

**ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:**

*Воја Чолановић, Миролуб  
Тодоровић, Мирко Демић, То-  
мислав Маринковић, Александар Бје-  
лоџрић, Драган Хамовић, Јасмина То-  
јић, Драгослав Борђевић* **ОГЛЕДИ:** *Сања Бо-  
шковић, Владимир Гвозден, Емилија Цамбарски*

**СВЕДОЧАНСТВА:** *Славко Гордић, Никола Грдинић,  
Јован Радуловић, Божидар Ковачек, Милорад Живанчевић,  
Светислав Басара, Милејта Аћимовић Ивков*

**КРИТИКА:** *Борђе Десџић, Младен Весковић, Никша Сџић-  
чевић, Предраг Пијер, Сања Радојчић, Младен Весковић,  
Дражуџин Тошић, Јован Појов, Драгиња Рамадански, Алек-  
сандар Шаранац*



Министарство културе Републике Србије,  
Покрајински секретаријат за образовање и културу  
и предузеће РСГВ из Новог Сада  
омогућили су редовно објављивање  
*Летописа Мајице српске.*

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

## *Уредници*

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Ђорђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Ђирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан 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 знаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

E-mail: [letopis@maticasrpska.org.yu](mailto:letopis@maticasrpska.org.yu)  
Интернет адреса: [www.maticasrpska.org.yu](http://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

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 182

Јануар—фебруар 2006

Књ. 477, св. 1—2

---

## САДРЖАЈ

Воја Чолановић, <i>Узбрдна миља, по кинески</i> . . . . .	5
Мирољуб Тодоровић, <i>Речи су прозрачне катедрале</i> . . . . .	14
Мирко Демич, <i>Лук и вода</i> . . . . .	20
Томислав Маринковић, <i>На другој страни</i> . . . . .	28
Александар Бјелогрић, <i>Ишака у Змај Јовиној</i> . . . . .	32
Драган Хамовић, <i>Вишанија</i> . . . . .	39
Јасмина Топић, <i>Велико спремање</i> . . . . .	42
Драгослав Ђорђевић, <i>Квартејт о једносјавности</i> . . . . .	47

## ОГЛЕДИ

Сања Бошковић, <i>Пародија као облик мишљења у савременој књижевности</i> . . . . .	50
Владимир Гвозден, <i>О књигама размишљања и разговора</i> . . . . .	87
Емилија Џамбарски, <i>Поигравање као ушочиште</i> . . . . .	98

## СВЕДОЧАНСТВА

In memoriam: СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ (1931—2005)

Славко Гордић, <i>Драгоцени ушовођа</i> . . . . .	126
Никола Грдинић, <i>Последњи велики југословенски професор</i> . . . . .	129
Јован Радуловић, <i>Књижевне награде — смешне, тужне, обичне</i> . . . . .	133
Божидар Ковачек, <i>Две беседе</i> . . . . .	140
Милорад Живанчевић, <i>Присећања</i> . . . . .	148
Милета Аћимовић Ивков, <i>Књижевност је метафизички криминал</i> (Разговор са Светиславом Басаром) . . . . .	172

## КРИТИКА

Ђорђе Деспић, <i>Роман-голем</i> (Давид Албахари, <i>Пијавице</i> ) . . . . .	178
---	-----

Младен Весковић, <i>Земун — граница оносџраноџ, или мењајџи се а остџајџи истџи</i> (Давид Албахари, <i>Пијавице</i> ) . . . . .	182
Никша Стипчевић, <i>Парабола развоја друшџтва и државе</i> (Зборник <i>Владе Србије 1805—2005</i> ) . . . . .	185
Предраг Пипер, <i>Чеси и Срби у сусреџу</i> (Зборник <i>Од Мораве до Мораве</i> ) . . . . .	189
Саша Радојчић, <i>Песме из урбане зоне</i> (Дејан Илић, <i>Кварџ</i> ) . . . . .	193
Младен Весковић, <i>Светџло, уџркос свему</i> (Звонко Карановић, <i>Више од нуле</i> ) . . . . .	197
Драгутин Тошић, <i>Развој срџске модерне мисли и уметничке џправе</i> (Станислав Живковић, <i>Срџско сликарсџво XX века</i> ) . . . . .	200
Јован Попов, <i>У корак с временом</i> (Владимир Гвозден, <i>Чинови џприсвајања: од теорије ка џраџмајџици тексџта</i> ) . . . . .	201
Драгиња Рамадански, <i>Од снимка до шумачења</i> ( <i>Анџологија руске џриче XX века</i> ) . . . . .	206
Александар Шаранац, <i>Клавир, џа још у Карнеџи холу</i> (Марија Ракић, <i>Анџикварница на крају џрада</i> ) . . . . .	209
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Лейџойса</i> . . . . .	213

**ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • ЈАНУАР—ФЕБРУАР 2006**



ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ

## УЗБРДНА МИЉА, ПО КИНЕСКИ

Изишли су из таксија, и Мина се „удаљила у близину” да сачека Јанка. Овај, наиме, беше наново ушао у такси, и, оставивши за собом отворена врата, сео до (неугодно мрзовољног) возача како би га исплатио. Тобоже нехајно, бацио је поглед на таксиметар, и ... чему нада? ... доживео аааа-ух!-тентично разочарање висином подвоза. Тај штекће, не откуцава, умало да је наглас укрстио бунт и ведрину, али се (помисливши „Е, па сад, шта је ту је!”), у последњем тренутку, уздржао. Посегао је за новчаником у унутрашњем џепу сакоа, и осетио како му је јурнула крв у главу, јер то што је тражио, ту није и *зашекао*. Наступила је кратка паника, а онда се сетио да му је новчаник, заправо, у џепу од панталона, камо га беше стрпао на перону кад је отишао по жвакаћу гуму. Скупа вожња, нема шта, гласио би свачији објективни налаз, али далеко скупља могла је да испадне човекова заборавност.

Срећом, није.

Био је то, просто-напросто, „немио случај без излива крви у мозак”. Без инфаркта. Па, чак и без (рекло би се: неизбежног) тика на капку испод ока, оног које је даровао Финкињи још на семинару у Салцбургу. Ту и тамо, тек, понека екстрасистола, и то би било све.

Завршни рачун: јефтино смо прошли.

Бар, засад.

Али, не сме се превидети чињеница да јунак романа није био кадар и да *досејне* (лоцирани и опипани) новчаник; овај је, наиме, чамио у доњој половини џепа која је, због муштеријиног седећег положаја, са оном горњом затварала не чак ни прав, него (благодарећи трбуху) оштар угао. Јанкови прсти су, отуд, могли да продру кроз џеп, вај, само до препонске brazде.

Ни макац даље.

Једино решење било је да обнови покушај. Наравно, тек пошто би се, претходно, издигао и исправио дијагоналним опружањем преко седишта. Не смећући с ума (или, пак, замишљајући) да, на једва десетак корака одатле, жена његових снова можда већ губи стрпљење, сместа је прибегао гореописаном поступку. Који би, добро јутро, и *ујалио* ... у физички и просторно присподобљеним околностима. Али, под инструмент-таблом, због тескобе, Јанко није могао да испружи ноге, а кад је, упркос томе, узнастојао да, забачене главе и полуиздигнут, исправи читаво тело, са ослонцем (као у каквој мађионичарској нумери Дејвида Коперфилда) на само две тачке — предњој ивици седала и горњем рубу наслона за леђа и главу, наслон је, оптерећен једном десетином тоне, почео да крчка и попушта.

Није стигао пренеражени Јанко још ни да се, необављена посла, спусти у ранији, седећи положај, а побеснели таксиста (у ветровци скројеној за екстремне прилике) већ је заурлао „Шта то *радиш*е, човече?!” У хипу поруменео, генетичар је покушао да изврда кривицу пребацујући је са себе на артефакт. Овај наслон, промуцао је, баш вам и није у најбољем стању. Дабоме да није, одвратио је са лоше одглумљеном питомошћу још увек расрђени возач, а рећи ћу вам и зашто: јер су га уде-силе муштерије као што сте *ви*: и *оне* су вадиле новчаник из панталона, и, при том, леђима упирале свом снагом у тај наслон. Него, прво изиђите из кола, па ми, *с т о* је *ћ и*, платите.

Што је Ј. Ђ. послушно и урадио, испраћен погледом који би се, преточен у речи, вероватно свео на опроштајни поздрав (да ли неуобичајен међу таквим светом) *Бриши, ђедеру!*

Након чега је, стресавши се у нутрини слично псу по изласку из воде, похитао ка опуштено дубећој, насмешеној Финкињи. А-ја! Са њеног отвореног лица није успео да разазна ни *н* од нестрпљења. Као да јој се баш много и не жури, помислио је у јаловом труду да на тој, већ наново пожељеној фаци открије ишта од свести о малочашњем инцидентићу (сад кад је прошао, хајде да му досудимо статус умањенице). А ако је немило збитије и наслутила, мора да му није придала никакав посебан значај. Зацело ободрен тим двогубо смирујућим утиском, биолог је не само успорио корак него и ставио на лед управо оживљену одлуку да без застајкивања, у ходу, баци поглед на ручни сат.

У големи и хладни хаустор куће са гостољубивим поткровљем ушли су свако за себе. Као два Песоина јунака. Па, и унутар капије (где је Јанко, да ли небалкански, из Мининих руку преотео сав њен путни пртљаг — патуљаста брик ранац),



и *џу* је изостала демонстрација нежности коју би свако упућен очекивао.

Са становишта очувања степенишног угођаја „таквим кав је”, њихова уздржаност у хангароликом ходнику била је сасвим о-кеј. Штавише, не би се срушио свет ни да су салцбуршки љубавници решили да на исти, досадашњи начин, не додирујући се, савладају тих шездесетак (или већ колико их је) степеница до Милутиновог стана. Ако ништа друго, бар би се брже докопали онога за чим су, нема сумње, обоје чезнули: скровитости.

Одлучила је нагодба.

Тачније, дослух.

Јер, јесте да су стали да се пењу загрљени, али је чињеница, такође, да су се све време устезали од пољубаца или (шта оно беше) петинга. На *чији* немушти потицај, не бих умео рећи. Сасвим је замисливо, међутим, да је Јанку, зарад душевног опоравка од неподопштине у таксију, а и због сад-свеједно-каквог поремећаја срчаног ритма, понајвише одговарало (неизбежно: спорије) *пењање удвоје*; нипошто вожња лифтом, којег ту, додуше, није ни било. Јер би се, у супротном случају, одвећ брзо, за само двадесетак секунди, обрео у положају да своје јадно срце, и иначе уздрмано испадом оног геака, угрози још и ризиком од узбуђења каква подразумева бесомучан уфур мушкарца и жене у љубавно прибежиште.

Волим да верујем, дабоме, да се биолог (у овој прилици) чувао драгања и из истог разлога из којег понеки диригент на генералној проби не дозвољава оркестру да до краја одсвира оно што треба да буде изведено на концерту. Како се не би, пре времена, истрошиле емоције.

А, са чим упоредити Јанков осећај под прстима на Мининој слабини, која би се, дрхтурава, заводљиво узгубала кад год би њих двоје, не обеливши зуба, истом ногом загазили на следећи басамак? Има ли ичег *сличног* том осећају што храни снове и насељава жеље? Морате ми веровати да би га свако поређење понизило. Срећом, ову саблазан успевале су да (мање-више, успешно) амортизују однекуд дозунзарале мисли типа *Јеси само видео, џаша, џиша сџоји, међу графџишима, на зиду нашег школског WC-а: „Благо веџру, он сџално дува”*? Слично дејство биће да је на њ имала и дугорепа успомена на завршни део Сташкине летошње вакеле, „од које ми, хвала лепо, још увек бриде уши”. А у једном (и, опет, критичном) тренутку, избавио се, просто-напросто, запажањем да је то њихало од Мининог мајушног ранца окаченог о два прста његове „незаузете” руке, ипак, зачуђујуће тешко. И, шта ли је унутра, хм, наравно да је морало да га заголица.

Но, манимо трач.

*At least, for the time being.*

Јер је овог тренутка, ваљда, важније од потоњег знати да је загрљени пар, у пењању, минуо поред троја врата и исто толико шпијунки пре него што је од себе дао гласа. Јане, реци ми, молим те, шта је на српском пектопах, застала је изнебуха на степеници гошћа над гошћама, нашавши однекуд за сходно да спусти руку са пратиочевог паса. Пектопах (?)\*, на српском (?), не, мила, појма немам, спleo се већ унеколико задихани биолог, откуд сад да се тога сетиш? Никакво сећање, душо, из *шаксија* сам видела ту чудну реч, а стајала је изнад улаза у не једну зграду поред које смо прошли, разјаснила је Мина, поправљајући му на врату местимично зарозану ролку. Након чега је додала (ваљда, да му олакша трагање): „Бар за моје ухо, звучи индијански.”

Јанко је, затворених очију, завртео главом. Буди уверена да сад први пут чујем за некакав пектопах, рекао је, а скоро сам сигуран да тој речи (ма шта она значила) *овде* није завицај. Но, пошто ми се превелика сигурност не глуми, паметније ће бити да, ипак, негде завирим и проверим, насмејао се, па, још једном, загрлио Мину око паса, и повукао је галантно уз степенице.

А пожурио је да то учини због чега.

Ваљда, не толико из претераног нестрпљења да се њих двоје што пре нађу у стану чији му је кључ у цепу, колико из очајничке потребе да осакати једну (нажалост, ваљано утемељену) претпоставку, рођену, према *његовој* претпоставци, малочас у Миминој глави. *Id est*: да је жена Јанкових снова, домишљата каква је, на лицу места исконструисала целу ту причу о непостојећој српској речи не би ли ова преузела улогу одрона на путу — елем, нечега пред чим се човек, по правилу, бар накратко зауставља. Ако је *шо* посреди, свом салцбургском љубавнику је (било му право или не) великодушно потурила прилику да предахне ... а да му мушка сујета не претрпи озбиљнију штету.

Али, хе-хе, стари сам ја зец, начинио је у мислима гримасу откривалачког самоухита.

Питање је, истина, да ли му је хипотетично проникнуће могло богзна колико годити. Јер би из њега свако живи, чак и зевајући, исцедио закључак да је обзирна Финкиња д о и с т а разумела оно што је видела: да су Јанкове године и вишак килограма промене које, без обзира на околности, ваља да се узму у обзир. С друге стране, биолог је, по свему судећи, осе-

---

\* Прочитајте РЕСТОРАН као да је та реч исписана латиницом.

тио да му неће бити на уштрб то што је (макар и упола шеретски) назначио спремност да се, ријући по вокабуларима и приручницима, упусти у расветљавање тајанства званог пектопах.

Само, кад и где? Данас? До поласка њеног експреса за Беч? У овој гајби? Кад скокне до куће? Или, можда, за ручка, у „Знаку питања“?

Јер, такво трагање уистину не би имало никаквог смисла уколико њих двоје, одсад па надаље, не би били заједно. Физички или ... макар, у мислима, кроз обновљену преписку. А како је Мина (говором тела) прихватила његово умирујуће обећање, испада да је нада, *if you don't mind*, доиста оно што последње умире.

