је предложио тада младог писца Јована Радуловића, али нико други од стране спољашњих предлагача није то учинио, те му награда није могла бити додељена. Исто тако, 1984. године поводом доделе исте награде дошло је до великих полемика јер је Вук Крњевић предложио своју књигу критичарских записа Приступи испред „Просветине” књижевне редакције са још чак двадесет три „Просветина” наслова. Више о томе у: Драган Богутовић, „Много из једне главе”, Политика, Београд, 7. октобар 1984.

²⁷ Овогодишња додела НИН-ове награде изазвала је многе полемике. Наиме, појавио се један број текстова књижевних критичара, или/и уредника, који покушавају да дисквалификују награђено дело Киша и хартија новосадског аутора Владимира Тасића по разним основама, премда најчешће доминира оцена — стилска несавршеност награђеног романа. Више о томе: Васа Павковић, „Како је могуће?”, Данас, 12—13. фебруар 2005, Васа Павковић, „Пред 'страшним судом' ”, Данас, 26—27. фебруар 2005, Васа Павковић, „Велики пескови и говеђа гарнитура”, НИН, 3. март 2005.

факултетски професори, уредници... највише заступљени. Прошлогодишња додела награде „Меша Селимовић” била је прилика да се поново проговори о члановима жирија и спорним местима: „начини, процедура, па и понашање самих чланова компетентног жирија чији гласови одлучују о победнику”.²⁸ Јер жири је јесте важан фактор, и можемо рећи што су више његови чланови стручнији, признатији,²⁹ евентуално академици, тим је више и награда познатија, ужива већи углед у културној јавности... Поједине награде свој престиж граде захваљујући било оснивачу, било жирију и оснивачу, мада су присутне и награде које свој углед завређују захваљујући члановима жирија. Чланови жирија би требало да претендују на објективност у вредновању, а одговорност коју имају у свом раду је велика с обзиром да имају могућност да посредно креирају читав један културни миље,³⁰ а самим тим и промовишу и популаришу не само поједина дела, већ и одређене књижевне врсте.

То се у првом реду тиче односа прозе (роман, приповетка, кратка прича...) и поезије. Наиме, неколики број награда је затворен за могућност да се додели неком другом жанру, сем оном тачно одређеном у пропозицијама саме награде. Постоје и, да их тако класификујемо, отворене награде, чије пропозиције не предвиђају ком жанру би награђено дело требало да припада. У тај, назовимо га, ничији простор чланови жирија су у могућности да инфилтрирају свој критичарски, процењивачки сензибилитет, а самим тим да утичу на продукцију, углед и све што уз то иде, неке песничке збирке или, пак, прозног дела. Тенденције показују да код нас, али и у свету, већ дуже времена роман, у првом реду, а потом и приповетка, кратка прича, доминирају у односу на поезију.

²⁸ Бојана Стојановић-Пантовић, „Обавезно прочитај ову књигу”, Политика, Београд, 6. март 2004.

²⁹ Остало је забележено да су чланови жирија за доделу „Октобарске награде града Београда” 1981. године били више од половине са једне катедре Филолошког факултета (укупно седморица), а чак тројица су седела у истој канцеларији.

³⁰ Присутна су и радикалнија гледишта склона да систем награђивања и рад жирија доводе у везу са маркетиншким постулатима: „Писац који не обезбеди подршку неког предлагача и који је довољно скроман да никада не помишља да сам себе предлаже за јавно признање, више нема никакве шансе за највећи број награда. Овакав спонтани развитак бирократских навика доводи систем јавног књижевног награђивања на ивицу произвољности и небриге према аутентичним уметничким вредностима”, Милан Влајчић, „Сенка пре награде”, Политика, Београд, 3. октобар 1981.

³¹ Вратимо се поново на доделу награде „Меша Селимовић” за 2002. годину коју је добио новосадски песник Војислав Карановић за песничку збирку Светлост у налету (мало пре ове награде, песник је добио и награду „Златни сунцокрет”). То је био повод да се опет преиспита становиште које савремена поезија заузима у актуелном књижевном и културном животу. Ви-

То се, наравно, рефлектује и на награде.³¹ Међутим, делује помало изненађујуће када погледамо преглед актуелних и некадашњих књижевних награда и установимо да је један велики број награда резервисан за поезију, било у оквиру многобројних песничких манифестација, било на многим награда-ним конкурсима. Оне су резултат једног процеса који је трајао јако дуго, извесног популизма у поезији и обистињавања стиха Бранка Миљковића — Поезију ће сви писати. С друге стране, наше еминентне песничке награде „Васко Попа”, „Бранко Миљковић”, „Владислав Петковић Дис”, „Змајева награда”... углавном добијају врхунски песници (Стеван Раичковић, Десанка Максимовић, Душан Матић, Иван В. Лалић, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Борислав Радовић...). Тиме се опет, сада на другом потпољу, суочавамо са дисперзијом песничке продукције. Исто то, само у другачијем контексту, можемо рећи и за прозна остварења.

Поред награда за поезију и прозу, присутан је и један део награда за есеј — Андрићева награда,³² Награда „Исидора Секулић”,³³ „Лаза Костић”,³⁴ Награда листа „Младост”, „Сретен Марић” — за књижевну критику, теоријске радове на пољу књижевности — награде „Вук Филиповић”, „Ђорђе Јовановић”, „Милан Богдановић”, „Младен Лесковац” — али и афоризам, хумористичко-сатирична кратка остварења — награде „Брана Цветковић”, „Браћа Ормаи”, Вибова награда, „Вук Глигоријевић”, „Ђорђе Фишер”, Златна кацига, Златни јеж — те драмске текстове, било комедије или драме у ужем смислу — награде „Бранислав Нушић”, Дани комедије, „Јоаким Вујић”, „Марин Држић”. С те стране гледано, награде се указују као чувари појединих врста и жанрова, оне истрајавају на њиховом

ше о томе у: Бојана Стојановић-Пантовић, „Обавезно прочитај ову књигу”, Политика, Београд, 6. март 2004.

³² Иако је Андрићева награда постала синоним за најпрестижнију награду за најбољу причу или збирку прича, 1991. установљена је и Андрићева награда за есеј од стране Књижевне заједнице из Херцег Новог и Дома Иве Андрића из Херцег Новог, а додељивана је до 1994. године. Међу добитницима су се нашли: Павле Зорић, Петар Џаџић, Јовица Аћин и Желидраг Никчевић.

³³ Поред награда за прозу и поезију награда „Исидора Секулић” додељивана је и за есеј у периоду 1968—1977, а неки/е од добитника/ца су: Светлана Велмар Јанковић, Јован Христић, Богдан А. Поповић, Александар Петров, Марко Недић, Тања Крагујевић.

³⁴ Награда „Лаза Костић” се додељује за све књижевне врсте у којима се песник огледао, па између осталих и за есеј и књижевну критику. Додељује се од 1995. године, а неки од добитника у овој области су: Мирослав Егерић, Петар Џаџић, Владета Јеротић, Никола Милошевић, Новица Петковић, Зоран Глушчевић, Ново Вуковић, Сава Дамјанов.

³⁵ С тим у вези занимљиво је напоменути да се при додели појединих награда организују и књижевни скупови о награђеном аутору, који се потом

постојању простом чињеницом што и даље продужавају традицију награђивања. Лако можемо уочити да се есејистика и теорија везују за салонски облик награда, затворен, стручни и професорски круг,³⁵ док се афористична, хумористичко-сатирична продукција по правилу јавља на фестивалима и многобројним манифестацијама. То није случајно, с обзиром на то да су ти облици рудименти некадашњих карневала, који се сада јављају у измењеном виду, али са сличним карактеристикама. Насупрот томе, есејистичко-теоријски дискурс остаје везан за универзитетски простор и интелектуалнији слој друштва.

Као пропратни елемент награда често се јављају скандали. Они се често продукују с обзиром да су у додиру с тржишним законитостима тиме што су у могућности да муњевитом брзином доспеју у фокус интересовања. Неке награде своје постојање црпе из скандала који се везују за церемонију додељивања,³⁶ док су чести случајеви одбијања признања од стране награђеног аутора. У суштини, скандали представљају искорак из уобичајених шема понашања у околностима везаним за атмосферу награда, али се они могу посматрати и као начин, метод којим уметници устају и остају у одбрани аутентично уметничког. Само непристајање јесте начин да се не буде инструмент поља моћи. Ти донкихотовски подухвати везују се за многе уметнике, књижевнике, како код нас,³⁷ тако и у свету, али сасвим сигурно чин који је имао највишу тежину је Сартрово одбијање да прими Нобелову награду за књижевност. Кажемо највише, с обзиром да је углед, престиж и моћ Нобелове награде остао до данас непревазиђен. Његово образложење за један овакав чин своди се, укратко, на две равни. Прва има везе са субјектима који додељују награде уопште и заступа становиште „да је моја дубока стварност изнад почаст. Јер те почести дају једни људи другима; а људи који дају почаст, био то крст

штампају у виду зборника радова и дају увид како у опус награђеног аутора, тако и у савремена тумачења, тенденције и сл. (нпр. скуп поводом доделе награде „Жичка хрисовуља”, или пак Зборник Матице српске посвећен добитнику Змајевој награде).

³⁶ Сасвим сигурно најпознатији пример је Букерова награда у Великој Британији, установљена 1968. године. Више о скандалима који се везују за ову награду у: Џејмс Ф. Инглиш, „Како победити у игри културе: награде, признања и правила уметности I и II”, Златна греда, бр. 12. и 13, Нови Сад, октобар и новембар 2002.

³⁷ Никола Милошевић је чак два пута одбио да прими награду. Први пут то је била награда „Исидора Секулић”, а други „Октобарска награда града Београда” 1982. године. Његово становиште би укратко било: „Сматрам како у годинама када се већ почињу сводити извесни духовни биланси, књижевне награде више немају много смисла.” Више у: Д. Антић, „Никола Милошевић одбио Октобарску награду”, Политика, Београд, 19. октобар 1982. године.

Легије части или Нобелова награда, немају у себи вредност да је дају.”³⁸ Друга се односи на само Сартрово схватање природе књижевности која се противи било каквој хијерархизацији која долази као подстицај из спољашњег, „буржоаског друштва”, које на тај начин намеће свој принцип и самој књижевности, али и стога што је темељно својство награда, тог типа, разврставање писаца: „Шта значи један писац који је 1974. године добио награду, шта значи у односу на људе који су је добили раније, или на оне који је нису добили, а који пишу као и он или чак боље од њега? Шта значи та награда? Може ли се доиста рећи да сам оне године када су ми је доделили био изнад мојих колега, осталих писаца, а да је следеће године то неко други? Да ли збиља треба књижевност посматрати тако? Као људе који су једне године изнад свих, или су то већ одавно, али се те године признаје та њихова надмоћ? То је апсурдно.”³⁹ Таквим размишљањима Жан Пол Сартр може бити носећа фигура струје која бескомпромисно заступа становиште књижевности. Истина, Сартр је на крају ипак примио награду (несрећан заплет довео је до тога да се Сартрово писмо Шведској академији са молбом да се уклони са листе кандидата загубило), а на церемонији доделе „образлажући своје одбијање, заузео крајње суздржан и апологетичан став”.⁴⁰ Касније се на ту струју надовезују многи књижевници и уметници који су скретали пажњу, употребљавајући скандал као модел, на легитимност и аутономију уметности користећи награду као средство за промовисање личних ставова. Нажалост, чин одбијања награде више нама исте ефекте, већ је постао начин за пут у скандал кога, пак, по правилу прате видљивост и поларизација јавности. Занимљиво је да је тај образац у светској књижевности измењен, тако да је одбијање награде замењено извесним упливом перформанса у чин додељивања. Тако је овогодишња добитница Нобелове награде за књижевност, аустријска списатељица Елфриде Јелинек одбила да присуствује свечаној додели награде (образложивши своју одлуку да пати од „социјане фобије”), већ је чин доделе уприличен уз помоћ аудио-визуелних средстава. Такође, инересантан је и један знатно старији догађај додељивања награде америчком писцу Томасу Пинчо-

³⁸ Симон де Бовоар, Церемонија опроштаја, Разговори са Сартром, Матица српска, Нови Сад 1984, 275.

³⁹ Исто, 281.

⁴⁰ Џејмс Ф. Инглиш, „Како победити у игри културе: награде, признања и правила уметности I”, Златна греда, бр. 12, Нови Сад, октобар 2002, 58.

⁴¹ Размишљања једног од вероватно највише награђиваних српских песника, Матије Бећковића, о наградама иду у овом правцу: „Чим почну да вам додељују награде, значи да вам је кренула одјавна шпица — рекао би Душко

ну када је аутор послао комичара да награду преузме уместо њега и одржи комично-пародијски говор. Међутим, уметници који одбијају награде или их користе у перформативне циљеве су у мањини у односу на све оне који награде прихватају,⁴¹ као и све пропратне елементе који уз њих иду. Најчешће су то признања, како од стране стручног дела јавности, тако и медијска промоција, али и један, готово конститутивни елемент сваке награде је и новац.

Највећи број актуелних и некадашњих награда код нас састоји се од пригодне плакете, евентуално дипломе, у неком случају и од неког уметничког дела и новчаног износа. Врло ретко је новчани износ у првом плану и његова висина зависи од онога ко награду додељује. Веза новца и награде кореспондира са некадашњим меценаштвом, када су богати буржуји помагали уметнике путем новчаних средстава. Сада су се релације прилично измениле, али се срећемо са понеком наградом где се као финансијер јавља богати појединац, или пак добростојећа фирма.⁴² Сасвим сигурно да се новац може довести у везу са угледом који награда има у друштву, па би, у том случају, испадало да што је новчани износ већи то награда има већи углед.⁴³ Наравно да то није образац који можемо применити, али врло вероватно да се то да повезати са тим ко се појављује као дародавац и оснивач награде. Тако су неке институције, удружења, издавачке куће, листови и часописи својом традицијом и угледом утицали на тежину награде, а не на новчани износ који је прати, док, мање-више, неке новоформиране награде свој рејтинг купују новчаним износом који додељују. Уз један, доиста мали, број награда додељују се симболични предмети: шал, штап, златна кацига, прстен, перо, кључ, крчаг..., а злато као метал, али и највиша вредност, јавља се у читавом низу награда, док су интересантне награде које прво-награђеном додељују велику количину жита, прворазредног вина, воде...

Радовић. Као да по наградама које још нисте добили можете проценити и колико вам живота остаје... У време коме је остало да се још само може у понешто сумњати, а ни у шта веровати, ко би могао веровати у награде!... Михиз је рекао да награде можеш да презиреш, али тек када их добијеш... Све награде су одбили они који ниједну нису добили, а сва признања најотвореније презиру они који нису доживели ниједно." у: „Ђера макрокозма, Матија Бећковић, интервју”, НИН, бр. 2453, Београд, 31. децембар 1997.

⁴² Тако је износ за овогодишњу НИН-ову награду био пет хиљада евра, а дародавац је Yubanka. Исти износ пратио је и награду „Златни сунцокрет”, а дародавац је фабрика Витал.

⁴³ Занимљив је податак да су некадашње Авнојевска и Седомојулска награда својим добитницима обезбеђивали високу пензију, а „Октобарска награда града Београда” решавала је стамбени проблем. Више о томе у: Бранимир

Награда „Љубиша Јоцић” представља добар пример оног реда награда које пародирају уобичајену формулу награђивања. Тако је 1980. године овом наградом овенчано чак једанаест аутора, чиме су оснивачи желели дати свој допринос муњевитој инфлацији књижевних награда. Својим добитницима не обезбеђује никакву материјалну добит, а они су у могућности да сами откупе спомен-плакету уколико пристану да дају новац. Мирослав Крлежа је 1980. године добио ову награду, телеграмом се захвалио и откупио је.⁴⁴ Ова награда се, такође, рефлектује и на питање новца и изврће уобичајени однос где се уметник помаже — на то да награђени уметник купује награду.

Елемент новца у награди иако пропратног карактера, указује на проблеме савременог друштва. Наиме, некада су награђени песници добијали лаворов венац као одличје за своје умеће и уживали велики углед. Новац је полако ушао у све токове друштва и данас смо у ситуацији не да награде свој углед заснивају на количини новца који се додељује, већ без новца не би било ни књижевних награда. Управо је то одраз стања у ком је култура све ближе томе да се развија по тржишним законитостима. Закони монетарне природе утицали су да један део награда потпуно нестане са наше сцене, док је судбина великог броја књижевних, па и осталих уметничких, награда потпуно неизвесна и зависи од тога да ли ће бити довољно новчаних средстава да се активира механизам награђивања, не у будућности, већ, нажалост, за ову и наредну годину. Тиме се и наша културна политика ставља у положај лишен једне стратешки развијеније слике и налази се у зависности од економско-политичких датости.