Е, па, превисоко, брате, оценио је у себи Ј. Ђ. кад су стигли до дрвених басемака, који (неугодно окомити) деле други спрат од Милутиновог поткровља.

Сад су већ обоје шумно дисали, и само би разлучујућа анализа обелоданила у коликој је мери то појачано и убрзано „увлачење ваздуха у организам кроз нос, на уста или (види Академијин *Речник*) на други начин, и његово испуштање из себе” дуговало степеницама, а колико — успламтелим чулима загрљеног пара. Било како било, јунак *Оде мањем злу* није могао да се (in loco) не сети призора који је, за синоћњег индустријског обеда, са предвиђалачким чуђењем угледао на те-ве екрану; и да га не упореди са текућим тренутком. Дрвени басемаци — и тамо и овде. А, плус, у длаку иста ситуација. Оно двоје у филму се, наиме, пењало, баш као Мина и ја *сада*.

Џингл.

Може ли човек водити љубав на Црвеном тргу, сетио се у хипу питања неког слушаоца давно заборављених емисија Радио Јеревана, а потом и одговора („Тешко изводљив подухват ... због бројних упутстава и савета добронамерних пролазника!”) који му је дало уредништво. Пала му је на памет, поврх тога, и позната крилатица професора Луненфелда и његовог Друштва за мушки климакс: „Мозак, мишиће, пенис — употребљаваш или губиш!”

Бар, прву од те три ствари сигуран сам да не губим (што не бих смео тврдити за преостале две), помислио би да је имао времена да распири упозорење уоквирено наводницима. Али садржаје његове главе беше баш тога часа обојио порив да, на било какав начин, *без одлагања* разреши једно натухтено а управо искрсло или-или. Са прогнозом ...? Хм. Сад би се, ваљда, очекивало да, опонашајући оног ноктогриза са екрана, оборим жену својих снова на басемаке, и да је још *џу* почнем да разодевам, па и обљубљујем, није могао да себе, колико

смушеног толико и смешног, не препозна у исфантазираном сношају на скалинама (том већ, ваљда, општем месту белосветских филмских љубића). Чиме бих, бајаги, исповртео доказ да је моја жудња и јача и ужурбанија од свега истородног на планети. Али, *ѿај* аргумент у овом тренутку храмље.

Зар да се не уздржим?

Не, такав скот, *зацело*, нисам, одао је Ј. Ђ. искрену хвалу Јанку Ђапи што је, не прекидајући пењање у тандему (а држећи Мину и даље око паса), одолео, такорећи без ичег налик на душевну борбу, саблажњивом изазову синоћњег видео обраца.

С бока озарен пролазном аутолатријом, изгубио је, међутим, из вида давнашње откриће да је човек једина животиња којој је у спаривању дата повластица да занемари и годишње доба и сâм обред. Тај превид му, како изгледа, беше добродошао: јер се могло догодити да свест о поменутој *чињеници жи-воша* угрози чак и штогод уистину пресудно у Јанковој најближој будућности. Која би се, одсад па надаље, мерила минутима. Дакако, једноцифарским.

Од нуле до девет?

Укњижено.

Питам се (премда у мање непосредној вези с тим, неголи с убојним сазнањем да време удељено српско-финском пару до поласка експреса за Беч већ увелико цури) како би било да, место презаузетог јунака *Оде мањем злу*, ви и ја обавимо оно што је, ваљда већ у два маха, сâм Ј. Ђ. пропустио да учини. Те да, гвирнувши, установимо шта вели његов кварцни сат.

Тс.

Узалудан би то био посао.

(Због десне руке коју не скида са гошћине слабине, леви рукав сакоа од маренга беше му, још између првог и другог спрата, спао бар за сантиметар или два са рамена — таман колико да покрије јапону на његовом запешћу.)

Назва ли то што ниси урадио уздржавањем?

Или ми се причуло.

Ама, какво уздржавање, човече. И, од чега да се уздржаваш ако ниси био ... крајње напаљен, окончао је језгровиту расправу са самим собом кад су се коначно домогли последњег одморишта, и, неједнако задихани, зауставили пред вратима Милутиновог стана. У сваком случају, *сада* то ниси.

Што, с обзиром на хоризонт приближен Јанку Ђапи такорећи до носа, звучи поприлично обесхрабрујуће.

Али.

У дотичном стању, можда, није био ни малопре, кад му је, за пењања, пред духовно око долелујао еротски (подстица-

јан) приказ с те-ве екрана. Јер, баш некако тада, можда, само секунд пре или после искрснућа те менталне слике, беше се, напрасно охлађен, запитао *куда* ли сам, побогоу, стрпао кључ који ми је рођак претходне вечери у „Влтави” онако смотрено спустио на сто; а имао је камо, са не једном опцијом на располагању, будући да су, поред оних у панталонама, постојали још и спољни и унутрашњи џепови сакоа, а такође: џепчић за (иии-хааај откад) исиктерисано украсно марамче, и скровити (као поклоњен) зацепак на постави. Што, упослених руку, Ј. Ђ. није био кадар да провери. А не морате бити психолог па закључити да му је цитирани упитник, везан за могуће боравиште позајмљеног кључа, зацело успорио прилив крви у меко ткиво органа чији је будни сан да, кад затреба, сместа и очврсне. Макар колико *membrum diaboli*.

Но, немојмо драмити.

Одвраћајући осмехом на Финкињин кодирани смешак, биолог је у џепу о т п р в е пронашао тражено оруђе за затварање и отварање браве, и, уз једно кврц, убацио га у кључаоницу стрљиве гајбе. Из празног креденца наваљеног на зид крај Милутинових врата, искочио је уто преплашени мачор: искежен и начас укопан, најпре је бесно зафрктао, а онда се енергично пробио кроз ноге тек нешто мање препадног пара, и бесомучно сјурио низ стубиште; риђ, глават и (за овдашње подрумско-степенишне прилике) узорно умивен, вратио је Јанка са брзином светлости две деценије уназад, у гаражу претенциозно крштеног (зваше ли се „Ritz”?) амстердамског хотелчића, где је те давне, неосмишљене ноћи, по повратку са колегијалне седељке, на хауби нечијих кола затекао баш таквог једног (риђег, срдитог и фрррркћућег) мачка, кога је за тили час успео не само да одобровољи него и да из накомстрешене длаке на његовим леђима (ваљда, у омаж шврћи Тесли) глађењем измами рој електричних варница.

Фрррред-рик, пукло је тад као прангија негде у кори леве хемисфере Јанковог великог мозга (условно, у зони 37, оној *захваћане имена* ... да је до тог часа у џеху опстало Клајстово гледање на локализацију можданих функција), и, брава покренута кључем још није двапут учинила шкљоц, а пред биологовим Трећим Оком већ се, попут тек отвореног падобрана, развио крајње саблажњив приказ: ментални снимак оног места у Минином последњем писму где му је далека, на уздржавање заклето драгана дочарала (и то, добро јутро: без кочнице) све фазе мужевљевог ајгирског насртаја крунисаног ... заједничким оргазмом. Ако га је поменуто место, при првом читању, кад ли то беше, запрепастило и разјарило, сад га је под морање замишљени снимак тог предлошка (при чему је Јанкова пизма из-

обличила физиономију „правоваљаног” селеције на начин који би заимпоновао и једном Франсису Бекону, сасвим излишно, уосталом, јер Фредрика никад није ни имао прилике да види, не чак ни на слици) сексуално тако темељно узбудио да се у хипу осетио не само кадрим него чак и у напасти да, баталивши откључавање, истог часа прислони своју љубав леђима уза зид (дакако, с десне стране Милутинових врата, будући да је леву запремао изопштени креденац), и да јој, у положају наводно радо коришћеном у заглављеном лифту, пружи доказ о томе колико му је у геолошки предугом интермецу недостајала.

„Јоко Оно, Јоко Ово, а Ленона убише”, не прогунђа ли неко ту скоро на те-веу.

Хоћу да кажем да, са безбедне удаљености од позорнице, о Јанку можемо паметовати колико год хоћемо и како нам драго. Зар нас ишта стаје? Али бих и да маркером обојим чињеницу да је збиља грех подсмехнути се нечему што би, ваљда, сваки читалац јачег пола (између 16 и 66 година старости) морао оценити као сунцем огрејани *come-back* мужјачког самопоуздања.

Неко се накашљава?

Није фер.

Тела преображеног, до последње ћелије, у једну једину, за наше појмове, баснословну ерогену зону, готово да је провалио у рођаково нетом одбрављено станиште. А онда је, са упола мање галантности од оне малочашње, виђене на последњем одморишту (кад је ваљало одглумити чилост при пењању), повукао за руку лако уздрхталу Финкињу; задихан као морж, увео ју је у ентеријер, чије је најдражесније својство, бар у датим околностима, било то што није под ведрим небом.

Пратите ме?

Елем, безнадежно упиљен у гошћу, заборавио је да за собом закључа врата, крај чије су унутрашње стране он и његова саучесница у салцбуршкој прељуби сад застали. Ваљда, тек колико да се огледну, ћутке и недодирке. После чега је Ј. Ђ. лагано, као у каквој табуисаној радњи, (и даље осовљен, а очију прикованих за најзаводљивији женски анфас) спустио на под умањенче од цигличастог ранца. Нити је желео нити могао да обузда горопадни импулс, дохујао из дуплог дна његовог ега: тај чулни велепорив ништа мање дивљачан од оних у недочитаним Милеровим *Обрајницима*. Назовимо га, офрље, ситном осветом запретане истине. *Vu the way*, засад нека остане неименована врста истине под коју би се могла подвести истодобна чињеница — да је кроз његову главу (ценим, у десетинки секунда пре него што ће се њих двоје бацити једно другом у

мање-више ванкатегоријски загрљај) прозвиждала попут крстареће ракете примисао *Ко зна, можда ће југословенска Пошћа, дочекам ли осамдесети рођендан, њим њоводом издајти марку са мојим њорџрејом.*

Mea culpa.

Због чикања читалаштва у претпрошлој реченици, промакао нам је *заувек* тренутак у коме су се Београђанин и Лахтијка дупке сљубили (без пољубаца, додуше) у несвакидашње скулптурно двојство од крви и меса ... да би, при том, спустили главе унакрст: он своју на њено лево, а она своју — на његово десно раме.

Или ће бити обрнуто.

Слика у огледалу, извините.

Е, па, ако сам *ја* крив (а зацело јесам) што је у овом казивању начас изостао неприкосновени синхронизитет радње и описа, нема разлога да се не сложите са закључком да је, како год окренули, дрзовити покретач збивања у Јанковом фантазму (затреба ли мала помоћ: Фредрик) ипак *главни* кривац што ће из предстојећег еротског догађаја на Звездари изостати практично све што бисте, иначе, сврстали у тзв. пресношајну игру.

Хоћу да кажем следеће.

За суочења са згодом софистицираном каква је та малочас описана (док су у-најмању-руку-ексљубавници, коначно загрљени, још увек мировали под окриљем четири зида), јунак *Оде мањем злу* је на готово волшебан начин успео да, из осујећујућег положаја уврнуте и на гошћино десно раме спуштене главе, установи шта мисле казаљке јапоне на запешћу његове сад већ слободне левице.

(Кунем се чашћу да такав жонглерај у овом часу нисам очекивао.)

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ

## РЕЧИ СУ ПРОЗРАЧНЕ КАТЕДРАЛЕ

### ОВИДИЈЕ

*Скривен. У месечевом знаку.  
У изгубљеном краљевству.  
Ушварно коначишће. Леден  
ветар дува. Из срдићког  
космоса. Жић свейлостии.  
Ексцлозија Сунца. Као хрушћ.  
У лобањи. Очајни вајај  
Овидија из Тома. Мирис брескви.  
У ноздрвама. Одблесак Црног  
мора. Његова жучљива суза.  
Нашаја гејску земљу. Из  
словова. Мршвог језика. Горка  
Tristia. Васкрсава.*

### ЧУЈЕШ ЛИ ЗВОН ГОВОРА

*Док бели град сјава. У пакленој  
колевици. Крилатица бића у твојим  
сновима. Слейи миш. На сиройу  
љубичастом. Главо моја.  
Обременена ођњем. Чујеш ли  
звон говора. У роси. У њелуду.  
То су закони небески. Грч и вера.  
Пољуйци њредјушарњи. Вражји  
анђели. Падају нам у крило.  
Злокобни јасновици.*



## РЕЧИ СУ ПРОЗРАЧНЕ КАТЕДРАЛЕ

*Страх од љубави. Страх од  
смрти. Замке ноћи. Сазвежђа  
ишчезавају. У каиљницама кише.  
Таложe се векови. Сунчеви  
брзоииси. Али ти знаш. Муку  
рађања. Са дна језика. Бавољу  
круну њесме. Визију ѓоролома.  
У лимфи. У жлездама. Небеске  
немани. На нашим ѡрађовима.  
Глођов колац у срцу. Речи су  
прозрачне катедрале. У ѡвојим  
сновима. Кључеви. Што ошварају  
свешћ. Иза куйинове вреже. Иза  
ђримизних ѓрובהа. Историје.*

## СКАМЕНИЛО СЕ ЛИЦЕ БОГА

*Посади дрво. Звездани ѓромобран.  
Бреме језика. Повлачи нас. У ѡнор.  
Ти си свешћосћ. Дах колевке. Где  
ниче. Гојно семе. Речи више  
немам. Скаменило се лице Бођа.  
Из ѡровалија. Измилеле риђовке.  
Немирно сиваши. Планеша ѡдрхшава.  
Под нашим ѡљујцима. Злајни  
сунчев чун. Ја сам Алфа и Омеђа.  
Невина крв Еуридике. На мом се  
уду. Расцвешава.*

## ГЛАДНЕ МЕ УТВАРЕ...

*Шта си ти. Усов усјаничени.  
Сенка јаловођ Промешеја. Белина  
што раздире. Нежни очни  
живац. Ево руке. Пуне росе. И  
буба. Из зеленођ безмерја. Моје  
шело је ѡсма. Сев језика. Из  
змије у ѡроцеју. Ексцлозија  
рођења. Гладне ме ушваре ѡраше.*

*Са нежним сјајем. У оку. Дигсе се  
йламен. И йада йо речима. Као  
сребрн йрах. Као несаница.*

## СЛИКА

*Ниси закаснио. Творимо.  
Сабласну слику свеїа. Ред  
лобања. Ред циклама. Чаровий  
џрад. Посвећен боџињи месеца.  
Ваїра нам даје. Наду. При  
црвеном одсјају. Васкрс  
мрївих. Из замкова. Из шїиља.  
Звуци клавира. Не йрестїају.  
Заїтим. Хор вилењака. Чуvari  
седмоџ йечаша. Враћају се.*