Оно што је, између осталог, приметно у вези са наградама задужбина јесте да је удовиштво присутно као доминанта, те се у случају награда задужбина Милоша Црњанског, Бранка Ђопића, Милана Ракића, Борислава Пекића супруге јављају у

Стојковић, „Награде и културно стваралаштво”, Култура — Документација, бр. 4 и бр. 5, Завод за проучавање културног развоја, Београд 1991.

⁴⁴ Милан Влајчић, „Сенка пре награде”, Политика, Београд, 3. октобар 1981.

⁴⁵ Занимљиви су случајеви Јована Дучића, Растка Петровића, Милоша Црњанског. Јован Дучић, иако награђиван пре Другог светског рата, након његовог завршетка био је прилично запостављен. Тек су друштвене околности пред крај 20. века омогућиле да се његови посмртни остаци пребаце у родно Требиње, али и да се установи награда која би носила његово име. Растко Петровић није добио ниједну награду за живота, а награда која носи његово име додељује се у дијаспори. Милош Црњански је добио награде и пре и после Другог светског рата: 1930. године награду Српске краљевске академије за роман Сеобе, 1971. награду Удружења књижевника Србије за животно дело, а 1972. и НИН-ову награду за дело Роман о Лондону, који је 1974. био најчита-

активној улози извршења воље супруга, те предлагача за установљавање награде, оснивања задужбине...

Такође, уочљиво је да се један, доиста мали, број награда додељује у дијаспори⁴⁵ која се јавља као важан елемент у процесу очувања српске културе и књижевности.⁴⁶ У тај ред награда спадају: „Богородица Тројеручица”, Награда задужбине „Јаша Игњатовић”, Велика Базјашка повеља, Гетеова награда, награда „Растко Петровић”. За поједине награде као иницијатори се јављају познати књижевници и песници, на чије предлоге се награде и оснивају (тако је награда „Златни беочуг” установљена по идеји Васка Попе).

Реч-две уместо закључка

За књижевне награде најмање би се могло рећи да су једнозначне. Њихова функција се све више и више трансформише како се мењају спољашње, тј. друштвене околности. Задржавајући уобичајене, готово стандардне видове, ефекти које производе се непрестано мењају. Колико награде у уметности можемо сагледавати као продукт — како је то Адорно насловио — културне индустрије питање је за себе, али питање за које претпостављамо да би имало позитиван одговор.

Уколико бисмо покушали да одредимо природу књижевних награда можда не бисмо превише погрешили ако их упоредимо са фигуром савременог Тројанског коња. Убачене у књижевно поље од стране поља моћи, у првом налету изазвале су одобравање и задовољство, јер су значиле признање ван, али и у свом пољу. Након тога са наградама су ишли и многи други елементи који су почели мало по мало да освајају књижевно поље. Да ли ће поље моћи сасвим сигурно однети победу питање је на које ће нека будућа времена можда и пружити одговоре. То ће бити резултат који ће не само одредити природу књижевности, њен положај и аутономни развој, већ ће нам недвосмислено рећи много тога о свету у коме живимо.

нија књига Народне библиотеке Србије. Важан је податак да „једанаест година после његове смрти, када су са успехом преведене Сеобе на француски језик, ово дело је добило велику награду француских издавача за најбољи страни роман 1988. године” у: Мирјана Поповић Радовић, Књижевна радионица изгнанства Милоша Црњанског 1940—1965, „Прометеј”, Нови Сад 2003, 27.

⁴⁶ То није случајно с обзиром на то да се јасно могу пратити утицаји српске књижевности, присутни у 19. веку, али нарочито добро изражени на-

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

СМЕХ ЈЕ ИЗВРНУТА РУКАВИЦА ТУГЕ

Разговор са Радованом Белим Марковићем

Милета Аћимовић Ивков: Ушли сте у књижевност средином седме деценије прошлог века са групом писаца (В. Стевановић, М. Савић, М. Јосић Вишњић) која је настојала да обнови регионализам. Ваш књижевни свет, у највећем, везан је за колубарски крај. Да ли Вам се и данас чини да „нишчима” припада царство небеско и у тематском пољу књижевности?

Радован Бели Марковић: Не, не одмахујем одречно главом, нити се грштим при помену такозваног регионализма у српској прози, напротив! Мислим да је сваки од поменутих писаца убедио читањество у књижевну истинитост свог света, те да се, нипошто, не може говорити о другоразредности њихове наративе, каквих покушаја је било и још их има (што, разуме се, не вреди за многи случај књижевне адопције), с тим што је, ваљда, ноторно да естетска вредност приче не зависи од амбијентисања: сеоског, приградског или градског (нити, пак, амбијентисање одређује формалне могућности приповедања), већ од тога колико је у самој причи — заправо: у „текстуелној стварности” — лепоте која зајемчује да живот је живота вредан. Поменули сте В. Стевановића, М. Савића и М. Ј. Вишњића, „световно тројство” српске прозе седамдесетих, и после, којима моја књижевна маленкост благодари на уредничкој благонаклоности (првој двојици) и изредном читалачком ужитку, какав су ми, својим књигама, понаособ приуговорили, приде лепо место, међу јунацима чудесног Романа без романа, каквим ме је М. Ј. Вишњић почаствовао, што није мало, у оскудном овом добу, међу људима без срца и душе, кад се по-

сле сваког поздрава прсти пребрајају... Да, моја наратива амбијентисана је, наоко, у колубарском крају, али Ви се, јамачно, досећате: није реч о колубарском крају, но о једној од покрајина моје душе, и узалуд је (за сада!) Бело Ваљево и цвилежни Лајковац по мапи тражити. И није реч о „нишчима”, нити о њиховом „уврх небес” царству, већ о језичком плетиву, каквог је — од Боре Станковића наовамо — бивало, у српској књижевности, и каквог ће у године бити.

Завичај и завичајно су важне компоненте вашег књижевног света. Ви нисте стриктно реалистички хроничар. Чиме се Ваш „завичај” наметнуо да га књижевно „обработите”?

Веома сам несрећан што немам „гешмака” за такозвани родни крај, ни воље да га воздижем на књижевне котурне, те су сви моји завичаји измишљени, ако већ „из књига” нису, што најпосле на исто излази, с тим што ово вреди само када је реч о „завичајности” моје наративе, иначе: о завичају као месту рођења, то јест: о тој административној части поднебесја, која код других писаца „ради у тексту”, ја не могу говорити лепо, нити, овом згодом, за изостанак лепих речи наводити многе разлоге, али ћу се, као и вазда, повиновати бољим обичајима: ако о завичају не могу лепо, не морам ни ружно, премда није реч о подлачкој стратегији: еда ми, ако изгорем, у завичају неко понуди кров, или понука руку, у воду ако бих пао! Елем, завичајност моје прозе нахађа се у језичким просторима — и само ту!

Митопоетско и лирско насупрот миметичком, чине изразито сложеним стилски слој ваше прозе. У Вашој стваралачкој интерпретацији свет чији смо савременици, изгледа, није најбољи од свих светова. Да ли је само устук од стварности био подстицај за његово гротескно и хуморно преобликовање у Вашој књижевности?

Пожељно је да свака екритура има своје упориште, језгро које зајемчује „душевно исијавање”, а недоступност пишчеве „последње тајне” је зајемчена управо тиме што и сам писац за њоме узалудно трага! Језичко артикулисање приче подразумева приповедну свест о поменутом језгру и „душевном исијавању”, а „књижевне алхемије” што би се тицало, односно: начина како се „обичне” речи у златне претварају, ни поезија не нуди „рецепис”, премда нуди највише и најбољих примера, па су, отуда, доброј прози вазда с руке песничка искуства. Поменили сте „лирско насупрот миметичком”... Мимезис, ах Ми-

мезис! Ако је мимеза, уопште узев, подражавање покрета Некога, ко нас кисело обавештава: *La marquise sortit a cinq heures*, пред носем нам затварајућ врата, може ли бајословна та мимеза бити и подражавање подражавања? — ух! А устук од стварности, о којем Ви говорите, не мора бити бекство, већ удаљавање — зарад проналажења „стајне тачке”, мотрилишта одакле пуца нови поглед на овај, јоште неисказани, међу световима (да ли најгори?) свет...

Посматрана са становишта интертекстуалности Ваша проза нуди низ занимљивих открића и подстицаја. Из тога произилази питање о Вашем стваралачком односу према књижевним прецима, према традицији, будући да читава покољења наших старијих, и скоро заборављених, писаца оживљавају у језику Ваших књига. Какав је тај однос и која је то (изабрана) традиција?

„Хранећи” се свесветским болом, сетом због пролазности печалног живота, књижевност се и сама собом „храни”, додатно се „окњижевљујући”, и ја никада нисам скривао књиге из којих „преписујем”, то јест: оно што сам зајмио од књижевних предака и савременика. И по пучини српског језичког мора, с туштином притока и тмицом залива, одбљескују све звезде књижевног свемира, тако је у мом замишљају, који је, држим, прави „животни простор” и *modus vivendi* свачијег опуса, па и моје скромне екритуре, а све што је икада написано, на краљевском језику српском, акар је, то јест: неотуђива баштина, „дејствителних писатеља српских”, „чернозјом” из каквог ниче „многоразно цветје”, али није грешно — о, напротив! — у тај и такав „чернозјом” и са других страна који цветак пресадити, па ако са прими — примио се!

Поред језика Ви као писац прилично полажете и на форму (облик) Ваших прозних књига. У роману *Девет белих облака* претпостављена целовитост форме у тој мери је мозаично декомпонована, да се може говорити о њеној самосвесној разградњи. Да ли сте таквом поступку прибегли из разлога које диктира актуелни „изам”, или за такав поетички кључ постоје други разлози?

Узмемо ли да је флаша један од „природно-неприродних” сасудних облика, форми које некој текућини обуздавају за разливањем природјену тежњу, као и да је на овом свету небројено различитих сасуда, то јест: флаша са истом основном сврхом — лако ћемо се „погодити” о праосновном значају форме,

када је у питању језичко градиво, премда не треба превидети ни чињеницу да и миш у флаши неко време може обитавати, али манимо се шале... Девет белих облака је роман сачињен од претеклина књиге о такође изгубљеној књизи, од фуснота које поближе упућују на поновно, маштенско успостављање ишчезлих прототекстова — по личном осећају сваког читаоца. Не, овде није реч о разградњи форме, нити о неком од изама, напротив, него о покушају изналажења веома строге и стегнуте форме, зарад „истискивања” општих места и превазилажења непотребних сижејних петљавина. Е, сад, да ли је организација тих фуснота, то јест: „напутака”, увек с руке читаоцу? — о томе би могло да буде говора, али ми се чини да постоје, у овој књизи о књигама, асоцијативне везе између наоко веома удаљених фуснота и да их успоставити није немогуће.

Закључак који се стиче при читању Ваших књига сугестивно казује да је у књижевности баш све измишљено. Да ли је заиста тако?

Књижевност је једна велебна измишљотина, наместо ишчезле душе овог света, и мене, више од такозване истине о такозванијој стварности, прелешћује лепота самог казивања...

Ко је мними литерата и граматик Р. Б. Марковић из света Ваших проза?

Из „шарене” групе људи, каква обитава у кожи сваког писца, издвојио се, у мом случају, а зарад скрибентских потеба, мними литерата и граматик Р. Б. Марковић и одмах, партеногенетично, одлучио R. Weisess Markovicha, „нећириличног” свог двојника, што је додатна могућност за проширење граница књижевног обзора и збора.

Још један утисак, при читању Ваших књига не може се избећи, а он казује да је уметност изван/изнад стварности. Каква је, у Вашем интелектуалном и стваралачком поимању, однос стварности и уметности?

Животни и творачки дух језика зајемчује право књижевности на сопствену стварност, а не да буде убоги историјски фељтон или преглед дневних догађаја, иако књижевност често „погиба” — као жртва како крепких реалија из поменутих сфера, тако и разорних политичких страсти, уколико их не „окњижеви” на доличан начин, по мери артикулисаног приповедања.

Има ли у књижевности, с обзиром на логику Вашег приповедног поступка, света ван језика?

Слутим да језик, именујући оно што неименљиво бејаше, проширује овог света границе, дослућујући тако и друге светове који из неизрецивости, мало по мало, у наш духовни посед прелазе, премда, због тога, страх од празнине, од ништавила не бива мањи, али то је људски усуд (за који такође мислим да је замeтнут од језичког градива), иако и од реченог усуда, осим у језику нема одисаја!

Јунаци Ваших романа живе у предапокалиптичном добу. Због тога је меланхолија њихово најинтензивније осећање. У ком и каквом добу ми живимо?

Живимо у ишчекивању да се збуде немогуће, то јест: узалудно чекајући на „уметнички захват” који би омогућио да овај свет постане наш!

Управник ваљевчанске Луде куће доктор Субота, у свету јунака Ваших романа, издваја се већ и по томе што је око његове судбине сплетена прича у роману Оркестар на педале. Ви пишете несижејне романе (романе ни о чему). У домену Вашег стваралачког поступка ово је, свакако, издвојена чињеница над коју се ваља наднети. Ако је, на пример, у роману Лајковачка пруга изградња пруге била сижејни нуклеус за Ваше разуђено приповедање да ли су то, у наведеном роману, случај доктора Суботе и његова злехуда судбина, сада на исти начин функционално послужили као централна структурна чињеница у изградњи романа да се у њему, што би рекао један наш савремени песник, „речи не размину”?

Доктор Субота (танкоћутни јунак Оркестра, човек кадшто пренаглашених осећања, премда, у основи, резигнованог става), сањајући живот и живећи снове, доводи у питање овај свет, слуги Велики прасак и поништење свега дојакошњег, прижељкујући да, у другом покушају, Врховни и једини одиста свезнајући романописац, тј. Господ, измени свој „поетички програм”... Али доктор Субота, залазећи с ону страну „опипљивих димензија”, с каквима рачуна такозвани нормалан свет, налилази — и тамо, у осећености — на исти модел „овосветскости”, истина: у негативу, а посвемашња његова меланхолија је она прознојена плахта, са флекама какве излучују стрепња и несаница, којом је, меште епских повоја, његов Роман „уфачлован”, еда се у њему „речи не размину”.

Разлика између дешавања у Лудој кући и догађања ван њених зидина, у роману Оркестар на педале, очигледна је. Она указује да су, поступком карневализације приповедног света, дочарана дешавања унутар зидина те невеселе установе куд и камо безазленија од буке и беса спољашњег света. С обзиром да је време о коме се приповеда у роману везано за бурне догађаје с почетка двадесетог века, реците нам да ли Ви то (андрићевски) пишете о савремености загладени у прошлост? И још: Због чега је свет кога у том роману обликујете, у једном делу, карневалско позорје?

Збивања у Лудој кући су мали и малчице преестетизовани карневал у великом, свеопштем карневалу, какав сваком учеснику штедро нуди прилику да се искаже, ако не као курвин син, оно у свој својој противречности и душевној недозваности: смешком Мона Лизе и мунковим Криком, а све истим лицем и у исти мах! Такав је карневал, макар заматнут у тексту, последње од стварности прибежиште, али и стварност по себи, пуна буке и беса, од чије ће прелесности сваког заболети глава, с тим што могу прецрћи и они који се зацене од грохотног смеха.

Уосталом, смех је само извртута рукавица туге.

ПЕСНИЧКА ЕГЗИСТЕНЦИЈА

Стеван Раичковић, Фасцикла 1999/2000, Српска књижевна задруга, Београд 2004

За време савезничког бомбардовања Београда, када се народ тискао у склоништа — открива нам Стеван Раичковић по казивању Живорада П. Јовановића, Иво Андрић је спуштао ролетну и писао. Дугу причу о једном босанском мосту, како се поверио Јовановићу при случајном сусрету, жељан ваљда као сваки човек ма каквог разговора. Шта је током НАТО бомбардовања радио Стеван Раичковић, откриће нам његова нова књига, Фасцикла. Иако не наводи податак је ли песник спуштао ролетну, ова књига јасно ставља до знања шта један писац може да ради — да пише, сређује фасцикле са својим рукописима и да чита. Дело дакле непретенциозног наслова, писано у већ препознатљивом Раичковићевом маниру комбиновања поетских и прозних записа, садржи два дела, Пролећни дневник 1999. и Торзо уметника у старости.

Првом делу претходе три цитата из Достојевског, која упућују на страх и дилему да ли у понижавајућим околностима треба писати. Не треба, ваља отрпети и издржати, али ипак се отме из пера. Књижевник ипак не може мимо своје суштине. Посреди значи није проблем морала, већ израз специфичне егзистенцијалне ситуације. Бити оно што јеси. Писати јер се другачије не може. Као дисати. Испред другог дела три су цитата из романа Портрет уметника у младости Џемса Џојса, које наслов те целине недвосмислено изокреће. Као што сва три цитата упућују на одбројавање времена и на одлазак, нестваран колико и само бивање, толико и појам торзо симболички указује на тело, телесност, материју лишену интелектуално-духовних додатака, препуштену својој судбини. Торзо је и стожерни симбол целине књиге.

Истакавши тим мотоима срж значењских слојева свог новог остварења, Раичковић промишљање песничке егзистенције продубљује у конкретним текстовима. Као парадигматски пример његовог поступка може послужити навођена проза Из каледоскопа (Иво Андрић). Јунак текста увек је писац, или макар неко друго књижевно дело. Сама

тема није моделована непосредно, већ је увек пропуштена кроз неки медијум који је посредује, било да је реч о каквом другом делу, о речима, или макар о имагинацији или сну. Бирање лика, а још више поступак посредовања сведоче о двојаком отклону који песник поставља између уметничког текста и такозване објективне стварности. Оно што за лирски субјект ових записа представља стварност преваходно јесте стваралаштво, а потом и материјална реалност посредована књижевношћу. Егзистенцијални оквир специфичне егзистенцијалне ситуације, која намеће да се мора писати јер се другачије не може — песничке егзистенције.

Завршница записа, међутим, доноси потпуни преокрет, наговештен већ на почетку тематизовањем „моје слике” поводом „туђе успомене”. Сам догађај има алегоријску функцију и омогућује алиби увођењу другачије семантичке равни. Лирски субјект пак замишља и један, за њега „сада сасвим могућ податак”:

Из мог „калеидоскопа”... светлуца овога часа и једна новоискрсла (додатна) сличица... на којој наш велики хроничар, Иво Андрић, силази у поменуто склониште.

Финални исказ отклон је и од двојаког отклона „торзоа” текста, имагинативна раван која поприма статус објективне реалности лирског субјекта. Песничка егзистенција не подразумева писати и свет посматрати кроз призму писма, већ живети ту удвојену дистанцу посредством јединог могућег егзистенцијалног простора — имагинације. „Моја слика” затвара лирски круг „туђе успомене”, а бивање поприма једини истинити вид сновиђења. Саме лирике.

Зашто би се Андрић у Раичковићевој „слицици” спуштао у склониште? Одговор даје сам Калеидоскоп наводећи мисао из дуге приче о једном босанском мосту — На Дрини ћуприја. Најстарији и најугледнији људи, каже цитат, скренуше разговор на безазлене ствари, које их бар начас удаљише од невоље каква их је снашла. Андрић из Раичковићеве „сличице” био је жељан обичног људског разговора, обичне људске свакодневице. Колико немоћан да умакне диктату писања, писац се не може склонити ни пред наметом бивања. Носећи и сам егзистенцијалну двојакост, писац обитава у оба света истовремено, али истински припада једино сопственом егзистенцијалном простору — имагинацији. Она се пак, у повратној спреси, испоставља као општељудска. Као својство сваког човека да, склонивши се од дневних догађаја, и сам обитава у два света истовремено.

Разлика између књижевника и „некњижевника” читује се у диктату песничке егзистенције. То својство сваког човека услов је без кога нема писања/дисања. Песник зато и гледа оба света истовремено — историјске, политичке и економске прилике у којима живи те узлете и поноре сопственог унутрашњег света. Зато не изненађује чиње-

ница да Стеван Раичковић непосредно проговара о непосредној стварности. Он је за време рата и пропевао па Фасцикла затвара круг исписујући синтезу његовог опуса. Међу њеним корицама нашао се и пети „наставак” Тисе, и он посвећен непосредном догађају из спољашњости — помору рибе изазваном загађењем воде. Тиса (V) снажна је контаминирана песма о контаминираном свету из кога је потекла и истом таквом осећању остарелог песника.

Тиса је један од заштитних знакова Стевана Раичковића и тематско-семантичке промене унутар његовог опуса не само што описују кружницу синтезе, већ добијају и објашњење у запису Велика самоћа. Посреди је песма из 1970. године и песник је прикључује фасцикли из 1999/2000. јер, како објашњава у фусноти, њена мисао своју пуну тежину добија тек у овом времену. Велика самоћа лирског субјекта у сентандрејској православној цркви наша је велика национална и индивидуална усамљеност тридесет година касније, у ломовима прелома векова. Изолација Срба изведених на стуб немоћи и срама. Напуштеност човека краја миленијума, његова отуђеност космичких размера.

Ако сат песника откуцава, песма у новим епохама може добити нови смисао. Самим тим још једну егзистенцију. Нову прилику да живи. Увек изнова. Својство књижевног дела да протумачи време које ће тек доћи потврђује и Шездесетшести сонет Виљема Шекспира. У њему су француски отпораши налазили потврду Хитлерових активности. У распомамљеном расколу свих људских и моралних вредности. У њему песник налази општу, вечиту поруку љубави, а с њом и безграничну веру у поезију:

негде далеко изван мене и мојих ојађених тренутака — у неком ванвременом постојању и моћи писане речи... пре свега... саме поезије...

Гротескни оптимизам финалног исказа књиге, песме У заласку сунца (Сан), тако, може се схватити у свој несхватљивој противречности његових саставница. Док недвосмислени симбол контаминираног торзоа стоји усправно чекајући да се обруши у ништавило, песничка егзистенција има моћнију перспективу — да се с оне стране ништавила у коме је обитавала и ништавила у који је доспела, из свог ванвременог постојања, огласи могућношћу смисла. Да из свог сновиђења отвори неке другачије светове, на које нису били имуни ни најстарији и најугледнији људи из Андрићеве дуге приче о једном босанском мосту. Вечите.

Душица ПОТИЋ

О ЗАМИРАЊУ ЛОГОСА, СПОНТАНО...

Стеван Раичковић, Фасцикла 1999/2000, Српска књижевна задруга, Београд 2004

На самом почетку Фасцикле 1999/2000, новог, жанровски разноврсног остварења Стевана Раичковића, али и дуж читаве књиге, аутор нас интертекстуалним поступком непрестано подсећа да је свако књижевно дело увек дијалог са књижевним наслеђем. Да нема, дакле, самониклости, те да је дело увек резултат припадања некој широј целини, да увек има свој литерарни подтекст који га унапред одређује. Показаће се да ће се суштинске консеквенце овог ненаметљиво постављеног поетичког начела проблемско-тематски потврдити у оба поглавља нове Раичковићеве књиге, и то из перспективе двослојно подстакнутог субјекатског говора.

Тако, прве речи које читамо у Фасцикли јесу заправо цитат Достојевског који је преузет за мото првог поглавља: „Да, да... но ја се ипак бојим! Не знам чега, али страхујем...” Док из овог цитата извире поетичка клица првог поглавља, Пролећног дневника 1999, упућујући на егзистенцијални контекст Раичковићевог субјекта, друго поглавље, Торзо уметника у старости, започеће такође цитатом, овога пута из Џојсовог романа: „Одједном застаде и у тишини чу своје срце. Докле је дошао? Колико је сати?” У овом цитату такође је садржано проблемско сажимање друге половине књиге уз фигуративно скицирање њеног поетичког профила, изграђеног управо на самоослушкивању бића, његове укоренености у култури којој припада, али и на сумирању животног пута и запитаности над дометима своје позне стваралачке снаге.

Прво поглавље Фасцикле своју песничку инспирацију у потпуности црпи из аутобиографских оквира који се односе на свима знана несрећна и трауматична дешавања из пролећа 1999. године. Књига је са формалног аспекта фрагментарно остварена и представља жанровски разноврсну структуру, која у постмодерном духу спаја дневничко-есејистичке записе и поезију, значајно допуњујући при том свој семантички ниво и поигравањем са текстом мотоа, новинског чланка или фусноте, рецимо. За разлику од другог поглавља, Пролећни дневник 1999 поседује специфичан израз чије је изразито дистинктивно обележје садржано у свести о окружујућој и претећој колективној, али и субјекатској егзистенцијалној драми. Ова драма субјекта која је у различитим креативним решењима присутна у све три песме циклуса Торзо, нарочито избија из прве, при чему из лирског субјекта проговара не страх због неизвесне егзистенцијалне позиције, већ од угрожености сопственог креативног бића: песник свој егзистенцијални контекст поима као чин затирања логоса. Претња коју лирски субјект доживљава у овим граничним животним околностима представља, за-

право, највиши степен искушавања песничког бића, представља могућност гушења и певања и песничке слободе, као оне димензије из које природно ниче песничка/уметничка истина, која као највиши облик истине нарочито у екстремним условима добија статус приоритетне мете. Раичковић, наравно, није случајно свом циклусу дао наслов Торзо, алудирајући нецеловитошћу фигуре на одузето људско достојанство колектива/народа, али и на знак већ почињеног злочина.

Из перспективе Раичковићевог субјекта, уоквирене мрачним и претећим догађајима из те 1999. године, отвара се множина књижевних и поетских увида који се јављају као простор утехе али се и, што је још значајније, у тим литерарно условљеним спознајама утврђују вредности одређених ванвременских истина. Управо је у тим релацијама остварена једна изразито упечатљива интертекстуална линија овог поглавља. Нашавши се у граничној ситуацији, Раичковићевом субјекту аутобиографско-есејистичке прозе намеће се потрага за смислом, потреба за дешифровањем сопствене позиције, али и позиције народа коме припада. Управо се на том нивоу јављају интертекстуални односи са Шекспиром, Ивом Андрићем, Аполинером, Симом Милутиновићем Сарајлијом... Цитати за којима посеже Раичковић пружају, заправо, ону врсту утехе која у структури и развоју цивилизације људско зло уписује као принцип периодичног правила, у чијем се средишту, на шта указује Раичковић, нашао и сам Андрић пишући управо о тим злим временима у свом ремек-делу. Она се јављају такође као правило врсте којој припадамо, уз пратећи и подразумевајући сумрак смисла и расап етичких принципа. За појединца то можда и не представља утеху у правом смислу речи, али омогућава лакше разумевање не само сопствене ситуације, већ и неких ирационалних законитости које су обележавале историјски ход људског рода. Омогућава спознају да и ти периоди колико год били болни, наопаки, трауматични, дехуманизовани, а о којима и Шекспир, подсећа нас аутор, тако истинито прецизно пева у свом LXVI сонету, ипак не трају вечно, те да је једна од безвремених вредности садржана у књижевности, у поезији, чији домети истина и увида далеко премашују сву нашу патологију врсте.

Пример тог природног људског прегнућа ка начелу супротстављања деструкцији која (буквално!) салеће Раичковићевог субјекта, може се пронаћи у рецепцијском исходу његовог библиомантијског поступка читања Антологије српског песништва Миодрага Павловића. Поново наишавши на стихове С. М. Сарајлије и мотив изазивања саме смрти на мејдан од стране Вељка Петровића („Смрт га иста побједит не могша / Загрлила, ш њим се побратила, / Пак с лаврима и под оружијем / Кроз гроб сами у вјечност спровела!” — Мејдан), Раичковић ће суптилно навестити епифанијски доживљај оновременог оваплоћења и истинитости давнашње песникове визије. Мејданом Раичковић завршава прво поглавље, у облику, дакле, фигуре одважно-

сти, оптимизма и пронађене песничке потврде виталистичке природе и метафизичког духа српског народа. Но, Раичковићеви редови који евоцирају ово ново читање Сарајлијиних стихова, дати су кроз превазилажење сопственог ега и стваралачке сујете. Заборављајући на себе као на песничку индивидуу у контексту духовног, песничког богатства српског народа, какав Павловићев антологијски избор несумњиво представља, Раичковић осећа да једноставно постоје и она времена у којима епска снага и метафизички смисао Сарајлијиних стихова напросто надвисује утишану, меланхоличну субјекатску лирику. И само то признање које подразумева отворено суочавање са властитим егом, потврда је стваралачке зрелости песника. Као да су код Раичковићевог субјекта тешка времена пробудила оно у свима притајено национално биће које чека на рађање свести о јединственој и нераздвојивој колективној судбини. На ту дубоку умреженост у колективну судбину наићи ћемо и нешто касније у другом поглављу, у песми Ехо, у којој стихови управо из загрљаја злих времена пројектују садржаје колективно несвесног: „Ово су ружнија времена / Од оних / Која смо једва преживели ... Шапатам понављам / Ове речи... и као да у њима препознајем / Одавни глас мога оца... или послушкујем / Далеки ехо / Некога нашег још давнијег претка...”

У окружењу рата и смрти не може се говорити о присуству логоса, већ пре о његовом нестанку, о потирању разума и језика. Интертекстуалност којом се служи Раичковић, међутим, у функцији је поновног успостављања (песничког) језика и то управо кроз поступак дијалога са књижевним наслеђем. Као биће језика, ауторово прозно, дневничко-есејистичко посезање за литературом јесте посезање за вредносним оријентирима, јесте покушај тражења и проналажења смисла у општем расापу логоса. Док у првом поглављу извире латентни страх пред гашењем логоса, у другом је суптилно присутна умекшана зебња пред замирањем песничког језика у контексту стишавања властитог креативног бића.

Иако Раичковић парафразирајући назив Џојсовог романа помало иронично, помало сетно насловљава друго поглавље своје књиге са Торзо уметника у старости, сугеришући значењем појма из вајарске уметности замирање песничке снаге, пре би се могло рећи да је ово меланхолично интонирано остварење резултат несумњиво моћног поетског израза. У другом поглављу, којим доминира једна сетна атмосфера, мисао Раичковићевог субјекта о властитој стваралачкој снази непрестано се прожима са позицијом досегнутог животног зенита. Дискурзиван поетски глас и у аутобиографској прози и у поезији, надмоћно и убедљиво преноси дубоку лирску узбуђеност Раичковићевог субјекта. Ова душевна ускомешаност нарочито је уочљива посебном употребом интерпункцијских знакова, попут три тачке, сугестивно предочавајући ону позну тачку стваралачког и животног пута, тако рећи остајање без даха у налету исповедне отворености, али указујући и на постојано, и још увек моћно присуство стваралачке страсти.

Као да има нешто парадоксално у Раичковићевом стваралачком поступку, нарочито када су његове песме из другог поглавља у питању, где се песнички израз чини тако уметнички надмоћним, при чему му, међутим, субјекатска, аутопоетичка запитаност и мотивски оквир игриво сугеришу привид песничке (ауто)деструкције и лирске немоћи. У том смислу, вреди истаћи две изврсне песме, Тису (V) и Ако још има. У Тиси (V) ће се, тако, из новинског чланка као мотоа песме, развијати аутопоетички стихови који у себи прожимају поетску перцепцију суморног, морбидног, са феноменом песничке транспозиције и сублимације, ефектно дочаравајући и графичком разуђеношћу структуре песме поистовећивање проблемско-мотивског нивоа са аутопоетичким лирским поступком. С друге стране, песма Ако још има носи у себи ретко доживљен и остварен спој непосредног израза и сетног тона, скромности стваралачког субјекта и оданости поезији, отворености искрене лирске душе, али и навирућих слутњи, ослобођених, међутим, назнака било какве унутрашње драме. На овој поетичкој тачки Раичковићев потресно-исповедни песнички израз поприма вредност једноставне а врхунске поезије.

Јасно произашла из аутобиографских оквира, условљена турбулентним политичким и друштвено-историјским контекстом, али и унутарњом потребом за рекапитулацијом сопственог стваралачког и животног пута, Фасцикла је окренута ка проналажењу смисла и успостављању разумевања било оног бесмисла који окружује Раичковићевог субјекта, било да је по среди сагледавање сопственог креативног бића. У оба случаја из Раичковића проговара, као пример истинске стваралачке зрелости, плодносни степен уметничке храбрости да се буде искрен, првенствено према самом себи. Отуда и поред овако смелог чина суочавања са контекстом деструкције, властитим егом и стваралачким моћима, нема драмске заострености, већ струји један миран, стишан и спокојан лирски израз. Фасцикла нам се тако отвара као израз спонтане песничке креативности, као ненаметљиво пулсирање искреног и аутентичног лиризма, очекивано потврђујући одавно познате естетске и уметничке домете свога аутора.

Ђорђе ДЕСПИЋ

ПИСАНИЈЕ СЕ УСИЈАВАШЕ ДО ГРОЗНИЦЕ

Радован Бели Марковић, Оркестар на педале, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2004

Необична је књижевна појава Радован Бели Марковић. Творац већ сада више него завидног опуса и изузетне особености (због које

већ после једне прочитане реченице са великом извесношћу можете погодити њеног аутора), овај писац је у једном тренутку одлучно привукао поклонице језичког рафинмана и стилске игривости, те створио незанемарљив круг својих поштовалаца. Нарочито су његове књиге Сетембрини у Колубари (1996) и Лајковачка пруга (1997) у том погледу одиграле пресудну улогу, па се од времена њихове појаве Бели Марковић почиње сматрати стабилном вредношћу савремене српске прозе.

У поетичким менама српске књижевности овај аутор заузима крајње особено место. Евидентно је, тако, да у њему на сасвим нов начин проговара стара потреба и страст српских приповедача да у свом регионалном амбијенту пронађу праве подстицаје, инспирацију и градиво за фикционалност својих творевина, за њихову особену језичку, менталитетску и социјалну супстанцу. Такво поетичко опредељење подразумевало је, у ранијим епохама, изразите миметичке амбиције прозног писма и потребу да се о неком месту или регији пружи више или мање веродостојна слика.