## ПРЕД НЕВРЕМЕ

*У йочейку беше реч. И расивала  
земља. Сласна јагода. Међ зубима.  
Дуџи су йуїшеви. Уїроба жарна  
од жеђи. Сенка нас црна йраїи.  
Сизиф. Син Еолов. Најлукавији  
међу смрїницима. Оїкинуо си  
руку. Побеснелом фауну. Њеџово  
злаїно око. Сад сузи. У шами.  
Певају водоскоци. Зов кише. Зов  
дроздова. Ја сам лисица. Злокобница  
васељене. Пред невреме. На кожи.  
Помодрелој. Исїисујем йесме.*

## СТРАХ И СЛУТЊА

*Доџоревају џрадови. Свемир заїочен.  
У ораховој љусци. Док їе йожудно  
свлагим. Из ока ївоџа. Пламни  
знамен. Жедник над извором. Нем.  
Усамљен. Чойор звери. У њему.*

*Крваву ушробу преврће. Живо месо.  
Кида. Уснио сам сан. Душу венчаваш.  
С ветровима. Црн. Го. Камен у руци.  
Безнадно лушамо. Пустолином.  
Страх и слушања.*

## ПЛАВИ ВЕТАР

*Ко ће одгонећаићи. Говор заумни.  
Бруј звона већ одјекује. Тамнило  
олује. Жар твог ока. На цветиу  
различка. Бук нас буди. У  
праскозорје. Више не препознајем  
свећ. Пушеви никуд не воде.  
„Видиш ли шта се збива у дрвећу?  
Плаво и ветар, плави ветар.”  
Узвикнула је Нађа. Немоћни Брејтон.  
Међ усјаниченим речима. Као  
делфин. Под ледом. У одсуству.  
Сваке контроле разума. Посматра  
обрисе сунца. Све сам измислио.  
Све сам порекао. „Кроз злогово  
грање.” Муња. Сан. И озарење.*

## ЗАРОНИО СИ У РЕЧИ

*Мали дивљи коњи. У  
предвечерје. Час жеђ.  
Час глад. У њиховим  
којишама. Сићушне  
сенке. Из предела  
зачараних. Заронио си  
у речи. Меке и податне.  
Огњени оркан. Сјава  
на небесима. Језик се  
твој. У његовој ушроби.  
Расцветшава.*

## МОДРО ЉУДСКО МЕСО

*Кроз кристалне кације. Децембарско  
мраза. Невера прожима коси. Ум  
помрачује. Сећаш ли се. Злокобно  
привиђења. Црне удовице. Распакања  
свеплости. То је бес. У сирасном  
пољуцу Ајолона. Из језика. Изнедри  
поганицу. Помеште пушке љубавне.  
Сумња се урезује. У душу. Моје дивље  
дрво. У твоју ружичасту дољу.  
Занемела си. Нема вечне љубави.  
Лед са звезда пада. Комад по комад.  
Модно људско месо.*

## ТИ СИ ВЕКОВИТ

*Мало плаво сунце. Ноћу се  
претире. С мртвим јесницима.  
Из зуба. Звезда сева. Гавран  
на прозору. Весник је невоље.  
Злодух у пошати. Кажем ружа.  
У поубном пренутику. Лейоном  
заслепљен. Низ лице. Бledo  
свеца. Кај зеленкасте крви.  
Чмерно предсказање. Ти си  
вековит. Горди јесалмојевче.  
Жудњу с речима венчаваш.*

## ЗРНО

*Плод си праскозорја. Први  
и последњи. Становник  
Ајланиде. У нашим сновима.  
Скривено лице Бога. Речи  
заумне чекам. Беле ђаволе. На  
језику. Руше се куле од јеска.  
Звездане пушкарнице. Зрно сам  
јечма. Свештеник љубави. Кај  
воде. На лицу. Ловац магновења.*

## КРУГ

*Ослушни ојкуцаје срца. Прошлих  
векова. Понорну врхоглавицу.  
Тамно сновиђење. Пегаз у кочијама.  
Са жривом њобелелом. Рже нам  
пřed врашима. Не слуша глас  
господара. Из ноздрва му цвешови.  
Од зелене њене. У оку земља безљуда.  
Ухватио сам га. У шеснацу.  
Унезвереног. И сасушених крила.  
Кржаве бразде бича. На његовом  
шелу. Зуби мајке Горзоне.  
Зашвориле су круг.*

МИРКО ДЕМИЋ

## ЛУК И ВОДА

*Ich bin Nimand,  
mein Name ist Nimand.*

Клупко се мора одмотати до краја уколико желимо да га наново намотамо. А крај овог клупка пада у онај дан када сам донио одлуку да напустим Загреб. Стари познаник ми је телефоном дојавио да сам на неком тајном списку нових властодржаца предвиђен за одстријел. Још у оном рату сам начуо да и најсмјелију пријетњу треба схватати дословно. Од свих књига које сам написао, понио сам само ону из едиције „Пет стољећа хрватске књижевности”. Имао сам толико времена да једино њу узем. Није ми падало на памет да та несрећна књига код неупућених из већинског табора доиста може бити пропушница, а код других, такођер неупућених људи из мог завичаја — тешка оптужба. Неповјерење првих се одувijek подразумијевало, док други никад нису имали претјеране симпатије према онима који су напустили родни крај и отишли у градове. Срећом, приликом повратка на Итаку ни једни ни други књигу нису озбиљно схваћали.

— Видиш ли ви где њему почине прича? Оно што је у тој граду преживљавао преко четрдесет година — он не рачуна! То је туђа прича која се, сем њега, не тиче никог другог! Овде, у пензионерском дому, моја и његова соба су биле једна насрам друге, што је нашем сусрећу дало печат неизбежности. Тако је удешено од Творца. Када смо постали нераздвојни, саше и саше смо проводили у разговору. Признајем да сам углавном ја причала. Ујркос томе, ништа нисам могла да сазнам о његовом прешходном животу. „Кога имаш?” иштам да. „Немам никога”, одговарао би он после краће премишљања. Па би безгласно зајлакао.

*О, ви не знате како је тешко гледати оноликог мушкарца како њлаче. Морам признати да ни то није умео. Плакао је несрећно! Тресао се читавим телом. „Ако ти не одговарам овакав каквог ме видиш, ни моја прошлост не може ништа поправити”, њрвао се. Након тога више нисам зајинкивала. Чекала сам да сам изнесе оно што сматра достојним казивања.*

Не замјерите старцу, бившем партизану (а они су, како данашње генерације с правом кажу, увијек параноични) што је повјеровао у постојање било каквог списка за праву или симболичну ликвидацију. Знао сам добро с ким имам посла. Нисам се поуздавао у бројна познанства која сам стекао за вријеме управљања Казалиштем, ни у околности што сам, по родбинској линији покојне жене, био у сродству са најмоћнијим човјеком у држави. Рачунао сам — боље је да се сам уклоним, него да ме уклоне они. (Тако сам поступио и уочи „маспока”, самоиницијативно подносићи захтијев за пензију.) Рачунао сам да ћу тиме помоћи својој снахи и унуци, поштедјети их „познатог” свекра и дједа иновијерца и олакшати им искушења која су их тек чекала.

*— После „добровољне” смене и раног одласка у пензију, уследио је и развод са женом. Она је са собом њовела сина, чије одвајање никад до краја није ѡреболео. Преостала му је самоћа и ѡранина из којих су, као њејојамне ѡследице, заредале смрти; најѡре му је умрла бивша жена, а затим је изгубио и сина. Живео је ѡакао, а суноврати у литераттуру изабрао је као облик самозаборава. Међушим, ѡшуда, из свог ѡакла, није износио ништа литерарно вредно, што ѡ ко зна који ѡуи доказује како ѡашња није ѡредуслов и гарант ѡмећности. Бар ја ѡако видим. После мистериозне смрти његовог сина, снаха и унука су остале да живе у њиховом заједничком сѡану, на суѡројној сѡрани града у односу на његово ѡишавалиште. Дуго нисам ништа знала о несрећи његовог сина, који је за живота био цењен филмски критичар. После дугог ѡколицања, признао ми је да му је син сѡрадао у саобраћајној несрећи. Само ѡо. Нисам се усуђивала да камчим деѡаље. Слушила сам да ѡу смрт сваким ѡреѡичавањем наново ѡреживљава. Тек ѡсле његовог „одласка”, до мене су дојрле маљовише ѡреѡсѡавке о ѡакленој машини ѡсѡављеној исѡод сновљегог ауѡомобила.*

Настојао сам да разумијем друге људе, а то разумијевање, признајем, с годинама се све више претварало у самилост и сажаљење. Но, и према себи сам се односио дистанцирано, тако да ни мене није заобилазила самилост и сажаљење које

сам расипао на све стране. Околина је почела да ме се клони оног часа када сам се, умјесто да комуницирам са њом, одлучио на шутњу. Шутим. Шта ће коме моја прича? Већини људи никад не успије да и најближем бићу исприча сопствену причу. Као и многи, и ја бих волио да не посједујем власништво над својом животном причом, пошто се кретала мимо моје воље и очекивања. Шутња је увијек тежак облик јереси. Мржња и презир узроковале су све моје бјежаније и повлачења; од њих сам се склањао, никад им не умакавши. Сваки њихов предах или моје измицање увјеравало ме је како негде испред мене постоји мир и спокојство. Чинило ми се да и љубав настаје већ оног трена када људска мржња за нијансу спласне.

— *Никад нисам одобравала ње његове самоубилачке ојсервације, то нејресивно измицање и узмицање пред другим и мање вредним. Ја нисам таква. Најрођив! Борац сам. Када сам га ујознала, он се већ био предао. Угледавши га како изгубљено шетња Дунавским кејом, помислила сам: — Овог човека морам да сјустим на земљу! Морам да га сјасем. И била сам ујорна. Првом приликом сам му пришла и предложила да идемо заједно у шетњу. Учиво је одбио. Сућрадан је пришао да ми се извини што није могао да прихвати мој јучерашњи предлоз. „Аха”, помислила сам, „сад те не ћућам!” И нисам га ћућила. Знаће, свака жена понекад уобрази да има мисију која се односи на неког мушкарца. Сјасилачку мисију. Систематски сам му се увлачила под кожу. Иако нас овде, у пензионерском дому, приситојно хране, у свом „ајаршману” сам му сјремала гаситрономске сјеццијалише. Одједном ми је све полазило за руком, иако кување никад нисам марила. Он је незасишо јео, правдајући се да избјежлица никад није сит. После ми је сјидљиво признао да му се згадила конзервирана храна још за време оног раша.*

Отишао сам у свој завичај у нади да ћу наћи потребан мир. Тамо ме није чекала Пенелопа и њени насртљиви проци. Никога тамо није било, сем запуштене куће и сумњичавих комшија. Побуна против централне власти већ је задобила велике размјере. Ријешио сам се једног немира, а задобио нови и несношљивији. У људе из мог завичаја уселио се страх и параноја. Или су можда, тако удружени, одувјек били у њима. Манифестовали су се осорљивошћу, пријекосћу и сумњичавошћу. Према мени нарочито, јер долазим ошуда, од оних других. Све ми је то било познато; у младости сам то већ једном прошао. Од мене су ваљда очекивали да повјерујем у њихову побуну, не знајући да у мојим годинама нема ни наде ни вјере. Само бескрајан низ чангрисавих примједби. Човјек је сличне



судбине као и брод; кад се једном порине у воду — осуђен је на пловидбу. Копна се дочепа тек као олупина. А ја сам већ одавно био олупина. Само сам помишљао како за моју корабљу ипак негдје постоји пристаниште у које се може упловити и избјећи олујни вјетрови што бјесне на пучини.

— *Како га је периодично обузимала чамошња, изражио је да га на неколико дана пустио да буде сам у својој соби, јер, наводно — ишце. Како ми се ситидљиво ошвароа и с муком поверавао, иако се у њему повећавао ошпор и кајање. Користио је предрасуду обичног свешта, ја и моју, о писању као нарочитој врсти посла, разумљивом и додељеном само изабранима. Међушим, није ми требало много времена да схватим како је њему писање представљало увежбавање несћајања. Облик ситида и скривање стораха од људи. Чинио је све да одустанем од њега. У себи је све убијао, гајећи само један императив — несћајање пре физичког несћајања. И баш када се окружио несћајањем, изнебуха сам се појавила ја, рушећи ту сабласну кулу чија је градња далеко одмакла у годинама избеглиштва. Тушке је негодовао на уљеза који све што подрива и руши, али је био, непогрешиво сам што осећала (може што да се осећа и у мојим годинама!), на мојој страни, преушћајући ми се са олакшањем. С временом сам његово губитничко гунђање благо изругивала, изнуђујући му на лицу ретке осмејке. Да, чак је и у том нашем „сразу“ покушавао да се постави неутрално, као да се што њега ни најмање не тиче.*

Једнако је дугачак пут од Ничег до Никог. Само ријеткима је дато да га пријеђу до краја. Сви остали, попут риба у акваријуму, губицама ударају у невидљиво стакло, и опет пливају даље, све до новог ударања; без сјећања и поуке. Иако изгледа парадоксално, Нико и Ништа се узајамно искључују. Једно друго не подносе. Њихова међусобна тензија последњи је остатак приче; опушак драм(ат)ског. И Нико и Ништа су добро кројене униформе за сваку противријечну појаву; тврдња и негација у савршеном складу. Нико је негација појаве, одсуство субјекта. (Чак је и Одисеј за себе тврдио да је — НИКО!) Ништа је изостајање вриједносног суда о појави. Тек кад наступе заједно — представљали би отпусно писмо, смрт без ускрснућа, точку прије почетка реченице. На први поглед, о Ником и о Ничем веома је лако свједочити. Али, њих је тешко пронаћи у чистом стању. У жељи да постанем Нико, извијештио сам се да свуд око себе наилазим на Ништа. Уочим ли Га испред себе; повремено бих Га очајнички гурао и једва помјерао са мјеста, а другом приликом Оно се само, онако покуњено, повлачи преда мном. И таман кад би ми се учинило да сам Га догу-

рао до самог краја, на сам врх бријега, окренуо бих се и видео Га доље, у долини, још већег него што је до тад био.

— *Тамо, у Загребу, имао је кућу на Тушканцу, у елитном делу града. Бојао се да ће га убити управо због те куће. У њу се уселио нико други до диктаторов унук. Одмах по напуштању куће, као што то увек бива — разнели су му огромну библиотеку и слике таквих мајстора какви су били: Лубарда, Коњовић, Аралица, Рачић... Није ројџао за њима. Ни за чим није ројџао. Делови те приче до мене су доишли нехотице, као контрасти садашњој ситуацији, па кад би схватио да се „одао” — прељављивао би га стил и неразговорно брундање. Док је покушавао било чега да се сети и исприча, на лицу му се јављивао грч, дајући утисак неког језивог, демонског осмеха. Као да се ругао самом себи. Својом горком иронијом читао свој живој прељаварао је у карневал, у гомили комичних несјоразума. Чини ми се да је себе сматрао великом сметњом због које многи људи доживљавају невоље. Поштово да је мени постојао шеџоба и џлавобоља.*

Видјевши да сам и у завичају непожељан, кренуо сам за Србију. Стигавши на београдску станицу, а у страху да ме неко не препозна, ушао сам у први аутобус који само што није био кренуо. Испоставило се да је његово одредиште био — Крагујевац. Тамо, у том граду, као избјеглицу су ме смјестили у једној кући на периферију града, у близини санаторијума за умоболне, у чијој трпезарији сам се и хранио. (Једном приликом су ме штићеници те установе напали и отели ми порцију.) Посебно у зимске дане, одлазио сам у градску библиотеку, узимао некад драге књиге и листао их, гријући се у слаткој анонимности. Често сам неку књигу узимао да ми прави друштво, да буде са мном, а не да је читам. Спочетка, библиотекарке су се према мени односиле резервисано. Њихова подозривост могла је лако да прерасте у параноју и тиме угрози моју инкогнито позицију, па сам им првом приликом натукнуо нешто о себи што би донекле умирило њихову љубопитљивост. Од тада су ме редовно нудиле чајем и обасипале љубазношћу. (Признале су ми да су мислиле како сам некакав шпијун.) Али и тако дозирано одавање идентитета происходило је да ме моји давнашњи познаници ипак пронађу и, преко својих веза, доведу овдје, на периферију Београда, и обезбједе ми смјештај у пензионерском дому на Бежанији. (Има ли погоднијег и примјеренијег имена за моје коначиште од — *Бјешаније?!).*

— *До љланираног ишчезнућа ишпречила му се нејролазна прејрека — самоћа — у којој му се живој обнављао, хтео он то*

*или не. Управо ме самоћа привукла к њему. Од кад знам за себе, имала сам импресију да ми чудаци и нейосредни кандидати смрти шаљу нарочите знаке и показују неубичајну склоност и повје­рење. Био је — како се оно каже — хомофоб, плашио се људи. Тражио је ушочиште у својој самоћи, а није био способан да се брине о себи. Био је смећењак! А како не заволеши смећењака? Учинило ми се да ће се тако несналажљив негде изгубити без моје помоћи.*

Ноћас сам, у сну, по ко зна који пут, посјетио родну кућу. У њој сам затекао своје родитеље. Сједили смо у соби у којој сам се родио. На поду су били видљиви трагови пропадања и ерозије. Плакао сам и истовремено замјерао себи на непотреб­ној патетици. Ако бих се послужио старим метафорама, као на примјер оном која изједначава тијело са кућом, а становника те куће именује — душом, онда би једноставно дефинисао избјеглицу (онога ког Бокачо назива — scacciato). Избјеглица је душа умрлога, осуђена на вјечно лутање. То што је приморан да негдје борави налик је оном ђавољем улажењу у туђе тије­ло. Зато сам сигуран да су вјеру у реинкарнацију измислили прогнани.

*— Радил смо на заједничком послу; ја — одричући се бу­дућности, а он — рањосиљајући се прошлости. Моја преокупаци­ја састојала се у систематском боравку у прошлости, одбијајући да из ње изађем, док он, покушавајући сувројно, настојао је да се пребаци у безобличну будућност, као што се пребације преко високог зида. Наш сусрет је покушај да обоје живимо у предворју наших сновиђења — у садашњости. На тренутке нам је то и успјевало. Обоје смо били сањари, заљедани у немогуће и недо­стижно, а животи је неосетно пролазио мимо нас. Сада, кад он није поред мене, знам да су наше заједничко чинили тренуци у којима смо живели љуним инвизијетом.*

Не, нисам озлојеђен што ми је завичај одузет, већ што ми је одузета могућност да га посјетим кад то пожелим, као што га понекад посјећујем у сну. Завичај је равнодушан на моје од­суство, а ја немоћно прижељкујем да му узвратим истом мје­ром. У мом славном бјежању, одступању, узмицању (назовите то како хоћете), увијек ме је гријала једна тајна мисао, сведена на увјерење да сам некога дебело намагарчио; можда чак саму Судбину, Творца. Нико не зна, мислио сам, како несрећа у коју сам зароњен као у перину, у мојим ретортама постаје ри­јетка срећа, измет се претварао у суво злато, нечињење у свео­бухватно Дјело. Насамо, никад нисам без смијешка, оног уну-

трашњег, свемоћног а благог. Пораз претворен у побједу, тако величанствену да од усхита не знам кога сам то и шта побједио. Има ли слађе побједице? Слађе и тужније?!

— *На нашем венчању само је њлакао. Ево, увериће се у њо на овим фотодографијама. Видиће да сам на њима све ведрија како је он све ушученији и њлачљивији. Морате ме разумети — њо је мој њрви брак. Додуше, десио се у њозним годинама, али је мој! Иако је ѡрајао крајко, знам да сам ѡроживела век чекајући да ми се ѡако нешто деси. А он, мој ѡувеџија, ѡлаче. Пишам ѡа: „За што?” Он, онако одрвенео, ѡкушавао да се ѡрвада: „Ако кажем да је то од среће, нећеш ми вјеровати! Нећеш уважити ни пријекор да ти ово није требало! Већ сам био отпутовао, а ти ме враћаш. Својеглаво моје, вјеруј да ме је срамота радовати се.” Сиџурна сам — ѡлакао је од среће. Можда одоцнеле, али — среће. Кад је био уверен да му се ништа више не може доџодићи — доџодила сам му се ја, као и он мени. Обома је ѡо било ѡешко ѡоднећи. Крај њеџа, уѡлаканог, морала сам да будем јача од себе, ѡреѡуштивши се веселости која је служила исѡој сврси као и њеџов ѡлач. Била је ѡо ѡешко разумљива ѡредсѡава за неколико роѡака и ѡозника са моје сѡране.*

Нисам претјерано дружељубив. Кад човјека потјера несрећа дружељубље му само шкоди, јер се несрећа преноси као зараза и на друге, па тако оснажена кидише на њега са још већом упорношћу и жаром. Валери негдје каже како несрећа ѡуде чини дубоким и глупим. У праву је. То видим по својим безуспјешним настојањима да „откачим” тендер своје прошлости који ме у стопу прати и потребе да даље наставим сѡм, умивен и препороѡен као пробуѡен из кошмарног сна. Наша прошлост се не налази иза нас, како смо навикли да је сликовито приказујемо, него управо пред нама. К њој смо се упутили. Све чинимо како бисмо је досегнули.

— *Жао ми је што је уништио драму „Лейенци”. Она је била њеџова, како је ѡворио, Орис Магна! Радио је на њој годинама. Писао и ѡеао. Оноѡ дана када се сѡремао за болницу, искористио је мој излазак из собе да у куѡаѡилу сѡали рукописе. Знаће, „Лейенци” су били избеѡлице... Радња се збива неѡде у будућности. Добро се сећам да је на крају ѡоѡ комада, Лейенац, чији су родитељи давно избеѡли у иностранство, ѡосле мноѡо година долази у њихову ѡосѡјбину ради реѡулисања наследства, једино што уме да изѡвори јесте реч: „ѡедовина”. На неком ѡалѡеру у Хрвајској службеница ѡа исѡрваља: „Госпон, каже се дједови-*

на!” Он је, међуштим, ујоран: „Sorry, ђедовина! This is my ђедовина!”

Властиту кривицу осјећам на начин како је осјећају они који су свјесни њеног присуства, али не и њеног стварног узрока. Можда сам се и родио са кривицом, па није ни требало да је „зарадим”. Ако је тијело корабља у којој пловимо у потопској води, чему цмиздрити ако се наше пловило насуче о неминовни Арарат раније него што смо то очекивали? Ноје је одахнуо у тренутку кад је кобилица његове лађе почела стругати по дну. Одахнуо или издахнуо — свеједно.

— *Кад сам га шишила да иза себе оставља књиже, одмахивао би руком и с гађењем промуцао: — Све је то лук и вода! Нисам разумела. Не разумем ни данас, када је ошницао. Пишам се како неко чини свој век ујироши у размишљању и комбиновању реплика својих драма, а да истовремено не поседује свест о њиховој вредности. Његов суманути рад на нечему у штиа не верује у мени је производио страх. Чудим се како је могао да живи без илузија. Или, ако их је имао, како је могао да их тако ујорно крије? Када је пао у постелеу, пишала сам га да ли се плаши смрти. „Не”, одговорио је, „нек се то што прије заврши”. А кад се „завршавало”, изашла сам из болничке собе. Нисам могла да гледам како умире. Зато, док ово причам, не верујем у његову смрт. Кажу да о мртвима нема штиа да се прича, а ја још нисам ни почела причу о њему. Хоће ли да вам нашенане испричам како је то било међу нама...? „На концу конца — испоновца”, рекао би он.*

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ

## НА ДРУГОЈ СТРАНИ

### ДВОРИШТЕ

*Окућани знојем, дечаџи из суседства,  
Поигравају се лећњим даном, као лопћом.*

*Преко очерућаног травњака, о, Боже,  
Хтели би да сваку стварчицу дошакну,  
Пре него што буде неовратно  
Шућнућа у пролазности.*

*Да нам је вирнући преко ограда,  
У часу кад дечак постиже гол —  
Убличен у трајање,*

*Видели бисмо године у покрећу,  
У прошезању изван дворишта:  
Склајање маказа што су шћекћале  
Вишедеценијском зебњом...*

*И срце времена које се грчи и цвили,  
Пођођено каменом, несирејно а шачно;*

*Облућком који прелеће ограду  
Да падне незнано где.*

## СВЕТОВИ

Насеља једнолична,  
Пушëve шћио кроз њих йролазе  
(Као арћерије које се рачвају  
(И сйлићу у мрежу крвошюка),  
Видимо јасно, йоглед их  
Немо уйција.

Видимо реку и део обале  
На другој сйрани, чамце  
Усмерене ка врбама које се њишу,  
Као да уморним рукама мащу  
Димњацима шћио йодуйиру небо.

И друге очигледносћи, шћако јасне,  
Видимо. Сваки йокреш, сваки шрейшћај.

Али, још многи свейови осйају невидљиви,  
А један од њих је нащ: док између  
Обала йлушамо, желећи да дошћакнемо  
Сойсйвено йосйшюјање, живоиш свој,

И йрозирнији и удаљенији од других.

## ЗНАК

Да умире се крила вейра,  
Да нагло йресйане лейрщанье  
И решейтанье кайльица кищце,  
Био би йшо неки знак.  
Можда, сйасоносно решење  
За нерасквациени осйшћак дана,

Или йодсйициј догађајима,  
Који се, могуће, неомейани,  
Нижу на неком сувом месйу:  
Исйод најейиш кищобрана,  
Сйреха и развучених шћшйри.

„Биљке су смождене,  
Леје се гуще у блашчу”,  
Тихо говори жена.

Морала је шо да каже.  
Однекуд су јој дошле ше речи.  
Тражиле су да буду казане  
И повериле се њој.  
Послужиле су се њеном  
Ошвореношћу, њеном пажњом.

Ја нисам вољан за разговор:  
Речи ме заобилазе, круже  
И не дошичу моју одсушности.  
Речима шреба неко ко ће их  
Изговориши шако да и њему  
После шога буде лакше.

Тек кад се жена из комшилука  
Појавила с флашом млека у руци,  
Чуо сам да је кица пресшала.  
Рекла је: „Облаци су ошицили даље”.

И шо је био знак, порука нушрини.  
Миг којим се стварности  
Искуљивала за превид,  
Враћала прошишено.

## НА ДРУГОЈ СТРАНИ

Кад се сва шела помешају  
У јушарњем ходу,  
Аушобуси забрује и крену,  
Све гласнији, доле низ пуш —  
И ја у једном од њих,

Зайишам се: колико разлога  
За поход ка граду у сваком  
Тренушку се јави,  
Колико пресахне?

Јесмо ли, кроз загушљиву јаву,  
Кренули сви у добром правцу,  
То не знам.  
Тек, на пецању сам једном чуо  
Да неко каже:



„Увек се ујџца више  
На оној другој обали,  
На којој ниси ти”.

И то је јачно.  
Највећа риба увек је тамо,  
На другој страни.

То знам, али пошежем шпай  
Најет од ицкекивања као спруна;  
Док, неонажено, река проноси  
Напрулу даску, врбу,  
Ищчуйану из корена...

На јеску, моје стоје личе  
На масне описке прстију  
У механичарској радионици —

Али, сувише ојасно је удаљити се  
Од теме, најустити обалу  
На којој стојиш.

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ

## ИТАКА У ЗМАЈ ЈОВИНОЈ

Уредник стране за пољопривреду у редакцији регионалних новина имао је обичај да за сваки дан предложи пригодни лајтмотив. Звали смо то мантра. Једном би то била суморна али неоспорна крилатица да „ниједан дан није довољно лош да не би могао бити још гори” — нека врста кандидовског утука на Лајбницову тезу о најбољем од свих могућих светова; други пут би то била каква свакидашња простонародна мудролија, попут оне да „лош алат обрука мајстора”. Кад би се хуљави североисточни ветар, који смо звали ветар вешанац, удружио с неповољним геомагнетним струјањима и високим атмосферским притиском, запослени су умели да се закрве у бучним, праскавим препиркама. Уредникова мантра за такав дан била је: „Фелини није искључио камеру.”

Седајући пред монитор и укључујући „интернет експло-рер”, необавезно га упитах:

„Мантра за данас?”

Био је петак пре подне, почетком новембра. Дан без ветра, што значи да је могао бити и гори. Још једно издање било је закључено. Изложбе, књижевне вечери и позоришне представе које смо у прошлом броју најавили, у овом броју биле су прапраћене извештајима, а догађаје најављене у овом броју требало је пропратити за наредно издање. У таквим околностима, време је немилице грабило напред.

Као да ми је прочитао мисли, уредник се огласи:

„Иду дани.” Изговорио је то помало одсутно, тек пошто је на тастатури завршио започету реченицу. „Иду дани” — тако је заправо гласио наднаслов редовне колумне у рубрици за пољопривреду конкурентских новина. Била је то универзална мантра, пригодна за сваки дан који није давао повода за неку особену мудрост.

Прочитах избор агенцијских вести на једном од интернет претраживача. У Ираку су беснели сукоби око града Фалуџе, Русија се још опорављала од трагедије у Беслану, где су терористи у школској сали убили више стотина деце. Ко је то рекао — Волтер или Едвард Гибон? Историја једва да је нешто више од списка злочина и несрећа.

Секретарица завири у редакцију и рече да ме тражи странка. У ходнику ме је чекао кратко подшишани младић крупних шака и дебелог врата, кога никада раније нисам видео. Накашљавши се, рече:

„Дошао сам, ех, да вам предложим сарадњу. Мој рођак Лео, знате, има преко деведесет година. Он је писац и има неколико књига објављених на енглеском и италијанском. Опасна старина, прошао је цео свет и свашта преживео. Ако немате ништа против, ех, он би хтео да приложи неке од својих написа за новине...”

Колико несвакидашњих судбина може бити у округу од двеста хиљада људи? Кад неко ради у регионалним новинама десет година, схвати да је тешко избећи понављања. А опет, сетих се нечег што ми је једном, у време хиперинфлације, рекао трговац антиквитетима, кад сам га упитао има ли краја откривању барокних гарнитура, стилских лустера и Шумановићевих слика на уско ограниченом простору као што је наш. „Чим помислиш да је врело пресушило” — рекао је — „на тржишту искрсне нешто ново. У томе је драж антикварског посла.”