Насупрот томе, Радован Бели Марковић је кренуо сасвим другачијим путем. Полазећи од регионалног опредељења, он је основни амбијент вишеструко онеобичавао, лишавао га конкретности и препознатљивости, те га претварао у зачудни, фантастички хронотоп. Када Бели Марковић говори о Лајковцу, Ваљеву, Ћелијама, Колубари, Псачи и другим локалитетима или кад тим местима, па и ликовима и догађајима придаје чврсте темпоралне индикаторе, он и не покушава да о њима изгради прецизну слику стварних градова, места и области, као што неће сачињавати ни тачну слику историјског времена. Истини за вољу, понешто ће се и препознати: неки карактеристичан објекат или нека особена појава послужиће тек толико да се збивања, ликови, атмосфера делимично конкретизују и донекле вежу за извесне временско-просторне локалитете, али осим те функције пуког индикатора Бели Марковићев прозни свет неће се даље кретати у правцу миметичких настојања. Хронотоп пишчевих прозних творевина непрестано остаје много више неодређен него одређен, више апстрактан него конкретан, више атопијски него реалистички. Сопствени завичај писац је, тако, сасвим онестварио и претворио у чисти симулакрум, у слику света којој читалац приступа са пуном свешћу о томе да је суочен са условном, „као да” стварношћу, стварношћу чистих језичких творевина које неће на себе да преузму обавезу верног приказивања ванкњижевне реалности.

Српска уметност прозе има веома мало писаца који тако убедљиво доказују поставку да је приповедаштво пре свега језичка магија, чаролија пуког казивања које може да говори ма о чему, па и о ничему. У роману Оркестар на педале у средишту пажње нашла се луда кућа, односно лудница у Ваљеву, „од света и века скривница”, као и њен брижни домаћин доктор Субота, који је усред Балканских ратова,

1913. године, с пречанске стране, као „Фрање Јосифа поданик”, до-спео да у њој обавља своју лекарску мисију. Кроз језичку магму Бели Марковићеве прозе нећемо, дакако, препознати конкретни хронотоп, него ћемо све време лебдети у атопијском амбијенту који не смемо покушати да проверавамо ни на какав други начин сем пуком преда-ношћу и уживањем, уколико их истински налазимо. Суочени смо, да-кле, са прозном уметношћу која хотимично и систематично избегава миметичке функције приповедног текста, али користи неке типичне топосе такве књижевности. Отуда је поетичка позиција Радована Бе-лог Марковића изузетно занимљива: он, наиме, обједињује, па и ми-ри супротстављене поетичке обрасце; тачније, овај писац, као ретко који други, у постмодернистичком кључу реинтерпретира неке типич-не топосе реалистичке приповедне књижевности.

1.

Наративна техника романа Оркестар на педале базирана је на ефектима поступка нађеног рукописа: читав роман се развија као ни-зање текстова нађених после смрти главног јунака, а томе су додати текстови који описују и коментаришу те рукописе. Реч је о „кутијама доктора Суботе”, како и гласи поднаслов романа, а око тих кутија плете се основни мотивацијски оквир казивања. Уводећи читаоца у основна романескна збивања, Бели Марковић је, у пролошком погла-вљу Луда кућа, ауторским приповедањем и над таквим мотивацијским чињеницама, које објашњавају природу дела у целини, ставио уочљив, велик упитник: „Отуда, важно је знати: јесу ли или нису, заједно са Лудом кућом, у пожару (који би се, уз прам песничке слободе, и са-мозапаљењем могао назвати, због вапијуће опустелости и посвема-шњег урушавања, кад су Хигија и Ескулапус свој терет збацили) не-стале и кутије пуне архивалија, данас неоценимо важних, које добом прибираше акуратни и ажурни доктор Субота? Кутије пуне архивали-ја, јесу ли или нису? — важно је знати.”

Тако је, дакле, и поступак нађеног рукописа укључен у чин фан-тастичког онеобичавања којим се магија приповедања ставља изнад сваког концепта стварности као његове грађе и основне претпоставке од које стварање полази. Или, како то ауторски приповедач у роману вели, „ниједна прича не може бити права ако од нечег изван себе за-виси”, али „и лажи-прича поискава позивање на оверену истинитост понеког писмена”. Баш зато неће ауторски приповедач сасвим оне-стварити документарну основу романа, тј. „кутије доктора Суботе и свако његово писмено од других кутија и писмена, без сигнатура и икаквог реда згомиланих у ваљевском архиву пуном нервних ми-шева које не држи место”. Наглашавањем важности „финих ноздри” способних да удахну прах прошлости и да на њега кијањем реагу-ју, Бели Марковић ће учинити да читалац стварност приповедања истовремено схвата и као реалне и као иреалне чињенице свеукупне

стварности. Приповедање се, тако, појављује у неком простору између, не пристајући да буде ни пука измишљотина ни сушта реалност, а настојећи да учествује у обе сфере стварности.

Роман Оркестар на педале компонован је од три целине, тј. три „кутије доктора Суботе”, у којима налазимо читав низ писаних докумената, након којих следе апендикси. На почетку романа нашло се уводно (Луда кућа), а на крају завршно поглавље *Votum*. Ако се на самом зачињању романа зачуо глас ауторског приповедача, на његовом крају ће се он опет појавити, али овога пута у знатно сложенијем модусу. На завршетку романа ауторски приповедач и приповедач персонализован у лику доктора Суботе стопили су своје гласове, па проговарају један кроз другог. Тако се испоставио још један чин онестварења романескне стварности: наратор се и сам појавио као сасвим нехомогена фикционална чињеница, ни стварна ни измишљена, у себи вазда недовршена, а за стварност приповедања увек отворена.

Такво подељено и удвојено биће приповедања суочава се, пре свега, са сопственом несамерљивошћу у односу на тзв. реалност, па ће стога оно додатно морати да дефинише властито место у свету: „Али снаћи ћу се већ некако, макар у химеричности: тамо где се уз утварни брег прибије мог живота химерична лађа.” Нешто касније, властиту ситуацију наратор интензивира драматиком унутрашњег дијалога и сумњом у сопствени идентитет: „На концу: ко сам? — нико; шта сам? — ништа: трун у свемирској отекутини која се, канда, све више надима, док... Е, па: можда је и време за нови Велики прасак!”

Но, усложњавање позиције наратора тиме се не завршава. У оквиру истог, завршног поглавља *Votum*, на самом крају романа, наћи ће се закључни текст Вај... под водом се нашло у коме се јавља лик старца који приповеда своју причу о доктору Суботи и Лудој кући у Ваљеву. Тај старац се загледа у сопствени лик у води и на тај начин износи још понешто о свету у коме „све то и не мора тако бити”. Однос приче и света у прози Радована Белог Марковића јесте изузетно сложен, а подразумева многе метаморфозе, замене места или међусобна прожимања различитих бића. Зато ће у завршници свога романа приповедач записати: „јер док је прича о овоме свету — у реду: понешто се, приче ради, и слагати може, али онај свет је друго, премда нико, па ни речени доктор Субота, није толико мртав да у причи и у сну оживети не би могао”. За причу о сложеној целини Оркестра на педале најважнији је, управо, већ помињани нос, тј. осетљиве ноздре способне да намиришу друге, нестале светове и да од њих добију нежни надражај због кога морају кихнути. Отуда, оно „ааа-пћи-хааа!” у роману Белог Марковића добија изразиту симболичку функцију, означавајући моћ одговора на разноврсне изазове света. Зато последња реченица у овом делу и гласи: „На здравље и на многаја лета!”

Главнину романа Оркестар на педале сачињава преглед садржаја трију кутија доктора Суботе, тог усамљеног човека који је „трошио

харту преко сваке мере” и стварао „залуд-писанија” као последице сопственог уверења да „ако човек са овог света нема шта да понесе, макар штогод нека остави”. И у погледу обликовања својих ликова, Бели Марковић исказује непрестану потребу да створи атопијски простор у коме се могу појавити колико реалне личности толико и ликови књижевних фикција: с једне стране сусрећемо Симу Пандуровића, Душана Срезејевића, Антуна Густава Матоша, Петра Кочића, Ђорђа Карађорђевића, Бранислава Петронијевића, Мирослава Крлежу, а са друге стране Печорина, кнеза Мишкина, Клаудију Шоша, Нафту, Семтебринија, фрау Бобочку, Иду Лотрингер и друге. Спајајући, тако, стварност своје фикције са стварношћу туђих фикција и стварношћу историјског света, романсијер ствара огромно поље интертекстуалних пројекција најразличитијих врста. У таквом свету ниједна чињеница не поседује пуну извесност него се непрестано прелива једна у другу, а читава стварност је постала стварност непрестаних промена и метаморфоза.

У таквом приповедном казивању настале су многе блиставе странице језичког умећа Радована Белога Марковића. Узорни примери, у том смислу, јесу странице преписке доктора Суботе, персоналних записа о посетиоцима Луде куће, опис правила понашања у њој, слика годишњих доба или сјајна, луцидна „овосветских флека периодика”. На тим и таквим страницама аутор свога читаоца непрестано награђује несумњивим поетским ужицима, као највишим квалитетима свога прозног говора. Ти ужици су, без сумње, чешћи и интензивнији него при читаочевом сусрету са многим савременим песницама и продукцима њихове језичке инвенције.

Своју романескну прозу, која је често песничкија и од самих песничких творевина, Радован Бели Марковић ствара са очигледним уверењем да „на смрти је стари добри роман”. Отуда у његовом приповедном дискурсу, а у роману Оркестар на педале то значи кроз сва три главна композициона сегмента сачињена од трију кутија доктора Суботе, непрестано изостаје фабулативно, односно узрочно-последично и хронолошко повезивање мотива. Ни овај роман Белога Марковића, дакле, нема причу, што у извесној мери отежава праћење многих поетских секвенци које, упркос свему, остају најизразитији његови квалитети. Асоцијативност повезивања мотива било је и остало кључно композиционо начело, али је баш због укупног обима дела неминовно појављивање досаде и осећање местимичне редувантности вербалног материјала. Та се редувантност најизразитије читује у појави велике количине такве вербалне супстанце чијом елиминацијом роман не само да готово ништа не губи него у великој мери и добија. Такво сазнање — које, треба и то рећи, у знатно мањој мери погађа роман Оркестар на педале него његове претходне романе — има врло непријатних последица по читаочев доживљај значења и смисла романескне целине.

2.

Није нимало тешко пронаћи речи хвале за Бели Марковићеву језичко-стилску инвенцију: те речи навиру, некако, саме од себе. Читаоцу, просто, може дах да застане од необичних, смелих спојева различитих историјских, територијалних или стилских феномена српског језика. Нашем писцу ништа у том погледу није нити некорисно и неупотребљиво нити недодирљиво и свето. Отуда за критичара ништа лакше и конфорније него да рутински изрекне оне похвале које су тако очигледне и неоспорне да никоме, ни аутору ни његовим поштоваоцима, али ни пишчевим оспораваоцима, неће засметати.

Никоме се не замеривши и изрекавши оно што углавном свима изгледа прихватљиво, конформистични књижевни критичар на дискретан, једва видљив начин изриче још понешто. Не очекујући од Радована Белог Марковића више од онога што је он већ постигао, хипотетични критичар, готово подмукло, изриче суд о лимитираности пишчева дара и о његовој немогућности да досегне потпуније, естетски целовитије књижевне творевине. Делује парадоксално, али тако је: хвалити писца који је евидентно ушао у фазу маниристичке пролиферације значи одсуство праве вере у његове креативне моћи и одсуство воље да се подстакне чежња за потпунијим осмишљавањем тих моћи. Потписник ових критичких коментара не жели да приступи таквој лагодној интелектуалној игри. Управо зато што се сјајни језикотворац и стилиста Радован Бели Марковић нашао у ужареном колоплету великих недоумица и управо зато што ваља призвати креативни продор у нешто истински целовито и моћно, критички дискурс ових написа о прози далек је од сваког конформистичког самозадовољства, па чак повремено поприма интонацију апокалиптичке реторике.

Радован Бели Марковић већ неколико сезона, тачније од 1999. године, непрестано објављује по један роман годишње. То је, несумњиво, превелика продукција чак и за аутора који има, жели и уме о свету око нас нешто смислено да каже, а немоли за аутора, какав је Бели Марковић, чији поетички идеал јесте не говорити о нечему одређеном, односно, колико год је то могуће, говорити о атопијској стварности, па и о ничему. Његов основни поетички наум, који призива Флоберова, Малармеова, Џојсова или Бекетова искуства, несумњиво је један од најзанимљивијих и најпровокативнијих, али и најризицијних и најнеизвеснијих приповедних, романескних концепата савремене српске књижевности.

Проблеми се, међутим, не исказују искључиво у самом средишту приповедне творевине, посебно у избору основних приповедних стратегија, него већ и на плану елементарних амбиција њеног аутора. Читаоца, тако, може да зачуди толико пута поновљена потреба да се искуша како се уопште може говорити о ничему, а да то ипак доведе до некаквог целовитог, у себи довршеног и заокруженог света. Као

што га може непријатно погодити то што једна, у основи веома занимљива поетичка интенција почиње, на нивоу елементарног доживљаја, да бива заморна и досадна. Поетички наум је тако запретио да, простим умножавањем, поједе и поништи самог себе. Парадоксално речено, умножавање говора о ничему поништава свест о ништавилу као феномену, а у први план истиче увид у испразност самог говора. То сазнање за сензибилног читаоца може бити веома, веома непријатно.

Након романа Кнез Мишкин у Белом Ваљеву и Девет белих облака у којима је, нападним маниризмом и недовољном осмишљеношћу романескне целине, остављао свога читаоца поприлично равнодушним, Радован Бели Марковић је написао дело које истиче оно најбоље и највредније због чега је и привукао пажњу критике и читалаштва. Наративно нешто прочишћенији, Оркестар на педале понудио је многе странице блиставе језичко-стилске инвенције, која просто приморава читаоца да своја задовољства веже искључиво за језички слој књижевне творевине и да и не покуша да је укључи у слој приказаног света. Истина, Марковићев језички ромор и даље исказује високу редувантност језичке грађе и одсуство пуне функционалности на плану наративне композиције дела, али са тим слабостима својих романа он, очигледно, још не жели да се суочи.

У том погледу, могло би се рећи да се Радован Бели Марковић, био он тога свестан или не, налази у једном изузетно осетљивом тренутку властитог развојног лука. Реч је, наиме, о писцу сјајног потенцијала и сјајних постигнућа, али без великог, крунског остварења које бисмо, без имало иронијског призвука, могли назвати ремек-делом. Мало је данас српских писаца који су освојили толико језичких изражајних могућности да им прогресивно осмишљавање властитог стваралачког подухвата може бити још само оно највише што језичка уметност може подарити. У том маленом кругу српских писаца потписник ових редова сасвим јасно види Радована Белог Марковића.

Али истовремено, објективно око може видети и оно што Белом Марковићу недостаје за такав један пресудни чин. Недостаје му, пре свега, плодотворно незадовољство досадашњим, истина — веома високим дOMETИМА, као и плодотворно прегнуће које би мобилисало све пишчеве креативне потенцијале. То би, дакако, подразумевало да се аутор, пре свега, одупре сопственој потреби за олаким казивањем које обликује један од најупечатљивијих, али и потенцијално најиспразнијих маниристичких концепата савремене српске књижевности. Опредељење Белог Марковића да тематизује одсуство предмета морало би се ослободити неподношљиве лакоће изрицања, јер је тиме он дошао на сам праг лакомислености и нехајности која се не прашта ниједном писцу, а поготово не оном који претендује на пуну естетску оствареност. Кад би тако нешто успео да учини, Радована Белог Марковића би сама потражила она тема која би у потпуности осмислила језич-

ко-стилске и хронотопске особености, а уједно и оспорила ваљаност изречених приговора. Ја жељно ишчекујем тренутак када ће писац, доказујући моћ истинског дара да и сопствене слабости преобрази у врлине, у потпуности обеснажити приговоре својих критичара.

Иван НЕГРИШОРАЦ

КЊИГА О ТРЕЋЕМ ЧИТАЊУ

Вида Огњеновић, Путовање у путопис, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин 2004

У 21. веку нико више не пише тзв. прави или чисти путопис. Аргументовано заступајући овај став ауторка Вида Огњеновић у књизи Путовање у путопис, насупротив евентуалном очекивању читаоца који себи тумачи семантику наслова, заправо исписује текст који је мозаичка, занимљива комбинација елемената есејистичког, фикционалног, епистоларног, аутобиографског и мемоарског типа. Идеју о анахронизму чистог путописа ауторка допуњава и генезом метаморфозирајућих одлика овог међужанровског облика који су, у контексту европске књижевности, први трајно преобликовали аутори књижевности писане на енглеском језику: „Ти писци пикарске вокације и аутентичне чежње за непознатим, обогатили су путописну прозу и уздигли је до озбиљне књижевне врсте.“ Четврто и пето поглавље готово су у целини засебни есеји о путопису и путописној прози: о разликама, најважнијим одликама, генези и дометима овог жанра.