„Чекајте” — обратих се младићу. „Хајде да прво поразговарам са вашим рођаком. Да направимо прво причу о њему?”

„Ми станујемо у Змај Јовиној улици. Ја сам Драган, а мој рођак — зове се Лео — живи у истој кући са мојом породицом. Можете, ех, доћи у свако доба.”

У суботу послеподне запутио сам се на назначену адресу. Светски путник, писац полиглота, зар је могуће да је такав човек одабрао да се у дубокој старости посвети писању за регионалне новине? Змај Јовина улица ослањала се на стари градски парк Планкерт, назван тако по варошком апотекару Фрањи Планку, који је своје имање с баштом 1834. године завештао граду. Да бих дошао до одговарајућег кућног броја морао сам проћи стазом испод крошњи старих кедрова и софора, а затим покрај споменика са бистама песника Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја.

Била је то једна од пространих, масивних кућа које нису имале колски улаз, јер је тротоар био на знатно већој висини од коловоза. Врата беху закључана, а кад сам позвонио, унутра ме уведе лако обучена, витка жена у папучама, за коју сам

претпоставио да је Драганова жена. У предсобљу ме дочека Драган. За руку је држао дете од три године, које је из неког разлога плакало.

„Лео је врло отресит, али га слух не служи добро” — рече он. „Треба говорити гласније.”

„Је ли он ваш рођак?” — упитах још једном.

„Тако некако” — добио сам неодређен одговор.

У соби коју је загревала плинска пећ, Лео је завршавао ручак. Драганова жена уђе и изнесе послужавник са празним тањиром.

„Врло ми је драго” — рече он прилазећи и рукујући се обема шакама. Имао је говорни манир некога ко је навикао да буде опширан, и опхођење човека који је био васпитан у некој другој епохи. Очекивао је госте, па је на себи имао сиво одело и сиву кравату, комплет који је могао бити последња реч моде у време кубанске кризе 1962. Доспео сам у животно доба кад сам имао потешкоћа да одредим има ли нека млада жена деветнаест или двадесет шест година. Исто тако, требало је бити стручњак за процену нечијег узраста после осамдесете. По ономе што сам чуо, преда мном је био човек од деведесет четири године. Омањег стаса, живахних очију и седе косе која је већ попримила жуту боју дувана, као особен знак древности.

„Да, ја сам Леонид Јовановић, јединац у мајке, рођен 29. јуна 1910. у Београду. Завршио сам нижу Војну академију 1930. године, а на Вишој војној академији дипломирао сам непосредно пред почетак Другог светског рата, у октобру 1940. Становали смо у Београду, у општини Палилула. Мајка Босиљка, чије је девојачко презиме било Јефтовић, од старих је Београђана. Што се каже — још од Турака. Отац ми је, негде крајем 19. века, као дечак доспео у Београд из Босне. Отац је рано умро, а мајка је пре Првог светског рата добила намештење као професор српског и немачког језика у Велесу у Македонији. За време рата је цела школа била евакуисана у Солун. Тамо се моја мајка удала за једног Грка, Кипранина, мог очуха, по имену Константин Кириакидис. На том венчању кум је био Јован Дучић, књижевник и дипломата. Мој очух је за време Првог светског рата био војни лекар у српској војсци, а после рата је прешао у нашу земљу. Живели смо у Скопљу. Тамо сам се школовао од трећег разреда основне школе до шестог разреда гимназије. После су се разишли — очух се вратио у Грчку, а мајка и ја у Београд.”

Овако је, као из топа, причу о својој необичној судбини започео некадашњи официр војске Краљевине Југославије.

Драган, који је седео на дрвеној столици недалеко од мене, одједном викну: „Лео, испричај како си доспео у Италију!”

„Чим сам завршио војну академију” — настави старац — „одређен сам за командира граничне чете на потезу Тетово—Гостивар—Дебар, иако сам се у потаји надао да ће ми као школованом официру припасти неки штаб. На почетку рата сам рањен у ногу, од италијанског митраљеза. Био сам у болници у Дебру, а онда су ме заробили Италијани. Послали су ме у логор Вестоне, у северној Италији, близу језера Комо. Ту су углавном били официри — Срби, уз нешто Јевреја и Словенаца. Услови нису били лоши. Тамо сам почео писање студије *Европа у њревирању; геополитика од 1912. до 1945*, на енглеском језику. У оно време надао сам се да ћу после рата негде добити катедру за геополитику. Кад је Пјетро Бадолђо 1943. потписао капитулацију Италије, логор је распуштен, али ја сам се у Југославију вратио тек маја 1945, и то захваљујући једној необичној околности.”

„Каквој околности?” — упитих ја, али недовољно гласно да би ме саговорник чуо. Он и без тога настави:

„Титовци су били обнародовали да породице треба да позову своје да се врате из иностранства, а поруке су упућиване радио таласима. Моја мајка је послала поруку: 'Сине, лечи своју болесну ногу', што је требало да значи 'Остај тамо где јеси'. Али на радио станици су променили текст у: 'Сине, долази одмах, очекује те твоја брижна мајка'. Тако сам се ја пресалдумио и дошао због мајке. Кад сам се појавио у Београду, она је била запањена. А изненадио сам се и ја, јер сам видео да је у шестоаприлском бомбардовању изгубила око, у исто оно време кад сам и ја рањен у Македонији.”

„Како сте онда поново доспели у иностранство?” — викнух ја.

„Полако, доћи ћемо и до тога. Пошто сам знао језике, неко време сам у Београду радио при агенцији за рехабилитацију Уједињених нација УНРА, а онда сам добио посао као службеник у Министарству за саобраћај. Али ту се нисам дуго задржао. Тражио сам раскид радног односа, јер сам желео да пронађем посао у Ријечи. Дати отказ — такво нешто било је готово непојмљиво у оно време, али ипак су ми изашли у сусрет. Тако сам отишао у Ријеку и запослио се у рафинерији 'Ромса'.”

На питање откуда то да је изабрао баш Ријеку, мој саговорник заверенички изви обрве:

„Питање је на месту. Имао сам наине план да се што више приближим Италији. А открићу вам и зашто. Као што знате, у то време код нас је владала диктатура пролетаријата, по Марксовој доктрини. На пијацама се није могло ништа купити. Устајао бих ујутру, по мрклом мраку, да на бонове купим

хлеб у пекари, али пекар би ми рекао да хлеба нема — све је већ било подељено. Па и у Ријеци, у кантини бисмо за ручак добили грашак са жишком. Купио сам био нешто кукурузног брашна и месецима сам за вечеру јео искључиво проју. То ми је додијало.”

Старина на тренутак застане, поправи наочари, затим отвори стари кофер и извади неколико књига са насловним странама на италијанском и енглеском језику. Једна је била песничка збирка, објављена у Торонту пре само две године. Једноставни, готово детињи стихови у њој славили су посвећеност вери. Друга књига била је теолошка студија — расправа о ангеологији, објављена у Италији седамдесетих година. У заглављу је стајало име аутора: Leo T. Jovanovich.

„Једног дана, 1952. године” — настави он — „крнули смо бродом из Ријеке. Било нас је четворица мушкараца и једна жена. Дувала је јака бура, мотор нам се кварео и мислио сам да ће нам ту бити крај. Ипак смо стигли до Италије. Доспео сам у логор за избеглице Фраскете, у провинцији Фрозиноне, неких сто километара јужно од Рима. Потом сам у Риму чекао емиграцију за Канаду и уз пут се, иако за то нисам имао дозволу, запослио као надзорник на изградњи једне фабрике за хромирање. Власник је желео да ме задржи, али мене је нешто вукло преко океана. У Канаду сам кренуо априла 1954. године из Напуља, бродом који се звао ’Вулканија’.”

„Лео је студирао у Торонту” — рече Драган. „питај га како је постао мисионар.”

„Студирали сте теологију?” — упитих.

„Три године. Прикључио сам се канадском огранку баптистичке цркве чије је седиште у Пенсилванији. Заправо, моје занимање за религију је наслеђено. Мајка је била веома религиозна, као и њен отац. Пре Првог светског рата, пре него што би почео посао у радњи, он никад није пропуштао јутарње богослужење у београдској Саборној цркви. Као мисионар евангелиста, 1961. године дошао сам у Фиренцу, где сам проповедао библијско учење. Касније сам доспео у Перуђу, где сам дипломирао на тамошњем Универзитету за странце. После тога настанио сам се у Трсту, да бих био ближе Југославији и мајци. У Трсту сам остао све до октобра 1984. Онда сам се вратио у Канаду.”

Неко време смо ћутали, размишљајући о ономе што је речено. Кум Јован Дучић, логор Вестоне, Пјетро Бадољо, бекство преко Јадрана, брод „Вулканија”... Овај човек је био жива енциклопедија двадесетог века.

„А онда” — надовезах се ја — „повратак на родну грудну. Зашто баш Банат?”

„Бог ме је руководио. У Србију сам дошао у јулу 2003. Вођен духом, одабрао сам Зрењанин, гледајући мапу. Ово је миран, спокојан град, са много лепих грађевина. Желео бих да на неки начин будем од користи заједници. Имам мноштво рукописа. Можда би неке новине или часописи желели да их објаве. У том случају била би ми потребна секретарица, јер се тешко служим писаћом машином. У рукопису имам и велику антологију духовне поезије. Можда има заинтересованих издавача који би желели да објаве ову књигу, или да преведу моју аутобиографију са енглеског? То је рукопис од 396 страна, под називом *У служби краља*.”

Док сам прелиставао песничку антологију Леа Т. Јовановића и читао стихове о Христовом васкрсењу, о Богородици, о храму Светог Саве у Београду, наметало се једно упоређење. Ако је Зрењанин изабрана Итака Леонида Јовановића, мора се рећи да је овај српски Одисеј за два и по пута надмашио свог митског претка. Јунак *Одисеје* странствовао је двадесет година. Леонид се вратио после пола века, иако га код куће није чекала верна Пенелопа.

Рекох својим домаћинима да морам отићи до фотокопирилице како бих пресликао насловне стране Леових књига за репортажу. То је потрајало неких пола сата. Кад сам се вратио, у кући ме нико није дочекао. У соби је тихо пламињала плинска пећ, а Леонид је спавао опружен на кревету. Ноге су му биле високо уздигнуте, ослоњене на два велика старинска кофера. Хтедох да оставим књиге и одем, али ускоро се појави Драган и пробуди старца.

„Драги пријатељу, није ми циљ да се намећем” — рече он осовивши се на ноге. „Никада нисам био члан нити једне странке. Немам путера на глави нити за собом вучем било какве репове. Дошао сам да помогнем овом народу, којем је потребна духовна и морална обнова. Имао сам необичан живот, а Божја је воља била да немам деце. Моја деца, то су моје књиге.”

Изашавши на улицу, приметих да је већ пао мрак. Било је прохладно, ветар је шуштао у крошњама дрвећа у Планкерту и однекуд ми у главу долуташе стихови: „Мрачни, кратки дани, суморно јесење”. Чија је то била песма? После краћег размисљања, установих да су то *Булићи*. Беше то нешто као јунговски синхронизитет. Стихови Јована Јовановића Змаја у дану у којем сам већ прошао поред његове бисте, на путу за улицу која је носила његово име. Има ли у томе неке скривене поруке?

Обећао сам Леу да ћу написати репортажу, али нисам могао јамчити да ћемо објавити и његове радове. Следеће недеље

у новинама се, на целој страни, појавила прича под насловом *Одисеја краљевог официра*.

Прошло је од тада готово месец дана. Једног петка, средином децембра, секретарица рече да ме у ходнику чекају две странке. Лео је седео у наслоњачи, са штапом у руци, а Драган рече да су свратили враћајући се са молитвеног скупа, јер је старац желео да ми се захвали. Кратко смо разговарали, и Лео ми том приликом преда свој руком писани чланак, да га прочитам без икакве обавезе и можда објавим, али „без скраћења и измена”.

После неколико дана прочитао сам напис који се простирао на седам страна. Рукопис беше збијен, помало нервозан и раштркан, али сасвим читак. Говорио је о потреби моралне обнове, о вери као путу до препорода појединца и народа, о солидарности која треба да замени завист и омразу. То није била тема коју би прихватиле било које информативне новине.

Прошла је зима. Једном сам у продавници пецива срео Драгана. На питање како је Лео, он подиже стиснуту шаку и рече: „Као дрен.”

Негде у марту беше отоплило и пут ме једног дана нанесе до Планкерта. Крошње софора више нису биле оголеле — на врховима грана појавили су се зелени изданци. Са преке стране улице спазио сам да је прозор Леове собе отворен.

Кад сам доспео у исту линију са кућом, приметих да старац непомично седи крај зида у соби. Очи му беху затворене, а под брадом је обема рукама држао штап. Можда је дремао, оживљавао у себи слике са давнашњих мисионарских путовања, или се молио за спас отаџбине. Итака у Змај Јовиној улици — самотни кутак за човека који се неким случајем провукао кроз историјске мреже злочина и несреће.

„Иду дани” — заиста је то била универзална мантра, стара барем колико и Хераклитово „panta rei”. Усамљеност — схватих да је о томе нешто желео да ми шапне Јован Јовановић Змај, оне ветровите вечери почетком новембра. Усамљеност човека коме су књиге остале једино потомство, било да је уточиште пронашао у хладовини кедрова и софора Планкове баште, или је, попут писца *Ђулића*, позне дане одбројавао међу каменичким виноградима.



ДРАГАН ХАМОВИЋ

## ВИТАНИЈА

### МОЛИТВА

*Проси́ти, ои́шши́ оче, и ои́еи́ ои́роси́ти  
што́ нам насумична и начейша́ и́вар  
омаши́, не дойре до виши́ње и́ачноси́ти,  
којом смецани смо, с и́рахом барабар.*

*Разведри, сине (о и́ма и́освуд коси)  
јагањчар који си, крои́ки голубар,  
свейле што́ веси́ти гукне и и́рони́ти  
и́о дуцама којим говори дармар.*

*Задахни, душе, душу да и́ремоси́ти  
окомийше си́ране које неимар  
удеси да мукли, нейрилични госи́ти  
не хрује олако и и́родубе квар.*

*Умоли, мајчице, оца да нам и́роси́ти,  
(неречима што́ је речник, свезнадар)  
јер ће га навеки раси́њаи́ти, боси́ти,  
и довека би́ти слуга нам и цар.*

### ВИТАНИЈА

*Насељено мноме село Ви́танија.  
Слази, човечи се звезда од свих беља.  
И и́рисе у лику брижна и́ријашеља  
Да искайи чашу, коју још исйија.*

Туге *што* нам, *злајне*, *исход* чела заре  
Приволе и камен да *устукне* с гроба.  
Вежба *полужласно* Устани, Лазаре,  
Будим са дна себе *починуло* роба.

Имах *благо* оца; из *једнога* дола  
У некоме *пољу* *што* сећа на *свешта*.  
Сумња *ще* у *причу*. Би *јушро*, од бала  
Осјаде му *креиња* уз одар *саишта*.

Јеси ли ми *жишел* *достојно* насеља.  
И*шешаш* ли, уз реч, са *ближњима*, оче,  
У сабору *многих* *свештих* *пријашеља*  
Што *вољене* уче из гроба да *кроче*.

## ИЖЕ ЈЕСТЕ

Ево науке *оно* *иже*  
*јесте*: ко хлеб је — *нек* се *дроби*  
*беди* у *зделу*. Храм *шим* *диже*  
*Себе* ли, *марно* *раба*, *роби*.

Клано *га* *јагње* *шоили*, *лиже*,  
*оздравља*, *мири*. Рана *јева*  
да *варком* *звер* и *незвер* *сличе*.  
(*Пројаси* *јагње* *подозрева*.)

Ко*год* *страдално* се *сриче*,  
за *болове* ко се *јагми*,  
*јагње* му *склоно*, *шакве* *ишше*.

С*љуби* *га* *крст* из *сирасне* *приче*,  
на *којем* *преблаги* и *наги*  
*обезбеде* *коначишше*.

## СОНЕТ О СТРЕЉАЊУ У КРАЉЕВУ

Замислимо *људе* *под* *Грдичком* *косом*  
с *јединим* *живошом*, *уврх* *једно* *града*;  
*ја* *јесен*; *октобар* *што* *зацакли* *росом* —  
и *белу* *белину* *жривенога* *стада*.

*Различити; српским њороцима вични  
(градиво за њесму не њосиаше орно);  
до судњега часка њо свему обични:  
нису више — јер их њобише саборно.*

*Градом сабирани њошово без реда  
да у збиру служе оишћијој намени;  
Грдица њримила силне косици, сени:  
њринове сирадалне њрецима да њреда.*

*(А сињројеве њале лисњом ће засињрњи  
њокровац од друге, њодмуклије смњици.)\**

---

\* Ни после шездесет година није утврђено, ни приближно, колико је Краљевчана убијено од немачке руке током вишекратног стрељања средином октобра прве окупационе године. После рата, почупани су крстови над хумкама и од гробља направљен је парк и позориште на отвореном.

ЈАСМИНА ТОПИЋ

## ВЕЛИКО СПРЕМАЊЕ

### О ПЛОВИДБИ КОЈА СЕ НИЈЕ ДОГОДИЛА

*Плућам по сну, заиста нико не види... Нема тог светионика који би привукао јажњу ка обали. Своја сам сојствена, најрођенија боца, нимало налик сушћасћиву јесме којом се хране Музе или последњу наду шаљу бродоломни. Плућам по мору, пред обалама чума и морија, често и будна видим их... шаљем поруку — себе шаљем, замишљајући... Таласи јене у жељу. У жељи, чини се, јена шаласа већа је и беља. Та пшница која кружи изнад боце није албајрос, ни она златна ујва што се као зрак јрелама јреко душе. Рејко је ко видео по, заиста овајлоћено у покреј.*

*У сћаклу с друје сћране јоејске слике истја боца, вода сна по којој јлућа. Тамо, сјји јрви снеж севера, леденојлаво све је што има облик. Порука јрули унујар исјрљаног сћакла. На јруљење не могу да ујичем. Једносјавно је и дешава се јреда мном. Рука осјавља јраг на сћаклу два свејта као што би осјавила и јраг на боци. Не сјасавам најрођенију јоруку која јреба немирно да јлови по суђеном шаласу. У леденом, и док вејар завија, у јобеснело романјичној сцени, јмурније је све... ришам се мења. Комешају се јшнице са обе сћране, комешају свејови и слике, као и мисли што се јокрећу не би ли јривидно ојсјале у боци, не би ли биле што сјварније у овом акваријуму из којих се јресељавају. Мисли-селице, је јшнице су јрхнуле из кавеза слике, још само ја сјојим у себи усјаваној чекајући на мијрацију...*

*Под јлашћом по су јлумци који још нису јочели да ојчињавају улогама. Идоли јрға и идоли јлемена. Иза сцене, у мраку јред*

пљушање, пред сневање, гласови стижу налик божанским  
објавама, налик благовести. Шта са семеном јединим које —  
жућа мрља у дну ока — чека да клија, и да створи слику  
другачије светла? — Нове обале. У душама, и душевном, призори  
ће бити исти. Као шалози у прљавим лукама слатководних  
градова, остале обе слике боце на јучини. Пене, све веће и  
беље; Изоловане слике унутар слике —

Од свежа најтеже, превести у шом чуно, до друге обале, оно што  
и није и јесте: тиши касни сај, северац са маестралом, у  
сликама сунца, али и сликама кише и олова и леда. Под  
платином то су заиста глумци, са платином силази и светлости, и  
клизи језа... А могла би бити љубавна колико и  
еџистенцијална... Између оног чега нема и што ишчезава ако  
би га светионик обасјао. Но, шта да обасја? Куда да ућути? — то  
тек је боца. Уз мало стида, неминовна је ојсена.  
Она је расла под светлом лампе као и на позоришној сцени.  
Доле, на јузу, када се лампа угаси, а тиши касни сај преведе у  
црвенкаше калхе по ниским крововима, уминуће ветрови.  
Слике боце и немир воде сна, и позорнице и акваријума,  
прелиће то светло. Пошонуће у шум без звука, испресецају  
повешарац даха.  
А тишице? — чуће се и њихови гласови, док ножицама преносе  
вибрације са телефонских жица.

## У ВРТУ ПРВОГ СНЕГА

Тих је нај повешарац који дошао однекуд као зелена воћка,  
још несазрела. У тој љујкој руци чудесно зелена, ја румена,  
јако, пулсирајуће. Орошена. За који трен, поново зелена.  
Мисао нагла, корен који одмах желим да истргнем из срца:  
Можда на веома дуго време развојени. Пошом, заувек.  
Можда увек у мраку. Невидљивим жицама завезани као влаш  
црвене траве, уснимљене вене градског крвошока.  
Као усијане телефонске жице. Пламичци који на даљину греју,  
а у близини ојеку. Жице се ућућу у мреже, у које небитно је,  
ко ће ујасити: Случајни пролазник или први снег.

Мрак — светло — мрак. Дуго је то путовање, сваке ноћи тако  
блиско, сваког дана несразмерно даље... пребивање у  
заједничком даху. Замишљам, када падну прве пахуље, тако  
беле, као и кожа на јушарњем светлу, изнад поштелине, паће  
још тишице спуштани дрхтај на руке. Зелена воћка с оне гране,

која има свој ушкач у сновима, остиће смрзнућа. Тако и срце, шако и руке, шако и усне љусте с њима.

Обична је песма управо одсвирана. Наизглед, ништа се није догодило. Тих је шај љовешарац који је однекуд дошао и уселио мирис мора у моју собу. Со се љрећворила у слану, у ошћре чекиње зимског сна. Најољу се облаци нису у невреме набрали. У собама невреме бесни скоро сваки саћ: неко ће се љовући до најшајнијег ћошка, неко ће остићи негде на ошвореном, и речено љрозућаће грмљавина... Увлачи се и даље зебња, сваког јућра све хладнија. Негде са љрећхоноћним сновима одлази и руменило, и шойлина досћела до ножних чланака.

Можда заувек у неком каблу који ће од хабања љрекинући везе. У шом љућу који нема одредићће, но има своју луку. Сваке ноћи замищам како љрисићјемо уз обалу. Несазрела воћка сада већ декор је кућне мрћве љприроде, и гласови љајерјасћи већ бивају љосћремљени љо собама, а јасћуци се добро љрошресажу од јалових нада. Једино шихосћ љовешарца звонкија бива, на месћима љо срцу, угљачаним шолико љућа.

Случајни љролазник можда донесе моје љисмо најисано љућом руком која жели исћо али, кад љадне љрви снеж, љрхну беле љићице неосћварених додира — ша шако љосебна, ексценћрична колекција — љросуће се мирис мора, и љулсирајуће ваћре јућа, као цвети који једино ших неколико сћошина нејроживљених додира са љреићшањем дуће љороди... Као цвети, из којег ће у врћу љрвог снега, сазрећи она воћка.

## ВЕЛИКО СПРЕМАЊЕ

Сад кища љада, и ништа се љод налећом љљуска није дало сачуваћи. Да, могло би се рећи, оисадно је сћање владало, додавале се ушешне изјаве, љошурали лавори искућљења, љросићало као да љреба угасићи љожар, а не скуићићи воду. На крају, љламћео је љићак љожар. Гасили смо ваћру љо кищи, соба нам се у каљузу љрећворила, а блаћо нисмо донели, већ однекуд — шако и духови, шако и усћомене умеју да умарщирају и све засвиње — као да је љо усћоменама, љо нама, љо казни, све исћланирано и одраћено.

Осећаш ли како је на замишљеном папиру  
— међуградској линији —  
исцрпано заједничко дисање?!  
Тамо сад нека дечурлија налик нама,  
мрљави керефеке по ономе што смо  
брижљиво градили. Ноћу... и ноћима. Лавез паца  
у овој ноћи нећеш чути док уозорава  
на нејожељног сираца, ни шойош бесних коња,  
којима видим јуриш да ме са земљом сравниш,  
ниш рањеног сокола.  
Наца мишологија ошочиње  
великим сиремањем великог ништа.  
Чекање ће кренути нагло да се збуњава,  
ако овај плусак уштите одлучи да стане —  
Јер чекању, знамо, место је у ходнику где неко треба  
да се предомисли, устане и оде, или врати. Ти причекај.

Не очекуј ни велика изненађења, ни повке, појрде и клеће,  
иако шупње сад сирације него невреме,  
Не очекуј ни добре вести, већ послажи тамо где не  
прокишњава,  
распореди дејале које знаш о мени —  
Можда ћу се, док бежим из ове куће главом без обзира,  
можда ћу се још радовати, ослобођена шупих удара  
слушњи у шомаку —  
Плусак је био такав да се полава није могла сиречити,  
а камоли ватра, коју најзад ниједно није желело да угаси.

Радоваћу се великом сиремању, као да није невреме, и жорчина  
и јад. Надмудривање. Радоваћу се као да је кревет расклољен,  
и унаоколо одећа, у кревету додири. Радоваћу се унапред  
времену када ћемо се у кућу вратити. Биће у кршу, биће још  
лома у њој.

Па, што би се кад-тад морало почитити! А ти, уради што иако  
засад,  
поспреми да не остану мрље, пажљиво молим те и даље... могла  
би ти се чежња повратити...  
И зужване радости, које неко ипак, иако је крајње непријатно,  
мора да уклони.

## ПРИЈАТЕЉСКА, ИЛИ О ШТЕТОЧИНАМА

Једно исто је, наше време, једно исто шаторско крило,  
шуп где смо скупи док киша ујорно лије, а снови се исрећућу

налик кошарама — чуваћемо их још само у њима. Нишња доволно засирајујуће; Ниједан звук који би несјалну домовину утврдио, осим тих снова и једног истоџ, нашег времена: у вожњама и сузама размењеним — светлуцају са рамена, док се прва роса скуља... Ројеви инсеката, досадне мушице и бубе, ѓамижу шу око домовине, једу остайке поверења, и долазе, заиста, ниоткуда, говоре уместо нас, док седимо добро сакривени, у кућицама од привида.

Долази време пријатеља којима нећеш знаћи ни имена, нићи где су упустили корење, чије имање обрађују, док те шеше, и док ти те ране привијају, а за ране болничара никад неће бићи доволно. Но, у завоју, и лековитој речи, где ћеш се огледаћи? — када мислиш да молишва и надање имају тојло преноћишће, самилост биће ближа бездну и тајни — ето, бац од тебе скривеној.

Обратиће ти се језиком великог света, не брљањима донесеним из деињства, уденуће ти чаролију на треће ухо, за пошребу таквог пријатељства накнадно привишеног, као трофеј. И заиста, хоће ли и вода бићи претворена у вино, и тим вином зајечаћена здравица?

На истој страни, то ће бићи, када принцезе буду као и оне досадне мушице и бубе, плаћливи мишеви. Штејочине разне. Свака здравица биће: живели привида! Тако је лакше, зар не?!

Једно исто је, наше време, једно исто место одакле крећемо, то место које знамо као највећу тајну посвећеника. Ситне речи, њима ћемо називати све наше. У том друћу којим илешемо кошаре за снеге, вазда исте. Кица нас држи под истим премом. Што дуже лије, заборављамо како смо се шу створили, и због чега бац у оваквом саставу. На пола пућа стајања док љусак не прође, ко ће одлазећи да засјане, и баци поглед још једном на шу кућицу од привида?

... И зрицају, праве мрље на души, већ их је подоста, тих буба, и досадних мушица. Бац штејочина.



ДРАГОСЛАВ ЂОРЂЕВИЋ

## КВАРТЕТ О ЈЕДНОСТАВНОСТИ

Драгану Живковићу

### I

*Месец је кров тајне. Бео  
и Пушан, блаж и Разуман — Тајно  
Сазвежђе. Он има Трен који клизне  
Крзне и такне једноставности Крвова*

*Блажих и њавих. На прѣзу наших душа смешиен  
Да почива, блажи и мене као Молишва  
Брања и сјања — сеиша врлож Смисла*

*Гозба мирне Тајне. Трепеш сумње  
Што луша небом. Траж што мене над кољасцим  
Сјајем Дрвећа — Бића јасних, њишомих и Тајних*

*Ко Ти, ко њесма Дража, Снена. Незнана  
Као блажости што милује бело јеванђеље Сѣиха.  
Као облик њун и блаж, Та звезда једноставности*

*Блажости Доброж Свѣта.*

### II

*Враиша се ошварају — једна њо једна.  
Свѣта ошочињања. — Гласне, свѣтле тајне  
По мудрости ошцијене, јасне. Њезов ГЛАС  
је голуб блаж — јеванђеље снених видика.*

*Пјица једносџавносџи — Милошџа Духа  
Сненоџ и шџечноџ. Пробуђено Време у Вечносџи  
Даха. Молишџва смерних крила, ореол џласа  
Злашџноџ у шџајни неке давне једносџавне*

*Сврхе. Хор чунова шџио једри ка Бескрају.  
Милошџа Једносџавноџ Сунца шџио мисли.  
Њеџов џлас шџио сџаја, блажи и мири  
Сан о једносџавносџи душе — о свейлосџи*

*Анђела једне блађе Собе. Само ко уморне  
Блажене џране, То, Дрво — Црно койље  
Жара. Ведро и блажено уснуће  
Последње Сенке. Разум је блисџави Исџок*

*шџио се шџихо, шџихо Рађа.*

### III

*Гусџе, једносџавне Речи. Сврха џоново  
Смерна у џласу Њене молишџве. Сав дан  
Гусџи и блаџ, млако и снено Тело Пјице  
Једносџавне, драђе ко и земља, ко и*

*Тајна ведре и ођромна. Њеџов ГЛАС  
блаџ џо ушџроби Бића, смеран и чистџи  
ко Љубав некоџ древноџ сџиха. Смрџи — шџо  
Трајније сџање бића — Тајна ведре и уснула*