Тринаест засебно насловљених поглавља структурно организују књигу као целину која по формалној разбијености и уситњености подсећа на сцене у драмској организацији или на, сасвим условну, поделу на три чина: одлазак у Норвешку, треће читање Исидориних Писама из Норвешке и ходочашће у Исидорину част.

Мотивацијска организација је асоцијативног типа па је језгро наративне структуре евокативно-исповедног типа. Кохезиони принцип у лабавој композицији текста пре свега чини нараторкина перспектива првог лица. Динамику приповедања ауторка Вида Огњеновић постиже вешто одабраним детаљем као основом анегдотског приповедања. Асоцијативно укрштање и измена временских перпектива чине читање књиге Путовање у путопис духовном авантуром која поништава и укида границе између фикционалне стварности и тзв. објективне стварности. Кретање нараторкиног гласа у највећем делу текста реализује се као кретање кроз време, а тек у последњем поглављу у целини и као кретање у простору тј. засновано на топосима путописне прозе, а и тада не као чисти путопис већ само кроз елементе овог

жанра. „Пошто знамо да се језиком стварност само посредује, у том светлу морамо да сагледамо и ограниченост правог домета чистог путописа.”

Условљеност одлуке одласка у Норвешку („на службу”) делимично мотивише и сумњу и преиспитивање могућности писања о том искуству. Спољашњи разлози за одустајање од правог путописа тичу се његове анахроничности, а унутрашњи мотивацијски разлози откривају се као нараторкино откривање и разумевање читалачког аутентичног искуства и доживљаја Исидориних Писама из Норвешке.

Мозаичко структурирање асоцијативно изабраних детаља говори с једне стране, о ерудицији, а, са друге стране, о свесној контроли и ненаметљивој уклопљености ових маркирајућих ознака на синтаксичком плану реченице. Подразумевана знања из свих области културе имплицирају ауторкин став о савременом писцу и читаоцу као обавештеним и култивисаним равноправним учесницима дијалога. Отуда се текст Путовања у путопис може прочитати и као целовита књига о читању. У прилог томе може послужити један од аутопоетичких исказа о равноправности искуства стеченог у свету фикције и стварности. „Норвешке има највише у ономе што су описали Ибзен и Хамсун, Сигрид Ундсет, Тарје Васос и Јустејн Гордер, дакле, они су ме већ провели кроз ту земљу, помишљала сам.”

Заступајући став да је свет чисте фикције, свет бајки, врста уточишта у којем леже најважнија сазнања и истине ауторка аутопоетичким исказом сугерише идеју о праву и моћи читаоца да иза света ствари може и можда мора да тражи стварност која је узвишенија, смисленија и лепша. „У тим приповеткама, маштом безимених приповедача узвитланим далеко изнад стварности, налази се управо онај праизворни материјал за упознавање северњачки самозатајних, а осетљивих људи...”

Аргументујући став о путописној фикционалној прози као једином жанру који има сврхе и смисла писати у савременој књижевности, тј. да не постоје више чисти путописи, ауторка Вида Огњеновић говори о опису „... дејства пишчеве маште на затечени поредак ствари...” да би тај исказ у другом контексту, када описује доживљај фестивалске представе у последњем поглављу, поновила као исказ о машти која „преоблаци стварност”.

Стваралачки однос према Исидори и њеним Писмима из Норвешке (као грађи) мења се тако да књижевница Исидора постаје јунакиња („...откривала сам ауторкин лик, читајући њене реченице као што графолози дешигрују рукопис”), а Путовање у путопис својеврстан дијалог са Писмима из Норвешке. Потрага за Исидорином књигом завршава се неочекивано и сплетом чудесних околности („...мало наднаравно помакнуће из стварности”). Читатељка која Писма из Норвешке на почетку означава са „та књига”, мења своју позицију преко осећања које наликује на опседнутост („...да је најзад прочитам

како ваља не бих ли могла мирно да изађем из ње”) и након прочитане књиге долази до утиска „...да сам на неки астралан начин сарађивала на њеном стварању”.

Када у последњем поглављу пише шест писама Исидори Секулић онда се за читаоца процес идентификације и трансформације грађе тако и толико развио да он/она тај замишљени дијалог може да прихвати као део игре у маниру позоришне представе. Разоткривање процеса настанка и извођења игре задобија димензије нове стварности утолико што се граница стварности свесно укида прекорачењем формалне дистанце ка читаоцу. На језичком плану ово поништавање креативно се реализује укрштањем одлика књижевног, научног и разговорног стила. Понекад се то чини и у истој реченици, са изванредним смислом за постизање кулминативне тачке и обрта. Сегментирање појединих пасуса, као у дијалогској ситуацији, има за циљ постизање непосредности и емоционалне блискости са читаоцима.

У најупелије и најдинамичније странице текста спада четврто писмо последњег поглавља. Исписано у презенту, кратким, елиптичним реченицама и сегментирано показним речцама (ево, ето) за читаоце оно симулира ритам путовања брзим возом, ангажујући га, пре свега језичким средствима, да прихвати илузију и постане равноправни саговорник. Када се на крају шестог писма, у једном уметнутом коментару, обрати Исидори и дода „...уколико ми будете писали...”, нараторка укида разлику између прошлости и садашњости укидајући и разлику између фикције и реалности. Тако се и читаоцу сасвим ненаметљиво сугерише идеја о важности активног тј. правог читања.

У важне стилске одлике спада и хумористичко и иронијско обликовање наративног исказа. Читава развијена дигресија реализована као комбинација вербалне и ситуацијске комике о изговору норвешких полугласова (у другом поглављу) добар је пример и за разноврсност техника којима се ауторка користи. Иронијски отклон понекад се измешта ка сатирички обликованом исказу. Говорећи о популарним политичким путописима и о записима путујућих репортера закључује како су они „...публицистичка брза храна”. Када говори о добрим особинама Норвежана које се нису измениле од Исидориног времена и пореди их са другим срединама у којима се такве особине не сматрају вредним, каже: „...у такозваним модерним срединама, у којима је најважније да сте набилдовани витаминима и да пуцате од здравља и од беса”.

Распон скале емоционалних тонова који постоје у књизи Путовање у путопис варира од нежности до љутње и од постиђености до сете, од дрхтаја до заноса. Оваква полифоничност подразумева и омогућава полисемичност. Своје читалачко искуство нараторка формулише као чин читавања: „Хтела бих, заправо, да урадим нешто много теже. Да се некакао упишем, како би рекли постмодернисти, у једну књигу чије сам праве вредности открила при трећем читању.” Допу-

товати у текст, не само пропутувати, подразумева одлуку да се и читање разуме и доживљава као чин осмишљавања света.

Маријана МИЛОШЕВИЋ

ЈОШ ЈЕДАН ОКРЕТАЈ ЗАВРТЊА

Срба Митровић, Гозба, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2004

Срба Митровић је одличан песник са читавим низом просечних, па и сасвим лоших песама. Вредносно неуједначени, песникови стихови сежу од пролазних записа, неуверљивих вежби пера и језичких игара, куплета и нереализованих наговештаја до сугестивних жанр сцена и мисли отетих од свакодневице из које Митровићеве песме, и једне и друге врсте, вуку своје порекло.

Ово стандардно обележје Митровићевих песничких књига није мимоишло ни његову књигу Гозба. Читање ове књиге лако открива постојање стихова сасвим различитих по вредности. Као у некој авантури у којој час западате у испошћене и непривлачне пределе да бисте се убрзо нашли суочени са неким епифанијским видиком. У Гозби, тако, упоредо са песмама какве су Гозба, Врсар — једно сећање, Прагматичка знања, Сада, Дракула или Јад, стоје песме Го-сла, Време на измаку, Шум — мантра, Вожд и дужд или Из болнице. Прва група песама улази у могући избор Митровићеве поезије, друга група песама не оставља дубљи утисак, више се запажа по принципу успостављеног, одмах препознатљивог контраста.

Ако су песме у Гозби вредносно неуједначене, оне су, без изузетка, тематски усаглашене. И то је једна од стајаћих особина Митровићеве поезије. Тихим гласом у коме осваја страст промишљања овај песник нам упорно говори о конкретним околностима у којима се свакодневица изокреће у призоре очекиване пропасти или у призоре ретко доживљеног склада. Али и пропаст и склад, ма колико били предочени различитим призорима, изречени су из угла проживљеног искуства, из позиције захваљујући којој стрпљиво промишљање постаје истинско сазнање.

Песникови стихови сведоче о неумитности која је стекла лице извесног краја. Због тога из њих ишчезава могућа резигнација остављајући простор постепеном преиспитивању малих свакодневних ствари које у овим стиховима понекад задобију значење првих и последњих питања овог још недовршеног света. О крају и његовим притајеним лицима у доживљеној свакодневици и о томе како крај насељава готово сваку мисао која настаје у субјекту ове поезије говоре практич-

но све књиге песама Србе Митровића. То је особито видљиво у његовим књигама објављиваним током деведесетих година.

Песме из Гозбе на недвосмислен начин отварају питање краја. Оне то чине и на нивоу теме, и на нивоу стилизације. Тај крај, међутим, није никаква апстракција, нити само метафизичка зебња како ће свет, такав какав јесте, са свим својим нихилистичким потенцијалом, у једном часу исцрпсти разлоге свога опстанка. Мада и тај крај занима Митровићеве стихове, и они долазе до њега понекад и из сасвим неочекиваних свакидашњих релација, један други крај, свима много ближи, конкретнији, па отуда и драматичнији, закупа песме у Гозби. То је човеков крај, то је лице смрти које се указује у сасвим свакодневним, самим тим и готово опипљивим призорима.

Утолико Гозба представља још један окретај завртња у песничком говору о крају, о фигури у којој се умор живота стапа са потрошеним смислом постојања. Читање ових песама обликује једно промишљено искуство, истински значајно субјекту који проговара у Гозби, а у најбољим тренуцима постаје аутентично искуство и самог читаоца.

На два начина осећање краја долази до гласа у песмама из Гозбе. Једном је тај начин заобилазан, други пут сусрет је готово директан.

Крај са свим што носи враћа у времена када је свакодневица изгледала као обећање другачијих садржаја. Отуда сећање постаје важна обликотворна фигура у стиховима из Гозбе. Да би се сугерисало приближавање граничне ситуације егзистенције, песник се врло често обраћа искуству које претходи. Управо у том наслојавању искуства открива се драма позиције из које говори субјект нове Митровићеве поезије. Ова сећања покрећу се, дакле, на крају свега, онда када је живот потресна „истина / замукле моћи”. Слике из сећања јављају се као оно што је остало од живота, као још један израз спознаје о замирању активистичког принципа живота. Сећања су, то нам јасно предочавају Митровићеве песме, привремени, варљиви излаз из искуства свакодневице. Говорећи како се дани људског постојања заувек губе „у ништа, у расплинуто ништа”, у песми Врсар — једно сећање наглашава се постојање очуваних симболичких детаља минулог времена:

Тек неки, повлашћени,
Отуда изроне
Као бисери живота
Да нас зачуде
Да бејасмо срећни
У своме срцу дубоко.

У песми Прагматичка знања важност сећања сажима се у стиховима: „Више не видимо ништа до своје / Засењене слике”, да би у песми Сада сећања задобила статус симболичких пауза усред празнине.

Али у Гозби је доминантан песнички глас који нам врло непосредно, готово исповедно казује о опадању, о променљивости и пропадљивости, о празнини и ништавилу, о болници и крхкости, све тамо до говора о предсмртном трену и о самој смрти, до часа када се језичка стилизација краја претвара у сам крај. Опажајући „велики точак свакодневне страве” и предано сведочећи о њему, субјект Митровићеве поезије препознаје око себе и у себи најразличитије призоре опадања. Некада је то представа људског тела као олупине, други пут замирање звукова и згашњавање видика, некада је то празнина откривена у речима, други пут празнина као једини видик у оку. Осећајући опадање као кључно обележје свога времена, јединка се час пита да ли је њена конкретна егзистенција заправо само предсмртни час у коме се отварају слике сећања одвојене од смисла или ипак здружене са њим, да би убрзо потом индивидуално опадање било трансформисано у слутњу општег, цивилизацијског опадања, како је, рецимо, у песми Ми, по слутњи божјој:

Да ли следује
Мук
Читаве историје,
Чистина
Нових постања?

Драма опадања не препознаје се само у телесности, нити само у задатој егзистенцији, она се изражава и у самом језику. Стилизација краја, најављене одуспности и постепеног одустајања показује се, тако, у фреквентности негацијских израза који постају једини чујни звук неких песама из Гозбе (нема, ни, нигде, нити, ниоткуда, ни то, ни толико...) или, пак, у двама песмама о лету (Лето и Летњи дан) у којима статичка слика летње јаре постаје замена за слику смрти, што се види не само по заустављености призора већ и по нагомилавању речи које означавају растакање јединке („бледи пламен”, „остаци наде”, „бол”, „патња”, „пресахле сузе”, „старачки празно лице”, „смрт”...).

Да би медитативни и рационализовани језик Митровићеве поезије доспео до описаних зона у којима се сустичу и деле привремена испуњеност и свакидашња празнина, ретки тренутак и постојана извесност, песник обично полази од неког детаља из непосредне или запамћене свакодневице. Детаљи из свакодневице служе, потом, као покретач песничке интерпретације која је у прво време веристичка да би на тој основи постала превасходно израз тихог преиспитивања. Постепено се развијајући, искуствена слика обично се тек на крају

песме, лирског записа или лирске жанр сцене претвара у симболизацију или у контемплативно разрешење.

Мада се суочавају са граничним искуством које је најтеже прихватити, песме Србе Митровића у књизи Гозба нису ужаснуте сазнањем до кога су дошле. У овим песмама меланхоличног искуства и записима позне, усамљеничке мудрости открива се рационализована, скоро дистанцирана спознаја о пропадљивости, пролазности и крају. Помиреност је ретко када праћена траговима резигнације. Али у тој помирениости, свеједно, нема спокојства, има јасне свести о неумитности и привремености, о инерцији трајања у којој је врло тешко нагледати смисао. Таква спознаја тежи прочишћеном и једноставном изразу: „Опиши то што видиш речима које не измичу основном значењу.” Плодови позне спознаје налажу песнику да „чува равнотежу” и да „патњу преобраћа у трпљење”. У испуњењу тог захтева препознају се најбољи тренуци Гозбе.

Гојко БОЖОВИЋ

МЕСТО ВРЕДНО ПРИЧЕ

Александар Гаталица, Београд за странце, „Филип Вишњић”, Београд 2004

Иако, наравно, нећу рећи ништа ново ако овај текст започнем констатацијом да је приповетка најзахтевнији облик прозног књижевног изражавања и права мера за одређење уметничког талента једног писца-приповедача, чини ми се важним да се на то подсетимо из неколико разлога. Најпре, зато што ваљано приповедање приповетке захтева пуно поштовање како свих књижевнотеоријских одредница овог жанра, тако и пуну меру личног стваралачког талента и инвентивности. Уколико изостане ма који од споменутих елемената или је недовољно јасно видљив, или недовољно убедљив, то се врло лако опажа у приповетки и детектује као, напросто, лоша и незанимљива прича. У односу на беневољентну распричаност романа, приповетка је строг жанр који не прашта пропусте и, вероватно, то је разлог због којег се за њега не одлучује тако велики број аутора. Управо због тога малобројне збирке приповедака, готово по правилу, представљају добродошло освежење — коректив за нашу целокупну текућу прозну продукцију која, као у неком регресивном кругу, када год се дотакне историјског или свакодневног запада у прост репетитивни реализам деветнаестог века. Истрајавањем на високим поетичким стандардима приповедачи нас само подсећају да књижевност може бити много, много више од тога.

Однос према литератури заснован на високим поетичким стандардима има и Александар Гаталица (1964), један од невеликог броја писаца који се огласио збирком прича у 2004. години. Реч је о књизи Београд за странце, трећој збирци приповедака овог аутора (поред још три романа). За разлику од великог броја српских приповедача и романсијера из деведесетих година 20. века који су своју урбаност и окренутост Европи, односно западној цивилизацији, исказивали најчешће само кроз најповршније парафразе општих места везаних за те појмове (рокенрол, криминал, новац, технологија, брзина), Александар Гаталица се кретао другим — класичнијим и много захтевнијим путем: путем преиспитивања европске уметничке традиције и историје, дакле, разумевању западне цивилизације изнутра, а не споља. Баш због тога, његова нова збирка приповедака, Београд за странце, представља промишљено изабран, консеквентан наставак пишевог досадашњег рада, овога пута усмерен на наше поднебље — Београд као његово фактичко и симболичко средиште — и свакако једно од читалачки најкомуникативнијих његових дела до сада.