*ко и Боџ, ко и вейар блаџ, шџио се не буди  
На лицу белом и сјајном — Исџок је шџо  
Који џовори смерним, одабраним Вокалима.  
Песмама*

*без обала, без смисла — Са крилима смерне  
Ушџробе шџио Мисли. Свейло, блаџо џоринуће  
Зоре у ТАМУ свейа. Мисао анђела*

*Обрис Пјице*

*и*

*Бело, бело Свануће Божјеџ Лица.*

#### IV

*Добри духови Речи њолако њишу ТО име.  
Глас њоне у себе, у давну и светиу, божанску  
Тајну. Разуман и снен, оѡкључава Време,  
Простѡр, ѡшаму и семе. Пева ѡесму Божјеѡ*

*Даха, Бео и блаѡ, болан и снен ѡев анѡеоске  
Мисли. Вокали мисли ѡѡто мину собом, ѡајним  
Храмом неѡакнуѡоѡ смисла. Светѡли облаци  
Дечаѡи безазлене реке. Рајска милосѡи*

*Их снаѡи, ѡуни и блаѡи ко ѡехаре  
Сјаја на ѡочейѡку Уснуѡа. Зора је мирна  
Голубија обала сврхе. Анѡео ѡѡто мисли*

*На неки нови ѡев. Једносѡаван и драѡ  
Ко звезда јасне ѡајне. Бескрајно снен  
у новом злаѡу јуѡра. Свеж*

*и будан ко Храстѡ у ѡољу  
(након кише).*

САЊА БОШКОВИЋ

## ПАРОДИЈА КАО ОБЛИК МИШЉЕЊА У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

*Поетички приступи Џојса, Жида, Мана и Павића*

Смештајући свог *Уликса* у контекст обичних ситуација из свакодневног живота, укидајући му херојско и митско порекло, Џојс у потпуности разголићује свог јунака. Истовремено Блумова обичност добива на снази и на аутентичности управо у склопу са митском реалношћу (античком и хришћанском) која, иако потиснута у други план, усмерава и води сва догађања у роману. Можемо рећи да достојанство и част Џојсових јунака извиру управо из њихове укореењености у митску позадину постојања. Без понављања и распознавања културног модела, у овом случају одисејевског лутања, пародична прича о Даблинској луталици с почетка XX века била би много мање занимљива.

Ироничан и подсмешљив приступ не само традицији и њеним формама већ и самом животу прожели су Џојсов роман својеврсном виталношћу која по својој природи подсећа на раблезијанску гротеску. Профани свет Моли, Блума и Стивена није ништа друго до пројекција њихових несвесних тежњи које у контексту културних, религијских, лингвистичких и цивилизацијских архетипова постају сложен метафизички универзум. Раблеовски дух Џојс проналази у несвесном које је једино у стању да умакне конвенционалним димензијама стварности одраженим у разуму; можемо рећи да се фантазмагорични свет његових јунака рађа и одвија искључиво у њиховој свести.

Према Џојсу језик представља саму енергију живота, енергију која се из себе ствара, храни и оплођује. Петнаеста епизода његовог романа то у потпуности потврђује: читав свет је на-

чињен искључиво од речи, од разних врста говора и мноштва језика. Управо то је и главна одлика Џојсове гротеске која у односу на Раблеову, засновану претежно на предимензионарној сликовитости, почива искључиво на језику. Користећи мноштво речи, говорних облика, посебно схоластичких и силогистичких схема, и користећи их као модел саобраћања својих јунака у тренутку када се налазе у јавној кући, писац подвргава својеврсној критици читаво духовно наслеђе западноевропске цивилизације.<sup>1</sup>

Шире гледано, овакав ироничан приступ култури, религији и цивилизацији чини да Џојсов роман можемо посматрати као двоструку пародију: с једне стране реч је о пародији књижевне форме, античког епа, а с друге стране, пародији античког хероизма, хришћанског морала и његових академских форми које су утицале на вековно уобличавање свести и васпитавање духа. Споља гледано, живот Моли, Блума, Стивена и осталих ликова је укалупљен у друштвене, културолошке, религијске форме које одражавају слику Даблина с почетка XX века. То су мање-више остаци искрзаног модела античко-хришћанске традиције; оно што их нагриза и обрушава у бесмисао, то је унутрашња енергија сваког појединачног јунака, његов унутрашњи свет који је немогуће контролисати и који живи, који се манифестује логиком природне језичке бујице. Подсвест и језик чине једно те исто: у Џојсовој концепцији стварности они представљају једну и исту енергију, неподмитљиву и несавладиву природност у којој живи биће човека. Језик је слободан, он је сам живот и има права и храбрости да све види, дотакне, именује. У свом постојању он наилази и на традиционалне форме настале у току дуге духовне историје: језик се у њих заодева вођен превасходно несвесним импулсима сваког од Џојсових протагониста. На тај начин, ток свести

---

<sup>1</sup> Ц. Џојс, *Уликс* (превод са енглеског Зоран Пауновић), „Геопоетика”, Београд 2004, 501: „БРИНИ, ПАПСКИ НУНЦИЈЕ / (У униформи њаинског суава, с челичним њрником, оклојом за руке, за бедра, оклојом за ноге, с великим свештовним брчинама и мишром од њаќајџира.) / Leopoldi autem generatio. Мојсије роди Ноја а Ноје роди Евнуха а Евнух роди О'Халорана а О'Халоран роди Гугенхајма а Гугенхајм роди Агендата а Агендат роди Нетаима а Нетаим роди Ле Хирса а Ле Хирс роди Јесурума а Јесурум роди Макаја а Макај роди Остролопског а Остролопски роди Смердоза а Смердоз роди Вајса а Вајс роди Шварца а Шварц роди Адријанополија а Адријанополи роди Аранхуеза а Аранхуез роди Луија Лосона а Луи Лосон роди Икабудонсора а Икабудонсор роди О'Донела Магнуса а О'Донел Магнус роди Кристбаума а Кристбаум роди бен Маимуна а бен Маимун роди Дастија Роудса а Дасти Роудс роди Бенамора а Бенамор роди Џоунс-Смита а Џоунс-Смит роди Саворнановица а Саворнановиц роди Џасперстоуна а Џасперстоун роди Вингентуниема а Вингентунием роди Сомбатељја а Сомбатељи роди Вирага а Вираг роди Блума et vocabitur nomen eius Emmanuel.”

сваког од јунака је оригиналан одраз његовог унутарњег живота, његових склоности и личног избора речи, различитих облика говора, религијских и културних модела употребљених или преобличених према личним потребама. У том смислу, Молин унутрашњи монолог којим се роман завршава одсликава зачуђујућу снагу језика који протиче кроз свест као вишевековно духовно наслеђе.

Упркос ироничном погледу на традицију, културу, религију, Џојсов *Уликс* одражава једну много сложенију слику света: профана тривијалност људског постојања изражена кроз животе његових јунака, тек је само један од многобројних аспеката на којима почива пишчева визија света. Корени привидног нерета у којем живе Моли, Стивен и Блум су израз једне друге стварности, потиснуте институционалне стварности која и надаље све контролише. Наизглед ослобођен свих форми, Џојсов свет је високо сложена структура у којој ништа није препуштено случају. Чак и несвесно његових јунака је одређено и условљено њиховим историјским и културним пореклом. Довољно је поменути сцену Блумовог порађања (XV поглавље) где Џојс подвргава пародији друштвене предрасуде којима обилује Блумова свест чак и у тренуцима разблудног препуштања у борделу.<sup>2</sup>

Самосвесна пишчева иронија делује на свим нивоима романа. Критици су подвргнути не само антички и хришћански мит, културолошке институције и друштвене форме већ и разне врсте конкретног људског понашања. У ту сврху можемо навести пример исмевања ирских националиста који се боре за одржање идентитета свог народа а при томе су потпуно заборавили да говоре ирски, гелички језик.<sup>3</sup> Или сцена испред

---

<sup>2</sup> Ibidem, 113: „Блум: Ох, тако бих желео да постанем мајка. / Госпођа Торнтон: (У болничарској униформи.) Чврсто ме загрли, душо. Још мало па готово. Стисни чврсто, душо. (Блум је чврсто загрли и роди осморо жутих и белих мушкарчића. Они се појављују на сивенишћу с црвеном простирком овиченом скупоценим биљкама. Сви су леи, лица од племених мейала, добро грађени, укусно одевени и финих манира, шечно доворе ит савремених језика и занимају се за различите уметности и науке. Сваком од њих је чистим словима одштампано на грудима кошуље: Насодоро, Голдфингер, Хризосомос, Мендоре, Силверсмајл, Силберселбер, Вифарган, Панаргирос. Смешта бивају поштавени на високе јавне положеје у неколико различитих земаља, поштају ујравителји банака, директори железница, ујравници предузећа с ограниченом одговорношћу, пошредници хошелских синдикаша.)”

<sup>3</sup> Ibidem, 23: „— Разумете ли шта каже? — упита је Стивен.

— Господине, да ли ви то говорите на француском? — рече старица Хејнсу.

Хејнс јој се поново обрати дужим исказом, присније.

— Ирски — рече Бак Малиген. — Разумете ли гелски?

— Помислила сам да је ирски — рече она — по томе како звучи. — Јесте ли ви, господине, са запада?

Блумових врата у којој Џојс на ироничан начин, постављајући питања и дајући опис дешавања као одговор, осликава збуњене намере својих протагониста; тривијалност њихових гестова, — како ући у кућу кад се заборавио кључ у јутарњим панталонама —, пародирана у духу хамлетовске неодлучности, израста у судбинско питање: *To knock or not to knock*. (Покуцати или не покуцати.)

Истовремено Џојсово пародирање живота својих јунака као и њихових духовних светова одражава и једну педагошку димензију: иронично-критички поглед на античку и хришћанску традицију има задатак да их очисти од свих лажних и безживотних тонова како би се лакше дошло до њихових суштинских, животородних вредности које су једине у стању да одрже у целини разбијени свет Стивена, Блума и Моли.

То, наравно, није случај код Жида чија иронија не поседује ни исти задатак а ни исти карактер.

Жидова пародија је аналитичка и по свом тону блиска је Павићевом бурлескном виђењу стварности израженом у његовом роману *Хазарски речник*. Насупрот Џојсу који у позадини свог хаотичног света види једну чврсту метафизичку структуру, Жид у *Лоше окованом Прометеју*, уз помоћ минуциозне анализе, жели показати непремостиви раскорак између традиционалног виђења света и потреба модерног човека. Једно од главних питања које поставља Жидов Прометеј гласи: зашто смо обавезни поштовати утврђени ред ствари, ред којем су нас учили и васпитавали, кад је више него очигледно постојање онтолошког раскида између човека и Бога? Између њих нема више комуникације, човек је сироче препуштено метафизичкој празнини; очекивати у таквој ситуацији да и даље поштује старе законе, то значи двоструко му се наругати. Да би одсликао такво стање ствари Жид прибегава аналитичкој гротесци. У том смислу, антички јунак му је од велике помоћи: сетимо се Прометејевог заузимања за људски род, његове жеље да се супротстави Зевсовим намерама о уништењу људске врсте. Антички Титан подучава људе како да подвале Зевсу, и приликом приношења жртви, богу оставе кости обложене салом, а себи узму најбоље делове, месо. Из истих разлога Прометеј краде и ватру врховном богу и читаво човечанство изводи на светлост ума и стварања. Све ове карактеристике сврставају античког

---

— Ја сам Енглеz — одговори Хејнс.

— Енглеz је — рече Бак Малиген — и мисли да би у Ирској требало да говоримо ирски.

— Сигурно да треба — каза на то старица — и стидим се што и сама не знам да говорим. Чула сам од оних који га знају да је то један диван језик.”

Титана у категорију митских крадљиваца који у контексту примитивног друштва имају веома важну улогу: они су први носиоци комичног и бурлеског набоја. Црте митског крадљивца које налазимо у карактеру грчког Прометеја омогућиле су да на посве природан начин Жид развије једну нову слику шаљивог ослободиоца човечанства.

Жидова пародија представља једну врсту детаљне анализе наших предрасуда као и наше духовне инерције које онемогућавају модерног човека да изрази своје суштинске потребе и да у складу с њима живи. Да би илустровао такво стање ствари писац претвара свог Зевса у банкара, Хермеса у конобара, главне протагонисте Коклеса и Дамоклеса у уплашене и збуњене људе, изгубљене у вртлогу пољуљаних навика и традиције, а Прометеја у невину, трагичну жртву. Сцена у којој Зевс одбија да се представи Дамоклесу који не разумевши логику неочекиваног дара (Дамоклес добија на поклон петсто франака од Зевса банкара) умире од страха пред непознатим, треба да покаже у којој мери су се покварили односи између човека и Бога. Одсуство међусобног разумевања и комуницирања је последица њихових метафизичких удаљавања: човеку је немогуће да схвати божију произвољност као и логику сурове игре којој се Зевс банкар радо и често препушта; с друге стране, Зевс није у стању да разуме човекову патњу и страх, два осећања којима је условљено његово земаљско постојање.

Задатак Жидовог Прометеја је да разреши насталу ситуацију између човека и Бога, да пронађе једно ново метафизичко решење које би ослободило човека од његових устаљених предрасуда и страха пред врховним божанством. Сцена у којој Прометеј одлучује да убије свог орла, дакле да убије своју савест која му је годинама изједала јетру, је тек почетак пародијског растакања уобичајеног односа бог-човек. Жидов титан ће не само убити орла-савест већ и организовати банкет на коме ће га заједно са пријатељима и појести. Ослободивши се савести која је одувек била место са којег је Бог управљао животињама људи, Прометеј указује на нови пут којим модерни човек треба да крене. Како је суштински дијалог између човека и Бога немогуће остварити (однос Дамоклеса и Зевса то управо потврђује), Прометеј поново прибегава лукавству и спашава човечанство од метафизичке пропасти. Овога пута, његово лукавство је изражено у облику смеха. Није лако убити орла-савест у себи, али ако га поједемо наругаћемо се и себи и врховном божанству. Стога митски крадљивац који је у Есхиловој трагедији спасао људе дарујући им ватру и тако им одредио место у односу на свет животиња и свет богова, у Жидовој па-



родији, људима доноси спас у смеху.<sup>4</sup> Јер смејати се једино зна човек и смех је његова снага којом је у стању да се одбрани од безосећајности богова и слепог трпљења животиња. Према Жиду, смех уздиже човека у свесно метафизичко биће способно да само управља својим животом.