Како се то и насловом сугерише, све приче у збирци тематски су везане за Београд, заправо оне јесу нека врста престоничког бедекера али написаног из угла хроничара-зналца којег од „велике” историје више занима историја необичног, чудног, смешног, фантастичног, а опет надасве људског удеса на овом месту и то у временском распону (хронолошки поређане) од средине 16. века, времена турске власти над нашом престоницом — у првој причи, преко првих послератних година до наших дана — у последњој. Посвете које Гаталица исписује на почетку неколиких прича из ове збирке сведоче колико о поетичким угледањима којима се руководио док је стварао ову прозу, толико и о циљаном смислу читавог дела. Дакле, уколико су неколике приповетке посвећене Џемсу Џојсу, Валерију Брјусову и Бориславу Пекићу, а тон приповедања у многим приповеткама у збирци сасвим наликује Андрићевом или Пекићевом, биће нам јасно да Гаталица у Београду за странце ствара једну сасвим специфичну причу о историји Београда (и историји уопште) и људима који су живели и данас живе у њему. Београд је позорница на којој се у различитим историјским околностима (увек подробно описаним, с прецизним временским знацима) одвијају многе необичне људске судбине (поткивача), каткад бизарне (градских клошара), а каткад фантастичне (крзнара, банкарска службеница и новопечена министарка) и које све, скупа узев, сведочећи из свог историјског и егзистенцијалног одсечка, а крећући се баш на тој равни између бизарности и фантастике, граде глобалну причу, ону која контекстуално засвођује целу збирку — ону која је покушај давања одговора на питање о томе шта може бити дух једног града, једне историјске епохе и историје уопште.

Написана стилски уједначено (премда су приче Краљ мишева и пацова и Ја сам легенда нешто дуже него што би требало и због чега губе на интензитету радње), промишљено структурирана, непретен-

циозна, односно: у складу са својим интенцијама — непатетична и писана баш као опозит програмским књигама о Београду, а тематски интригантна и читалачки проходна, збирка приповедака Београд за странце Александра Гаталице једна је од најинтересантнијих приповедачких књига у 2004. години и књига о Београду коју ће радо читати како сами Београђани, тако и сви остали који буду желели да виде зашто Београд заиста није обичан град, већ нешто на пола пута између јаве и сна, туге и смеха, град који има своју мистику и митологију и који на тај начин остаје место вредно приповедања.

Младен ВЕСКОВИЋ

ОСТРВО У МОРУ НИШТАВИЛА

Зоран Живковић, Немогуће приче, „Лагуна”, Београд 2004

Књига Немогуће приче настала је тако што су, под једним насловом и унутар једних корица, обједињене пет претходно објављених књига Зорана Живковића: Временски дарови, Немогући сусрети, Седам додира музике, Библиотека и Кораци кроз маглу. Да се при том рачунало на више од механичког обједињавања, сведочи континуирана пагинација појединих прича у свих пет делова књиге, који су, иначе, задржали своје наслове, и заједнички Епилог, који на нивоу целине функционише онако како у оквиру појединих делова књига функционише завршно поглавље.

Сем тога, на нивоу књиге као целине, остварен је низ специфичних спрезања. Тако јунакиња последњег поглавља Корача кроз маглу, госпођица Маргарита, добија, попут јунака Временских дарова, чијим судбинама књига почиње, временски дар, могућност да се врати у прошлост, али јој он не пружа ни нови смисао, ни препород, ни нову животну шансу, већ само болно суочавање с празнином властитог живота и непоправљивом властитом кривицом за то. Временски парадокси и суштинска залудност временских дарова нису једина равна на којој Немогуће приче функционишу као целина. Обједињавању књиге у целину, која на нивоу композиције, форме, значења надлази прости збир делова, доприносе и специфична позиција писца/приповедача као творца, али и таоца властитог дела; лајтмотиви ђавола, музике и магле; суочење са смрћу и сваковрсни немогући сусрети који се ипак остварују; те особена позиција Живковићевих јунака и однос према чудесном, чудном и фантастичном који из ње произлази.

Жанровска загонетност појединих Живковићевих књига увећава се овим обједињавањем у нову целину и постаје све сложенија. Већ

поједини делови ове књиге, односно књиге које је сачињавају, тешко су жанровски одредиве. (Одредница мозаички роман, која се користи на задњој корици Немогућих прича, више је опис или духовита метафора него прецизно жанровско одређење.) Поједина поглавља у њима насловљена су као приповетке и имају (с изузетком завршног поглавља) потпуну самосталност са становишта сижеа, ликова, композиције и могу се читати као приповетке. Ипак, узете заједно оне оне функционишу и као могућа романескна целина обједињена темом, лајтмотивским провлачењем појединих ликова, збивања, околности, те пре свега завршним (у Корацима кроз маглу уводним) поглављем које функционише као својеврсни магистрале овако сплетеног приповедног венца. Тек заједно узета ова поглавља отварају дупла дна својих значења, сагледавају се као кутија у кутији, или оне кинеске кугле у којима се налази друга кугла, у којој је опет друга кугла...

Тако се у Временским даровима, у завршном, четвртом поглављу, насловљеном Сликарка, на платнима луде сликарке понављају призори из претходних поглавља, подстакнути причањем Писца, који је и творац свих ових прича, и лик који их лајтмотивски повезује, и онај ко даје временске дарове, и онај ко бива распет на казљкама истог сата који је за друге јунаке означио добијање временског дара. Временски токови сагледани су у овим причама као низ непроменљивих записа у граниту који се гранају из животних чворишта јунака, или се бирају попут једне нити вишежилног оптичког кабла. Међутим — за разлику од SF-а — прича се код Живковића не гради на имагинирању различитих научно заснованих или псеудонаучних могућности преласка из једног тока у други, или на последицама временског парадокса (интервенцијом у прошла збивања мења се садашњост и будућност) — већ пре свега на својеврсној човековој уклетости, на његовом усуду да коју год стазу изабере у „врту са стазама што се рачвају” — он на крају остаје на губитку. Сам „временски дар” јунаци добијају у типично фантастичном маниру: у њихову окошталу, јасно зацртану свакодневицу улази тајанствени, мефистофелски елегантни странац у црном, чије је лице засенчено, тако да у први план доспевају шаке у белим рукавицама, штап с белим пешчаником на врху и цепни сат, помоћу кога јунаци путују у прошлост или будућност. Тек се у причи Сликарка испоставља да странац није сотона већ писац који испуњава најдубље жеље својих јунака, али им тиме не обезбеђује срећу.

Распет између привидне свемоћи творца и закона приче, између општељудске пролазности и „мајушне наде” да се „узмак од крајњег ништавила може потражити у ономе што је написао” — писац се, иначе, јавља као важан обједињавајући фактор Немогућих прича. Иронично, можда и аутоиронично, он се повремено ставља у позицију идентичну позицији властитих ликова. Онај ко пише о сусретима књижевних ликова са смрћу, самима собом, ванземаљцима, богом и ђаволом — бива у Немогућим сусретима и сам суочен са властитом

смрћу и књижевним ликом који је обликовао. Романтичарски самосвесног демијурга — „божество неко мање” — замењује овде писац у парадоксалној позицији онога ко ствара, али не може подарити ни нов почетак, ни заборав — ни себи ни творевинама властите маште. Судбина писца постаје, коначно, предмет циничне ђаволске манипулације, а он сам суочен са трагикомичним избором: хоће ли прихватити испразну славу, која га неће надживети, или пак место у књижевном пантеону, али тек после живота проведеног без признања.

Преплетен с мотивом стварања, јавља се у Немогућим причама и лајтмотив сна. Оно коначно питање, које после повратка из Земље Иза Огледала постављају и Алиса и њен писац: — Ко је то сањао? — понавља се у Немогућим причама у свој својој парадоксалности. Је ли ово свет који из магле преформалног хаоса обликује, снивајући га, бистроока госпођица Ирена, или остали ликови Корака кроз маглу, или стварност ипак постоји, само се њене границе не окончавају тамо где почињу сан и машта.

Границе реалности шире се у овим причама и по мери њихових ликова. Умирући професор поново чује музику виолине и коначно сагледава природу света, открива да „свет није ни требало да буде правилно уређен”. У том часу граница стварног и нестварног за њега више не постоји, његова стварност постаје космички целовита и свеобухватна, али он нема коме да пренесе ову спознају, за њу нема места у скученом свету његове неговатељице. Додирнут апстрактним математичким савршенством музике аутистични дечак сагледава „константу fine структуре универзума”, али она не може разбити чауру скучене егзистенције, ни његове ни његовог професора.

На различите начине, Живковићеви јунаци се обликују као „мајушно острво постојања омеђено непрозирним, црним морем ништавила”, било пред вратима смрти, попут јунака приче о лептиру (Немогући сусрети), било пред неким другим суочавањем с непојмљивом, ужасавајућом ентропијом света. Њихову усамљеничку, устаљену, непроменљиву егзистенцију у чаури навика и конвенција, сличну постојању Чеховљевог човека у футроли, само што овде футрола није оклоп психосоцијалних конвенција већ антрополошки феномен, нарушава неки сусрет, догађај, спознаја, на коју различито реагују. Господин Адам, подстакнут музиком, остварује неку врсту комуникације, можда управо с неземаљским цивилизацијама за којима је трагао током целог свог радног века, али он поруку коју је добио не разуме и свесно се враћа својој по азбучном реду уређеној егзистенцији. Господин Оливер постаје сведок неке врсте пародичног Шредингеровог огледа, у кутију улази бели мачак, а излази смеђа мачка, а његова празна кућа пуни се децом — али и он се враћа својој устаљеној егзистенцији, учећи се из свега само комуникацији с белим мачком, чији се преображај привремено остварује додиром музике. Конвенционални власник кућне библиотеке прихвата чудесно као део своје свакодневнице, тврдоглаво одбијајући да размишља о њему и да се бар зачу-

ди чак и онда када му кућу испуњавају истоветни томови светске књижевности...

Што ово, у основи песимистично, или бар не нарочито утешно, сагледавање човекове позиције не чини Живковићеве приче тешким и одбојним за читаоца, у великој мери треба захвалити иронично-хуморном аспекту његовог приповедања. Несклад човека и космоса сагледава се овде као трагикомичан, а људска способност да ситницама и „празним надама” потру свест о смртности даје иронијски призвук. Суочен с богом, виши банкарски саветник господин Похотни га пита о исходу баналне спекулације, самозадовољан до слепила, он верује у своју апсолутну могућност предвиђања и контроле. Као пародијски рефлекс Борхесове рајске библиотеке обликује се Живковићева паклена библиотека — бирократски лишена оног сјаја и патетике који носи смрад сумпора и блесак паклене ватре.

Најзад, ове приче плене и својом стилском дотераношћу, њихов језик је богат, гибак, слика света слојевита и узбудљива, а релације с великим делима светске књижевности дискретне, али јасно присутне. Као опште место понавља се, рецимо, да су Живковићеви хронотопи уопштени и лишени локалних особености. О томе би се свакако дало расправљати на нивоу целине његовог дела (Скривена камера се збива у Београду), али и у Немогућим причама реч је пре свега о литерарним и свесно литераризованим хронотопима, који успостављају различите књижевне асоцијације, па тиме и нове могућности читања. Ходник с портретима у који ступа његов умирући јунак асоцира, рецимо, на ходник у коме се по паду у зечју рупу обрела Алиса; а простори усамљеничке егзистенције господина Оливера или господина Адама на просторе у којима се крећу Кафкини јунаци, или на скучену свакодневицу Чеховљевих чиновника...

С обзиром на речено, пародоксална је чињеница да приповедачко и романсијерско дело Зорана Живковића привлачи већу критичку (па можда и читалачку пажњу) у свету него код нас (његове књиге и преводи његових прича објављују се и читају у Шпанији, САД, Великој Британији, Данској, Кореји, Португалу, Бугарској, Русији...), али можемо се бар надати да ће ови „инострани” успеси — попут истовременог објављивања Немогућих прича на српском, у издању „Лагу-не”, и на шпанском језику — побудити и обновити „домаће” интересовање за овог особеног, слојевитог, загонетног и привлачног писца.

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ

ЧЕТВРТИ КРУГ

Зоран Живковић, Четврти круг, Night Shade Books/Ministry of Whimsy
2004

Од готово комичног до филозофски узвишеног: Четврти круг, први и најобимнији роман Зорана Живковића, управо је објављен у САД, у преводу чију је редактуру помно обавила Л. Тимел Дишам. Онима који су већ имали прилике да кушају Живковићеве посласнице — од надреалних, церебралних прича с фино изведеним прелазима из спокојне свакодневице у онтолошку пометеност и поремећеност, до домишљато устројених, смешних и сатиричних романа — Четврти круг може да послужи као симболички кључ, индекс ауторових мотива, замисли, опсесија; онима, пак, који се први пут срећу са Живковићевим делом, овај роман представљаће очаравајући и изненађујући увод у начин на који дејствује један од изузетних светских умова спекулативне прозе, портал који води у веома различито царство европске фантастике. Но, без обзира на то који од ова два угла приступа био посреди, Четврти круг је у сваком случају сложена, разиграна катедрала значења, преплет епизода које се — елегантне и понекад привидно самодоволне — збрајају у систем којим се описује свеколика Васељена. Посреди је роман огромног прегнућа, а ако се и покаткад чини да су му скеле које га оптачу малчице климаве, његов укупни učinak неоспорно изазива страхопоштовање.

Сврха Четвртог круга јесте да васпостави прозну Теорију Свега, те сходно томе једначине које њиме управљају обухватају изузетно разнородну грађу. Међу носеће чиниоце спадају: Шерлок Холмс и његово одсудно сучељавање с Моријартијем враћеним из мртвих; математички геније и његова прагиља оличена у „женској” вештачкој интелигенцији пуној осујећености, који обитавају у тескобној издвојености једног будистичког храма; времешни помоћник једног унеколико поремећеног средњовековног сликара фресака; Архимед кога у Сиракузи убијају Римљани; Никола Тесла занесен изучавањима алгоритама који упливишу на окретање рулета; Стивен Хокинг чија је амиотрофичка латерална склероза толико узела маха да више уопште није у стању да комуницира, већ једино може да мисли космолошке мисли; радио-телескоп који је начинила изумрла туђинска раса; интелигентне лопте; чопор необичних створова који се спаја с још загонетнијим приказима. Овим мноштвом разнородних, али и конвергентних стилова и атмосфера Живковић дочарава у којој ће мери морати да буде свеобухватна Велика Обједињена Теорија Физике; а прожимајућим нагласком на фигури круга аутор додатно наговештава неумитни облик ове Теорије, њено истовремено описивање свега и ничега, њену симетричност и целовитост. Иако Живковић — баш као ни било ко други у овом тренутку — није кадар да изложи ту Теорију, ипак је у

стању да предочи како ће се осећати први физичар који се буде домогао овог интелектуалног грала, како ће блиставо искусити истинско богојављање: када се делови слагалице Четвртог круга сложе у целину у читаочевом уму, настаје нешто веома блиско тој епифанији. Посреди је један од најизузетнијих тренутака модерне фантастике, а свакако и један од најлепших.

Разуме се, увођењем мноштва референтних спона Живковић такође тежи метафизичком просветљењу, измирењу световних и духовних система; с једне стране наступа логика будизма и хиндуизма, с друге семиотика хришћанске есхатологије, а овоме се придружују прикладно замагљени ракурси мистичног, одступање од крутости која би морала да спута сваку коначну Теорију. Срећом, Живковић уме да ствари држи под контролом, те тако, иако религијске визуре не недостају, оне ипак не преовлађују, већ, напротив, служе да оснаже претходно оцртано страхопоштовање које прати синтезу и представљају катализатор концепцијског узнесења. Или би можда било могуће и обрнуто читање које би водило ка закључку да је Четврти круг заправо сав посвећен религијским тумачењима космоса, да знатно пре представља слављење Раминог дисања из кога се рађају нови светови, него опис механике паралелних светова. Богатство овог романа толико је велико да може да обухвати неограничен број тумачења, те стога нема никакве сумње да ће годинама надахњивати књижевне анализе. Четврти круг најистанчанија је алегорија разумевања која се појавила у новијем времену.

Николас ГЕБЕРС

СИЛАЗАК НИЗ ВРЕМЕ

Братислав Р. Милановић, Силазак, Српска књижевна задруга, Београд 2004

Лирски свет који је изграђен у новој песничкој књизи Братислава Р. Милановића обележен је, најпре, увиђањем о епохалној промени. Промена којом је битно обележен тај свет сачињен од елемената митског и историјског памћења, као и елемената који долазе из савремености и непосредне стварности, неповратно је изменила његово запамћено лице.

Када у почетним стиховима пролошке песме Непотребни летопис песнички субјект непосредно констатује да „променила се савршена њушка света”, он, заправо, јасно указује да му је намера да о тој насталој ситуацији, која битно мења и рецепцију запамћеног и давно прошлог, одсудно сведочи. Због тога су у тематску основу књиге, по-

ред динамичног поређења прошлог и садашњег (при чему је то „прошло” оличено у материјалним остацима негдање величине и сјаја, као у песми Гамзиградска елегија: „Само на рушевним зидинама / знамо шта смо некада били”), постављена и она питања која се интересују не само за судбину света и уметности (поезије) у њему, већ и за саму сврху и смисао поезије у таквом, поремећеном, свету.

Поред чињенице да је тематски план већине песама у књизи обележен контрастом који долази од сучељавања двају светова/представа, оксиморонски именован: „силазак у успон” песничког субјекта (у наведеној синтагми у песми Врачарски брег, али и дуж садржинске осе целе књиге), у текстовима песама артикулисан је из сасвим посебне перспективе.

Показујући да га, у књизи, занима силазак низ време, као и слабење снаге у бићу што га трајање, неминовно, производи, Братислав Р. Милановић је посредством песничког субјекта који себе, често, види и поима као „летописца”, тачку гледишта у песмама обликовао тако да се са ње јасно очитује како је и она сама динамично компонована. Наиме, песнички субјект често није сасвим сигуран, као у песми Пределу непознати, али не сасвим, у стабилност тачке (перспективе) са које мотри: „обнављам ли се то или посматрам / из другог неког света?” Он „силазак у срце света” разуме и као ситуацију у којој се кроз његову свест смењују и преклапају „бивше и садашње слике”. Тако он, у песми Дубоко доле у утроби оглашава да му је (ипак) стварна површина конкретног света „упоришна тачка”. Са ње он најинтензивније посматра инверзију вредности која је у савремености обликована: „у новим, електронским пекарама”, али и са ње послушкује гласове предака чије уочене обресе препознаје у песми Последњи дах једног рибара.

Могућност, која је створена полиперспективизмом, да се песнички предмет сагледава и од „горе” и, на извештан начин, од „доле” прибавља Милановићевим песничким текстовима, у домену стваралачког поступка, додатну занимљивост. У поетичкој визури самосвесног песничког субјекта они су, на самом завршетку књиге, именовани као једини запис о силаску „најдаље” и „најдубље”. Са намером: „да остане траг мој у памћењу / као на општем телу”. У тексту без наслова којим се књига, пре епилошке песме Мале лампе у тамнини, у којој се сасвим конкретизује „зјап” између супростављених светова/вредности у поенти целокупног песничког лирског наука да „Реч” све осмишљава, наврхуњује и превазилази, окончава и означава се уверење да глас и сведочанство песничког субјекта (летописца) посредује глас и осећање колектива. То овом Милановићевом песмотворачком напору прибира атрибут наглашено изражене амбициозности у којој се активира романтичарско доживљавање песника као гласа колектива, али и као гласника вишње силе и промисли. Међутим, у општем тону књиге, сасвим јасно уочава се да је посредује

потпуно индивидуализовано сведочење које се (песнички) чини са уверењем о репрезентативности и парадигматичности. Сведочим јер најинтензивније осећам и проничем, као да каже песнички субјект ових песама.

О каквом силаску је, заправо, реч? У песми која је позајмила наслов књизи, која је саопштена у првом лицу (као лично сведочанство) у могућности да бира песнички субјект се определио за пут који води доле. Образлажући свој избор притиском искуства које је обликовало настојање предака које је потпуно супротно његовом, у нехеројском добу чији је савременик он, заправо, поставља реторско питање. Отвара полемику: „чему успињање, / то су већ видели и очеви и дедови / и шта су сем пропасти нашли у висинама”, коју наврхуњује констатацијом да је „од њихове светости” у савремености остало мало. Само опомињућа, поразна слика њихових „синова згурених на тлу”. Развијајући диспут даље песнички субјект образлаже да је „крз врата у пољу” сишао „дугим степеништем”, обрео се на незаном пропланку „и видео: / ту нема Господа”. А онај ко га је „јадно порекао” и „глупо затирао” заправо је онај ко је уредовао „силазак”. Тај вођа (У Дантеовом спеву песника у доњи свет води Вергилије), помогнут сличнима, сада води „у невиделицу, у дубоки левак, у опојан дим”. А будући да је „силазак” песничког субјекта у песми структурисан тако да води „ка спознању”, оно што на најнижој тачки силаска он спознаје јесте, као у Павловој библијској Посланици Коринћанима, да је љубав у темељу свега. Да је све човеково њоме обележено. И узлет према небу, који се у сложеној симболици ових песама може довести у везу са косовским опредељењем, и силазак у доње пределе. То је љубав коју је проповедао Христос — такође (у неким песмама и та чињеница уграђена је у тематско-идејни план) сишао, односно, дивовски речено, „пао” у земном животу. Да би тиме посведочио о могућности искупљења и спасења. У есхатологији ових песама активран је тај каузални механизам.

Све људско земно је и пропадљиво. Све се, као у библијској Књизи проповедниковој, понавља „под сунцем”, а људски напори, ипак, не досежу: „Остаће заувек недосегнути предели / са ове и са оне стране сна, / никада се неће избистрити извор / са кога се пило, ни воде што су // жубориле око глежњева, на крштењу.” Због таквог сазнања у чији посед коначно долази песнички субјекат, у текстовима ових песама који израженим реторичким патосом певају актуелну десакрализацију света, као и потребу да се он „на друкчијој основи” обнови: „да дрво опет буде дрво, и камен — камен, / и хлеб да буде хлеб”, само питање смисла песничког напора доведено је у први план. Љубав, научава Братислав Р. Милановић у песмама из књиге Силазак превазилази све историјске и животне антагонизме, а песничка реч, песма, тај ход осмишљава и, једина, истински памти и преноси.

Дуж целе књиге Братислав Р. Милановић води веома занимљив дијалог са песничком традицијом. Кроз отворене и прикривене цитате, алузије и реминисценције. У текстове/светове песама призвани су они песници-преци са којима је Милановић поделио меланхолично осећање трагичке пролазности живота и духовног и стваралачког напора који га превазилази. Тако читалац може уочити како Милановић, у песми Море док се будим, води дијалог са Бранком Миљковићем — реплицирајући његовој песми Море пре него усним. Док се у навођеном стихованом запису без наслова којим се књига, пре пролошке песме, окончава, у синтагми „у општем телу”, може препознати сродност са певањем општости у антологијској песми Ивана В. Лалића Шапат Јована Дамаскина. А у наслову и у тексту песме Још миришу липе с питомог Врачара, одзвања ритмични александринац Милана Ракића.

У овој чврсто компонованој књизи (Четири гласа са пролошком и епилошком песмом) Братислав Р. Милановић обогатио је свој песнички свет локализовањем епохалне ситуације (Београд је важан топоним у њему), конкретизовањем значења проистеклог из сукоба/поређења прошлог са садашњим, светог са профаним и, у песмама чија наративност не ремети ритмички организован поетски говор помножен племенитим патосом, у активан однос довео глас традиције, њено резонерско понављање о трагичности и вредности живота, са непосредним дахом личног сведочења. Оног печата без кога би ово песничко силажење низ време у поновној потрази за Еуридиком не би било, модернистичком дистанцом према предмету певања видно обележен, дубоко поетско лични „нови корак / на познатом путу”. Лирско-мисаони летопис у коме вредност љубави надилази животне детерминизме и пошасте историје.

Милета АЋИМОВИЋ ИВКОВ

СУДБИНЕ И ЉУДИ

Драгомир Попноваков, Контра ге, „Тиски цвет”, Нови Сад 2004

Многи писци, па и неки од највећих, често су у свом стварању полазили од завичаја као основне инспирације, од стварних догађаја и личности, које су у делима надограђивали стварајући од њих фиктивне ситуације и књижевне ликове.

У нашој књижевности оваквим писцима припадају: Бора Станковић, који је у романима, приповеткама и драмама овековечио Врање; Вељко Петровић са својим Раванградом (Сомбором); Алекса Шан-

тић са Мостаром, Дучић са Требињем. Од новијих писаца такав је Павле Угринов, са својим Молом. У ширим, светским оквирима, изразито аутобиографски и завичајни су Вилијам Фокнер — који је од свог провинцијског градића у Мисисипију створио универзални митски простор. И Михаил Шолохов, песник Дона.

Од његових књижевних почетака завичај је и микрокозам Драгомира Попновакова, родом из Турије. Људи и судбине Туринаца, углавном малих људи, срећни, а чешће несрећни и трагични тренуци њихових живота, његова су стална преокупација. То је случај и са његовом најновијом збирком приповедака, насловљеном *Контра ге*, према наслову једне приповетке у збирки.

Попоноваков је већ више од четврт века присутан на нашој књижевној сцени као приповедач и романијер. Објавио је пет збирки приповедака и три романа. Најновија збирка садржи неке већ раније објављене приповетке и неколико нових, као и један блок записа и размишљања које је тешко сврстати у неку књижевну врсту.

Ова збирка умногоме наликује његовим ранијим књигама — по локалитетима, темама и мотивима, особеном хумору и језичком изразу. Свет који налазимо у овим причама омеђен је географски атаром села Турије, са ретким излетима у друге локалитете. Садржајем, ликовима, тоном и лексиком, приче су разноврсне. Неке су „стварносна проза”, најчешће успомене из детињства, прожете топлином и хумором, испричане у првом лицу, а догађаји су сагледани из дечјег угла (Грло, Митраљет, Кека Гурава, Газика, Цезар). Једина трагична прича је Јованка, прича о младачкој љубави и раној спознаји смрти. Девочица Јованка умире у дванаестој години, а тај губитак мали натор доживљава болно. „Тада сам сазнао за смрт уопште, и тиме је моје детињство било завршено.” Ваљало би нагласити да је ово једина прича која говори о процесу сазревања, преласку из детињства у зрело доба. Остале имају за предмет појединачне, најчешће шаљиве згоде из детињства, из којих није изостављен ни рат. Руска јединица стационарана у селу оставља камион селу. Он постаје јунак приче, миљеник нарочито младих, који га од милоште зову „Газика”. Опроштај младог руског возача од камиона је дирљив — он љуби камион којим је превалио хиљаде километара, опрашта се од њега као од људског бића. Крај је тужан — „Газика” бива расходован.

У овим причама о детињству постоји јединство тона и израза, а све су испричане једноставним језиком детињства. То није случај са причама које приказују свет одраслих; оне су знатно разноврсније. И овде се јунаци крећу у оквирима ауторовог микрокозма, Турије, а њихове судбине су најчешће патетичне, суморне или трагичне, мада има и неколико хумористичких сеоских прича о паорским шеретлуцима. У зависности од ситуације описане у причи и тон се разликује. Код оних озбиљних углавном преовлађује књижевни језик, док су паорски

шеретлуци испричани сочним, неконвенционалним локалним јези-
ком.

У овим причама често је присутна тема смрти (Порука, Други свет, Контра ге). Најоригиналнија је прича Контра ге, необичног наслова, по имену црквеног звона, а њен јунак је један, могли бисмо рећи „божји човек”, који као да је изашао са страница „Божјих људи” Боре Станковића. Има надимак „Плекани”, а занимање му је превоз покојника до гробља приликом сахране. У његовом једноставном, убогом животу нема много радости ни амбиција. Он боље од других зна да ће сви кренути на последње путовање његовим колицима. Има, међутим, један сан — да носи униформу, са звездицама и ширитима, да личи на неког значајног. Сан му се остварује када му војник на одсуству позајмљује на један дан гардијску униформу. „Плекани” је други човек, парадире по селу, обилази многа места. Испунио му се сан. „Многима је у животу завидео, али никад није видео човека с којим би желео да се мења.”

Мада је прича о „Плеканом” суморна, није потпуно лишена добродушности, паорског хумора — чак и када се ради о трагичним догађајима — зачињеног одговарајућом лексиком која доприноси квалитету хумора.

У неким причама доминирају ведрије теме и ситуације. Оне описују сеоске шеретлуке — Вашар у Чуругу и Лопови, на пример.

Поред приповетке Газика рат је тема у још две приче, Скице и Робијаши. То су слике заробљеничких судбина, од којих је прва лишена трагике и више говори о згодама него о невољама заробљеничког живота. Друга је опширнија, сложенија и дубља. Она покреће питања, нагони читаоца на размишљање о рату као трагедији за све, као поразу човека.

Ситуација описана у приповетки је с краја рата. Има сцена страдања, суровости, гладовања и смрти, али назире се крај рата. Туринцу Медурићу спасава живот есесовац, Шваба из Нове Пазове, који се, како се рат ближи крају, освешћује, постаје човек, свестан да је заувек себе изопштио из старог Завичаја. Стражари нестају, заробљеници се пешке враћају кући. Успут им дају храну и немачки сељаци, а на једном одморишту затичу цивиле избегле из Југославије, породице поражених. Они спремају заједнички ручак и понашају се једни према другима као људи у невољи. Нема мржње, нема освете. Нема победе, нема пораза. У невољи, људи су једнаки, једнако несрећни. Снажна антиратна порука испричана је једноставним језиком, без емоција и патетике, готово документаристички.

Особена је прича Боли га Русија, о старом сељаку Авраму, учеснику Октобарске револуције, који је под старе дане сведок рушења својих идеала из младости. Немци аплаудирају „Горбију”. Својим гестом Горбачов је „понизио све руске војнике који изгинуше у борби против Немаца. Руси су 1917. хтели да буду пролетери, сада хоће да

буду „Амери”. Старог Аврама боле и сви неспоразуми и сукоби између Совјетског Савеза и Југославије. Када се они поправе, пролазе и његове тегобе од ране из Октобарске револуције. Када се погоршају, оне га заболе — „Боли га Русија”, кажу пакосни и обесни мештани. Како се ствари у земљи и свету погоршавају, старац све више копни и предосећа блиску смрт.

Од осталих прича издвојили бисмо још приповетку Господин, о старом господину који се храни по експрес ресторанима, једући остатке јела гостију, чинећи то отмено, не обазире се ни на кога, не очекујући ничије милосрђе. Један од оних људи које је живот прегазио, који „као да је испао из неког романа Фјодора Достојевског... давно понижен и увређен”.

Уз ову, вреди поменути и приповетку Америка, о скоројевићима, новом соју људи који се у сумном времену обогатио и наметнуо.

Посебну целину књиге чине последњих двадесетак страна. То су, у извесном смислу, ауторове успутне забелешке, размишљања, његови Знакови поред пута. Ипак, и ови кратки записи имају додирних тачака са причама — у тону, погледу на живот. Има и у њима несрећних људи, промашених живота, који своју муку подносе са достојанством (Није тако); има и рата, овог најновијег, слика страдања и патње (Понижено жив). Има у њима и осврта на детињство, сетних, емотивних: „Волим све те старинске речи што хуморно вибрирају из мог детињства” (Посластичарница). Понекад је сећање на детињство смештено у чудан контекст. Када чује да су амерички војници на Косову старом српском домаћинству уништили конопљу јер се, за бога, од ње прави дрога, он то доживљава као вређање свог детињства, када се од конопље правило кудељно платно. „Амери” знају само да се од тога прави дрога. „Наша домаћа радиност старија је од Америке” (Дрога разбоја).

Има у овим записима и размишљања поводом актуелних научних сазнања и достигнућа. Мисију „Апола” на месец аутор је доживео као рушење једног мита, оног о „капи небеској”. И теорија о „Великом праску” га наводи на размишљања о судбини васионе и људској природи. Ни приче ни записи не остављају читаоце равнодушним јер говоре о великим општим темама — о човековој усамљености, отуђености, резигнацији и трагици, али и о љубави, саосећајности и сновима.

Љубица ПОПОВИЋ-БЈЕЛИЦА

КАЛАМБУРИ НЕЖНОГ НИХИЛИСТЕ

Раша Попов, Пета визија, „Орфеус”, Нови Сад 2003

Један од уводних стихова у пету песничку књигу Раше Попова под насловом Пета визија гласи: „Ко ће се јавити да објасни свет?” Одговора нема, јер га нико не може дати. Раша Попов, можда, који је „надлежан” за све теме и тајне света. Залуд векови и толики мудраци, светитељи, пророци, научници..., кад због своје сужености, претеране озбиљности или крутог интелектуалног духа, нису умели кроз дуга историјска раздобља да открију ону живахну филозофско-поетску осматрачницу, коју је открио и запосео Раша Попов, са које се одједном отвара и обзнањује цео свет: горњи и доњи, стари и нови, и онај у бескрају. Иако је Раша Попов по образовању истински интелектуалац (и полиглота) за којег не постоје теме о којима не може говорити, он ипак није песник који ужива у интелектуализму, него у чулности. Истина, има неколико кратких песама у слободном стиху за које се може рећи да су филозофске. Између два света, горњег и доњег, он по свом нагонском и страственом доживљају бира онај нижњи, у коме вруји дубоко укоренењени живот. Са тим доњим светом Раша Попов се млати и инати, успоставља живу, разиграну везу: мудрачку, хуморну и комичну, ироничну и саркастичну. Из његовог оштрог, уплахиреног ума и благог „детињастог” духа нахрупљују каламбурски стихови „лаке ведрине”, спасилачки, из најдубље егзистенцијалне језе, којима брани живот од распаљиве материје, која час јесте, а онда опет није. Брани живот од грамзивог света, од насилника и „светских великана” и све људе од њих самих. По томе Раша Попов спада у оне ретке песнике који се боје света у коме живе, али се никад не препуштају очају, него се страсно и са пуно жара уплићу у све светске проблеме, увек одоле, вешто гуркајући од себе интелектуализам, чим му узме тему. Његова горчина и бол, са примесама благог ниҳилизма, у истом срцу се премећу у љубав и доброту, у жудњу, у гротескни ерос и сваку другу искошену радост у корист живота. Можда ће зато тврђња о песниковом болу и страху звучати чудно с обзиром на његове ведре и добро знане хумористичке ТВ емисије за децу, као и за све „детињасте” особе богате духом.

Песничка проницљивост Раше Попова надноси се изнад свих такозваних вредности потрошачког друштва и технолошког развоја. Он добро види и осећа планетарни хаос, политикантско лудило, људску облапорност. У свету комерцијалне психологије песник види ново варварство. Престрашен је опасностима које се појављују свуд око нас, а које ствара човек човеку. Зато је Рашина поезија добрим делом његова зебња и унутрашња побуна, не само мисаона, него и телесна, нагонска и страсна. У суштини је милосрдна и хумана, док је у својој појавности комедијантска и као таква хтела би да служи човеку, без

просветитељских и педагошких натруха. Његове песничке теме су савремене, стварносне, оригиналне, често толико изненађујуће, да се читалац с правом пита: зар и то може у песму? А може, јер теме се тичу свих нас, а песник је самосвојан, јогунаст и особен и због тога свој и страшно сам, али ипак са свима нама, што може бити изузетна похвала. Тако ће наш песник са ванредном инвенцијом опевати рушење старе Железничке станице у Новом Саду, страшни циркулар који сече дрва, пад с бицикла, страх од Boeing-а 727, многе светске споменике виђене оком репортера-песника, па „коњомобиле” и „контролејбусе”, грађански рат у Југославији и сулудо бомбардовање наше земље. Своје стихове, необичног старинског ритма, Раша Попов је осавременио искошеним говором, ачењем, криком и урликом, и повременим лалинским жаргоном, београдским аргоом. Прилагодио га је и тако што је, поред слободног стиха, користио метрику народне поезије: осмерце, десетерце, дванаестерце..., са омиљеном паралелном римом. Песник није имао никакав зазор од тог „старинског пртљага”, јер зна да су сви велики песници света писали песме у везаном стиху. Истина је да везани стих сам по себи не обезбеђује вредност, него искључиво песникова инвенција и дар, што песнику не мањка. Због природе његове поезије, која је у основи критичка, раздрта и сва у потресима, нема код Раше Попова светих псалмова и лирских озарења, осим оних иронијских, али ритма и музике увек има, што упућује на стално поетско струјање са оне стране говорног прага, где се у дубинама рађају песничке илузије као плодови његовог виталног духа. Зато је Раша Попов наш прави кристал који просијава са свих страна.

Драгомир ПОПНОВАКОВ

ДОБРИЛО АРАНИТОВИЋ, рођен 1946. у Пљевљима. Књижевни историчар, есејиста, библиограф и преводилац с руског. Објавио преко 300 персоналних и тематских библиографија, превео више књига, чланака и есеја с руског језика. Приредио Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама (популарно издање, коаутор Р. Меденица), 1987, Пјеванију црногорску и херцеговачку С. М. Сарајлије, 1990. и две књиге Изабраних дела Риста Ратковића: Проза и Есејистика и књижевна критика, 1991.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: Дно, 1995. Приредио: Уска стаза у забрђе јапанског класика Мацуа Башоа и Хајдук Станко Јанка Веселиновића.

ЈОВИЦА АЋИН, рођен 1946. у Зрењанину. Пише песме, кратке приче и есеје, преводи с немачког, француског и енглеског. Објављене књиге: Унакрст дивљина памћења, 1970; Изазов херменеутике, 1975; Паукова политика, 1978; Шљунак и маховина, 1986; Поетика растројства, 1987; Дуге сенке кратких сенки, 1991; Поетика кривотворења, 1991; Уништити после моје смрти, 1993; Гатања по пепелу — о изгнанствима и логорима, 1993; Апокалипса Сад — нацрти о Божанственом маркизу, 1995; Лептиров сановник, 1996; Неземаљске појаве, 1999; Љуба Поповић — одисеја једне сенке, 2000; Лебдећи објекти, 2002; Ко хоће да воли, мора да умре, 2002; Мали еротски речник српског језика, 2003.

САВА БАБИЋ, рођен 1934. на Палићу. Критичар, преводилац и теоретичар превода. Објавио је око седамдесет књига превода с мађарског језика. Објављене књиге: На длану, 1971; Неуспео покушај да се тарабе оборе, 1979; У сенци књиге, 1981; Како смо преводили Петефија — историја и поетика превода, 1985; Разабрати у плетиву — есеји о преводилачком чину, 1986; Превесеји, 1989; Љубавни једи младог филозофа Ђерђа Лукача, 1990; Пет више пет — портрети пет српских и пет мађарских писаца, 1990; Милорад Павић мора причати приче, 2000; Библиографија Саве Бабића, 2003.

ДАНИЛО Н. БАСТА, рођен 1945. у Зрењанину. Пише радове из правне и политичке филозофије, преводи с немачког (Кант, Фихте, Шелинг, Ниче, Келзен и др.). Објављене књиге: Фихте и француска револуција, 1980; Право под окриљем утопије, 1988; Право и слобода, 1994; Неодољива привлачност историје, 1999; Вечни мир и царство слободе, 2001; Пет ликова Слободана Јовановића, 2003; Мрвице са филозофске трпезе, 2004.

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ, рођен 1947. у Ђелијама код Лазареваца. Пише прозу. Објављене књиге: Паликућа и Тереза милости пуна, 1976; Црни колач, 1983; Швапска коса, 1989; Године расплета, 1992; Живчана јапија, 1994; Старе приче, 1996; Сетембрини у Колубари, 1996; Лајковачка пруга, 1997; Мале приче, 1999; Лимунација у Ђелијама, 2000; Последња ружа Колубаре, 2001; Кнез Мишкин у Белом Ваљеву, 2002; Девет белих облака, 2003; Оркестар на педале, 2004.

ГОЈКО БОЖОВИЋ, рођен 1972. у Бобову код Пљеваља. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: Подземни биоскоп, 1991; Душа звери, 1993; Песме о стварима, 1996; Архипелаг, 2002. Књига афоризама: Чекајући Кафку, 1992. Књига критика: Поезија у времену, 2000.

ДРАГОМИР БРАЈКОВИЋ, рођен 1947. у селу Писана Јела код Бијелог Поља. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: Велико путовање, 1970; Пролеће у Техерану, 1972; Крвава свадба у Брзави, 1976; Повратак у Црну Гору, 1981; Ледене горе, јужна мора, 1983; Кроз подвиге — у читанке, 1983; Пут у речи, 1987; Два детињства, песме за децу, 1991; Ватра у рукама, 1992; Слово о постању, изабране и нове песме, 1994; Discorso sulla genesi, 1996; Староставник, 1999; Троглас, 2004. Књига есеја: Око стојера, 1989. Књига путописа: Многолика Кина, 1983. Монографије: Десанка Максимовић или слово о љубави, 1995; Повратак Јована Дучића, 2001. Приредио више антологија.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Пише књижевну критику и есеје. Објављена књига: Размештање фигура, 2003.

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА, рођен 1964. у Београду. Пише прозу, драме, проучава историју музике и преводи са старогрчког (Есхил, Софокле, Еурипид, Алкеј, Анакреонт, Сапфо, Солон, Мимнермо). Романи: Линије живота, 1993; Наличја, 1995; Крај, 2000; Еурипидова смрт, 2003. Књиге приповедака: Мимикрије, 1996; Век, 1999; Најлепше приче Александра Гаталице (избор П. Пијановић), 2003; Београд за странце, 2004. Драме: Чиода са две главе, 2000; Свечаност, 2003. Музички есеји: Говорите ли класични?, 1994; Црно и бело — кратка

историја десет славних пијаниста XX века, 1997; Артур Рубинштајн против Владимира Хоровица и обрнуто, 1999; Златно доба пијанизма, 2001; Квадратура нота, 2004.

НИКОЛАС ГЕВЕРС, професор, живи у Кејптауну у Јужној Африци. На тамошњем универзитету предаје савремену енглеску књижевност. Редовни је критичар угледног америчког часописа *Locus*, као и низа других гласила. (З. Ж.)

БОРБЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише књижевну критику и огледе. Објављена књига: Аксиолошки изазови, 2000.

СТОЈАН ДОБРОСАВЉЕВИЋ, рођен 1954. у Београду. По позиву је математичар. Поред дела из своје струке објавио је под псеудонимом Мали речник југословенског грађанског рата (*Petit glossaire de la Guerre civile yougoslave*), 1994. и препеве изабраних песама Сен-Џон Перса Анабаза и друге песме, 2004.

МИЛАН БОРЂЕВИЋ, рођен 1954. у Београду. Пише поезију, прозу и есеје, преводи с енглеског и словеначког. Књиге песама: Са обе стране коже, 1979; Мува и друге песме, 1986; Мумија, 1990; Ђилибар и врт, 1990; Пустинја, 1995; Чисте боје, 2002; Црна поморанца, 2004. Књиге прича: Глиб и ведрина, 1997; Слепа улица, 2002. Књига текстова и есеја: Цвеће и џунгла, 2000.

МИХАИЛО БУРИЋ, рођен 1925. у Шапцу. Бави се проблемима филозофије, социологије и права, члан САНУ и Европске академије наука и уметности. Објављене књиге: Идеја природног права код грчких софиста, 1958; Проблеми социолошког метода, 1962; Социологија Макса Вебера, 1964; Хуманизам као политички идеал, 1968; Стихија савремености, 1972; Утопија измене света, 1979; Ниче и метафизика, 1984; Изазов нихилизма, 1986; Филозофија у дијаспори, 1989; Мит, наука, идеологија, 1989; Путеви ка Ничеу, 1992; Искуство разлике — суочавања с временом, 1994; О потреби филозофије данас, 1999; Порекло и будућност Европе, 2001; Крхко људско добро, 2002; Рашка беседа, 2003; Србија и Европа између прошлости и будућности, 2003.

ВЕСНА ЕГЕРИЋ, рођена 1962. у Трстенику. Пише прозу и поезију, преводи с енглеског. Књиге приповедака: О свему што те чека, 1987; У далеком, тамном огледалу, 1994; Бајрон у Венецији, 2001. Књиге песама: Песме са језера, 1995; Азур и злато, 2002; Сунчеве кочије, 2004.

ВЛАДИМИР КАРЛОВИЧ КАНТОР, књижевник и доктор филозофских наука, професор на Универзитету за лингвистику у Москви. Један је од уредника часописа Филозофска питања, члан је Савеза

писаца Русије и добитник награде „Хајнрих Бел” за 1992. годину. Најважнија дела: Руска естетика друге половине XIX века и друштвена борба, студија, 1978; „Браћа Карамазови” Ф. М. Достојевског, студија, 1983; Два дома и окружење, приповетке, 1985; Крокодил, роман, 1990; Историјски податак, приповетке, 1990; Тврђава, роман, 1995; Воз Келн— Москва, новела, 1996; Феномен руског Европљанина, есеји, 1999. Студија Русија је европска земља, 1997, прва је Канторова књига преведена (2001) на српски језик.

ЗДРАВКО КУЧИНАР, рођен 1938. у Дервенти. Бави се историјом филозофије, немачком класичном филозофијом, филозофском антропологијом и филозофијом код Срба. Професор је на Филозофском факултету у Београду, радове објављује у периодици.

НИКОЛА МАЛОВИЋ, рођен 1970. у Котору. Пише прозу. Објављена књига: Последња деценија: (студентске приче), 1998.

ВАЊА МАНИЋ, рођена 1979. у Брчком. Преводи с француског и на француски, објављује у периодици.

МИОДРАГ МАТИЦКИ, рођен 1940. у Великом Средишту код Вршца. Књижевни историчар, пише научне књиге, поезију и прозу. Објављене студије: Српскохрватска граничарска епика, 1974; Епика устанка, 1982; Библиографија српских алманаха и календара, 1986; Поновнице. Типови односа усмене и писане књижевности, 1989; Летопис српског народа. Три века алманаха и календара, 1997; Историја као предање, 1999; О српској прози, 2000; Језик српског песништва, 2003. Књиге песама: Кроз прстен јабуку, 1964; Кирвај, 1979. Романи: Трећи коњ, 1979; Глува лађа, 1987, превод на немачки *Das stumme Schiff*, 1994; Луди песак, 1992; Иду Немци, 1994; Пљускофон, 1995. Књиге приповедака: Свакодневно хватање веверице, 1998; Уз музику коју волите, 2000; Вучјак Аделе Аргени, 2004. Приредио неколико тематских зборника и више збирки народних умотворина, антологија, као и научних и књижевних дела.

МАРИЈАНА МИЛОШЕВИЋ, рођена 1974. у Прокупљу. Пише књижевну критику. Објављена књига: Читање, у огледалу, 2004.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, књижевну критику и радио-драме. Био је секретар Матице српске од 1995. до 2004. године. Књиге песама: Трула јабука, 1981; Ракљар. Желудац, 1983; Земљопис, 1986; Абракадабра, 1990; Топло, хладно, 1990; Хоп, 1993; Везници, 1995; Прилози, 2002. Дrame: Фреди умире, 1987; Куц-куц, 1989; Истрага је у току, зар не?, 2000. Књига

студија: Легитимација за бескућнике, 1996. Роман: Анђели умиру, 1998. Приредио: Јован Дучић: „Пет кругова”, 1993.

ЈЕЛЕНА ПАНИЋ, рођена 1976. у Ужицу. Постдипломац на Филозофском факултету у Новом Саду, књижевнотеоријске радове објављује у периодици.

БИЉАНА Т. ПЕТРОВИЋ, рођена 1966. у Лозници. Пише поезију и прозу. Књига кратких прича: Снег на крају једног Хјустоновог филма, 2002.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Фекећићу, Бачка. Пише радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: Послови и дани српске песничке традиције (коаутор З. Карановић), 1994; Змај Деспот Вук — мит, историја, песма, 2002.

ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ, рођен 1938. у Турији. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књига песама: Сат у срцу, 1972. Књиге приповедака: Карпати, 1978; Записи при светлости, 1984; Са оцем на бициклу, 1991; Писмо и носталгија, 1996; Добри људи, 2002; Контра ге (изабране и нове приче), 2004. Критика: Не реци да си књижевник, 1996. Путопис: Милијарда, 1981. Радио-драма: Црни кавез, 1984. Романи: Српска рапсодија, 1986; Сликари доње земље, 2000. Монографија: Српска читаоница у Турији, 2001.

ЉУБИЦА ПОПОВИЋ-БЈЕЛИЦА, рођена 1948. у Новом Саду. Пише есеје и књижевну критику. Објављене књиге: Реч после, 1994; Преплитање времена, 1997; Одблесци трајања, 2000; Тролист Богдана Дунђерског, 2002.

ДУШИЦА ПОТИЋ, рођена 1962. у Београду. Бави се књижевном критиком и књижевном историјом, преводи с енглеског и италијанског. Објављене књиге: За скривеним/сливеним суштинама, 1993; Тетоважа, 2000; Сведок песама, 2001.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ, рођен 1935. у Београду. Пише песме, есеје и преводи с француског. Збирке песама: Поетичности, 1956; Остале поетичности, 1959; Маина, 1964; Братство по несаници, 1967; Описи, гесла, 1970; Изабране песме, 1979; Песме 1971—1982, 1983; Изабране песме 1954—1984, 1985; Тридесет изабраних песама, 1985; Песме 1971—1991, 1992; Песме, 1994; Песме, 2002; Изабране песме, 2005. Есеји: Рвање с анђелом и други записи, 1996; О песницима и о поезији, 2001; Неке ствари, 2001; Читајући Вергилија, 2004.

МИЛИВОЈ СРЕБРО, рођен 1957. у Шумњацима код Гламоча. Пише есеје и књижевну критику, бави се српско-француским књижевним везама. Од 1990. живи и ради у Француској. Књиге есеја: Роман као поступак, 1985; Мали вавилонски листар, 1991. Приредио: Anthologie de la nouvelle serbe (1950—2000), 2003; Bibliographie de la littérature serbe en France 1945—2004 (Библиографија српске књижевности у Француској 1945—2004), двојезично издање, 2004.

МИЛЕНКО ФРЖОВИЋ, рођен 1954. у Сињу. Живи и ради у Новом Саду као слободни уметник, песник и сликар. Књиге песама: Дан и ноћ, 1978; Песма великог срца, 1981; Стазе, 1988; Дошао сам из непознатих лепих крајева, 1991; Кружећи око сунца, 2003.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