Како је Жидова пародија превасходно пародија модела културног наслеђа који су истовремено и основне образовне одреднице у васпитавању човека и његовог духа, Жид употребљава митске ликове као својеврсне симболичне представе.<sup>5</sup> Као прво, он им одузима њихова примарна значења и под окриљем митских имена уводи потпуно нове моралне вредности. Прометеј као и остали ликови античке митологије представљају за Жида културне архетипове којима је наша свест обележена и ограничена. Исмевајући их, писац покушава да нас суочи са истином о нама самима: наша спознаја, наше разумевање живота и света је омеђено архетипским сликама које, заводећи нас, деформишу праву слику стварности. Нити су богови онакви каквим их ми замишљамо, нити смо ми онакви како нас богови виде. Стога, можемо рећи да је *Лоше окловани Прометеј* пародија не само Есхиловог и Гетеовог Прометеја већ и пародична анализа духовних структура на којима почива западноевропска цивилизација.<sup>6</sup>

У том смислу, изненадни долазак Прометеја и његова неочекивана шетња париским улицама подсећа на хришћански мит о Христовом повратку на који човечанство чека већ више десетина векова. Истовремено, то је и повратак грчког титана који долази да спаси људски род учећи га како да се ослободи својих моралних предрасуда: спасоносни лек живота Прометеј проналази у смеху тј. у исмевању архетипских форми које нам традиција и античко-хришћанско васпитање намећу. Стога Жидов Прометеј није само пародична анализа митских структура већ и филозофски трактат у коме се дају практична упутства за ослобођење духа: како убити орла или удавити у себи своју савест и при томе се насмејати сопственом страху. Поздрављају-

---

<sup>4</sup> A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Gallimard, Paris 1925, 218: „Госпо-до, ја сам одушевљен чињеницом да вас моја прича забавља, рече Прометеј, такође се смејући. Од како је Дамоклес умро, ја сам открио тајну смеха.”

<sup>5</sup> H. Watson-Williams, *André Gide and the Greek myth*, Clarendon Press, Oxford 1967, 13: „Јунак као представа, као алегорија или симбол; то је идеја која се провлачи целог живота кроз Жидово дело...”

<sup>6</sup> J. Duchemin, *Le mythe de Prométhée a travers les âges*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1952, 62 и 63: „Главне моралне поруке митске приче које су у основи бивале поштоване у различитим епохама и књижевностима, сада су потпуно измењене и то на начин који се најмање могао очекивати. Циљ таквог поступка је исмејавање традиционалног религијског учења како би се показало да је свако божије деловање једнако тријумфу безразложног зла.”

ћи такву одлуку свог јунака, сâм писац, на једном месту, изјављује како се и сам окористио јер се захваљујући Прометејевом смакнућу орла, докопао једног јаког пера грабљивице и сео да управо уз помоћ њега напише причу посвећену ослобођењу човека.<sup>7</sup>

За разлику од Џојсовог ироничног и Жидовог пародијског погледа на свет, који се читаоцу намећу непосредно, горки цинизам Томаса Мана остаје прикривен. Отворено ироничан тон се укаже тек покаткад, као на пример у Цајтбломовој изјави о немачком изненађењу проузрокованом јаким руским отпором у судару са немачким јединицама.<sup>8</sup> Иако Томас Ман пародира једнако интезивно културне и религијске моделе западноевропске цивилизације као и сам Жид, његов поступак је много суздржанији и дискретнији. Роман *Doktor Faustus* у основи није ништа друго до пародија о непромишљеном људском посрнућу, посрнућу о којем већ говори легенда о Фаусту, но истовремено, пишчев пародични тон је потиснут озбиљношћу времена у којем се одвија живот главног јунака као и трагичним последицама у којима су се фаустовске тежње поново обзаниле.

Сама структура романа омогућава Томасу Ману да своју суптилну иронију утка у скоро све поре приче. Њено основно упориште је свакако у различитости карактера два основна актера; с једне стране је Цајтблом, Леверкинов пријатељ из детињства коме је Леверкинов живот стран и коме се он ипак посвећује из пријатељске оданости, и с друге стране, Леверкин који изгара у грозници фаустовског лудила. Попут посматрача који не разуме болест која је обузела његовог друга и исто тако захватила његову толико вољену земљу, Цајтблом се посвећује детаљном писању биографије великог уметника. Истовремено, његова тежња да све исприча управо онако како је било, омогућава му да постане објективни посматрач, сведок не само једног трагичног живота већ и једног времена огрезлог у фаустовском посртају и несрећи. И управо у овом контрасту између две супротне природе оличене у ликовима Леверкина и

---

<sup>7</sup> A. Gide, *Op. Cit.*, 154: „И ево, са једним таквим пером и ја пишем ову малу књигу; хоћете ли моћи, мој ретки пријатељу, да о њој не мислите и сувише лоше.

<sup>8</sup> Т. Ман, *Doktor Faustus* (превод са немачког Драган Стојановић), Нолит, Београд 1989, 277: „Почетак новог јуриша наше оружане силе на руске хорде, које бране своју негостољубиву, али очигледно вољену земљу, доживели смо, велим, с оном врстом наде и поноса што их у нама побуђује испољавање немачке снаге — доживели смо офанзиву, која се после неколико недеља претворила у руску офанзиву и од тада водила у незауостављиве губитке територије, којима нема краја, и да не говорим о другом, осим територије.”

Цајтблома, Томас Ман развија свој ироничан поглед на сва збивања из живота ова два пријатеља. Иронија постаје јача претварајући се у горчину немоћног човека да било шта измени, заједно са развијањем минуциозне реконструкције Адријановог живота испод које се називу обриси не само фаустовске легенде већ и живота немачког филозофа, Ничеа. На тај начин Леверкинова биографија која је нека врста копије ова два животописа, под пером његовог пријатеља, израста у детаљан опис страхоте разарања једног уметника, једне нације и једне цивилизације.<sup>9</sup>

Занимљиво је овде констатовати да сва три до сада поменута аутора, Џојс, Жид и Ман, већ у својим насловима наговештавају њихов однос према митовима утканим у појединачна остварења. Дајући свом роману наслов *Уликс* Џојс успоставља иронично-критички однос између баналности и тривијалности у којој је загњурен живот његовог главног јунака Блума и живота античког истоимењака који представља оличење етичког и цивилизацијског модела. У случају Жида, употреба епитета „лош” у *Лоше окованом Прометјеју* најављује пародијски тон којим ће се писац служити у својој анализи наших стечених предрасуда. Ослободивши свог Прометеја, те тиме и човека, дарујући им снагу самоспознаје у смеху, писац путем наслова изражава и филозофско уверење да је Титан уистину био *лоше* везан јер је нашао начин како да се у потпуности ослободи из спрега традиције и уврежених навика. У истом смислу, Томас Ман преузима за наслов назив који је легендарни Фауст сам себи дао: *Doktor Faustus*. При томе, велики маг није никада поседовао праву титулу доктора.<sup>10</sup> Но, уверење да поседује изузетне способности учинило је да Фауст сам себе прогласи за ненадмашног *доктора мађије*. И управо, преузимањем тог истог епитета у наслову романа, Ман исказује иро-

<sup>9</sup> Th. Mann, *Le journal du Docteur Faustus*, Plon, Paris 1962, 29 и 30: „Увести све што је демонско путем посредног лица који је изразит пример недемонског — одана душа једноставног хуманисте — идеја по себи веома смела, омогућила ми је не само да на неки начин растеретим дело, већ да преместим и искажем на индиректан начин моју личну исповест пуштајући да буде изражена у неред, у дрхтајима ове тескобне душе која приповеда. Но, изнад свега, увођење приповедача ми је омогућило да развијем своју причу на два хронолошка плана и да их повежем у полифонију догађаја који потресају хроничара истовремено док их пише; на тај начин подрхтавања његове руке се објашњавају како удаљеним експлозијама бомби тако и интимним ужасима, дакле у правом и пренесеном смислу.”

<sup>10</sup> J. W. Smeed, *Faust in Literature*, Oxford University Press, London 1975, 1: „Он (Фауст) је вероватно имао неко формално образовање и могао је да је провео неко време као путујући студент, но истовремено, потпуно је извесно даје украо назив 'Доктор' и да није имао никакво право на њега.”

нично-подсмешљив однос према способностима свог Фауста. Писац се притом изругује свим осталим носиоцима лажних титула којима Немачка тридесетих година XX века обилује: лажним музичарима, лажним филозофима, лажној нацији, култури, религији. Отуда Фауст представља лажног доктора магије, Леверкин лажног доктора музике, Ниче лажног доктора филозофије, а Хитлер лажног доктора за национална питања и питања друштва. Како видимо, наслов Мановог романа именује на један цинично-пародичан начин стање духа једне читаве епохе засноване на фаустовским тежњама.

За разлику од Џојса, Ман се препушта врло детаљној реконструкцији мита у свом роману. Његово уверење је да управо уплитање елемената из живота легендарног Фауста, Лутера и Ничеа као стварних делова живота главног јунака Леверкина, омогућава стварање једног универзалног типа понашања и мишљења који је у стању да се понавља у времену. У том смислу, мит о Фаусту за Мана представља менталну структуру која је обележила немачки духовни развој и то у тој мери да се у њој препознају и Лутер, и Ниче и Адријан, и читав епоха у којој Цајтблом пише биографију свог пријатеља.<sup>11</sup>

Фауст из легенде је човек који поклања своју душу ђаволу и за узврат стиче знања иначе недоступна људима. Он пристаје на такву врсту пакта са Нечастивим јер жели открити не само суштину стварања, преображавања, већ и тајну смрти. Но, Фаустова несрећа лежи у његовој заблуди, у његовом очекивању да одбегли небески син поседује иста знања као и Бог: он не зна да само Бог има одговоре на сва питања која њега занимају и да ђаво не зна ништа више од онога што је људима дато да знају. Небески лакрдијаш, за разлику од земаљског циркузанта, Фауста, поседује једино магију као посебну вештину која га разликује од његовог послушног ученика. Стога, Фауст из легенде у себи има нешто наивно и комично. Он залаже свој живот и за узврат стиче магијску вештину која од њега прави успешног вашарског забављача.

---

<sup>11</sup> J. Kott, „A Personal Essay” in *Doctor Faustus of Marlowe*, Longman Group, London 1994, VII: „Човек који је продао своју душу ђаволу је ’лауреат привиђења’, Доктор теологије, Директор студија ’побуне из Витенберга’. Витенберг је био један од великих студијских центара и касније, наравно, средисте протестантског учења. Скоро је висе него очигледно да Мефистофелес који се појављује на студијама код Фаустуса у Витенбергу лици на ђавола који покушава да се препире са Лутером, творцем протестантизма у Немачкој. У дворцу Вартбург можемо видети трагове тинтарнице коју је Лутер бацио на свог непријатеља. Претпоставља се да се представио Лутеру у облику ’сивог монаха’, на исти начин како је то био случај Мефистофелеса у *Doktoru Faustusu Marlowea*.”

То, наравно, није случај са Мановим Фаустом који одаје пре свега циничног и трагичног човека. Јер судбина пучког шарлатана који покушава да пронађе успешан лек против грознице је мање трагична и мање опасна од судбине прорачунатог циника коме је жеља да отрује суштину једне културе и цивилизације. Утолико лик музичара Леверкина изражава и Манову намеру да на критички начин пародира људску фасцинацију Злом које је у стању да човека опчини и од њега начини савршену машину за уништавање.

Пародирајући легенду о Фаусту, Томас Ман пародира и живот модерног немачког филозофа Ничеа;<sup>12</sup> Ман је уверен да и легенда и Ничеова филозофија полазе из истог духовног корена, те да на тај начин изражавају и опште духовно стање Немаца у време Трећег Рајха.

Осим ове двоструке пародије, у роману се развија и једна посебна расправа о пародији у модерној уметности. Наиме, читаво стваралачко дело Леверкина је израз његовог уверења даје пародично-критички приступ према већ насталим делима не само оригиналан начин њиховог новог доживљавања, већ и најбољи извор за стварање нове музике. За Адријана, савремена музика и није ништа друго до пародија већ написаних дела.<sup>13</sup> Стога није зачуђујуће да своју стваралачку каријеру започиње писањем музике за Шекспирова дела и завршава писањем *Нарицаљке др Фаустуса*. Потреба за исмевањем, и преко њега, за разарањем свега чега се такне је основна одлика Леверкиновог карактера. У случају уметности, Томас Ман развија ту особину до идеје да савремено стваралаштво својим пародичним односом према већ створеним духовним тековинама уништава све што је човек стварао вековима. На тај начин, почетна радозналост коју је имао митски Фауст за све земаљске ствари, у Мановом роману прераста у цинично уживање у оп-

<sup>12</sup> О вези Ничеове филозофије са нацистичком идеологијом постоје контроверзна мишљења. Видети: Jan Kersav, *Ou'est-ce que le nazisme?*, Gallimard, Paris, 1997, 528; Georges Liebert, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris 2000; Gunilla Bergsten, *Thomas Mann. „Doktor Faustus“: Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romanes*, SKA Boktryckeriet, Lund: Berlin 1963, 308; György Lukács, *Thomas Mann*, Maspero, Paris 1967, 234.

<sup>13</sup> Т. Ман, *Doktor Faustus*, *Op. Cit.*, 223: „А ја, проклетник, морам да се смејем, нарочито кад загрокћу потпорни тонови бомбардона — вум-вум-вум-панг! — можда у истом часу имам и сузе у очима, али надражај на смејање је надмоћнији — као за ђавола ја сам одувек морао да се смејем при тајанствено-најупечатљивијим појавама и од тог претераног смисла за комично побегао сам у теологију, у нади да ће она том голицању наредити да се смири, да бих онда у њој нашао гомилу ужасно комичних ствари. Зашто скоро све ствари морају да ми изгледају као своја сопствена пародија? Зашто мора да ми се чини као да су скоро сва, не него као да су управо сва средства и све конвенције уметности данас подобне још само за пародију?”

стој деструкцији. Адријан је уверен да је могуће разумом открити суштину стварања и музике. Због тога ће и дати свој живот у залог Сатани, али тајну неће открити. Резултат његовог амбициозног покушаја у освајању надљудских знања завршиће у менталном растројству и болести, а на плану музике у разбијеној и разореној музичкој реченици која човека враћа на сам почетак његових напора да се из голог крика уздигне до закона хармоније.

Није случајно што је инкарнација митског Фауста у роману изражена у лику захтевног музичара. Према Ману, сама музика по себи поседује нешто демонско. Она је истовремено симбол највеће слободе и најстрожих правила. Но, Ман сматра да је сваки стваралац изложен утицајима како добра тако и зла. Јер само стварање је управо на размеђи те две супротне енергије. За музичара, то постаје још више наглашено и више драматично. За разлику од осталих уметника, музичар је много више изложен утицају демонских сила.<sup>14</sup> У случају његовог јунака Леверкина, ствари се још и додатно компликују. Реформаторски дух Лутера наслеђен и у миту о Фаусту, долази до изражаја и у Адријановом карактеру. Према том учењу, човек је у стању да сâм разлучи шта је за њега добро, а шта лоше. И управо, у тој духовној самосталности, Томас Ман види човековог највећег непријатеља. Она је и један од разлога за Леверкинову самосвест из које се рађа и његова увереност да је у стању да нађе магични кључ стварања, да открије суштину музике. Одвећ сигуран у себе и у свој разум, Адријан ће, као и митски Фауст, пружити руку Нечастивом и суновратити се у бездан рушилачких сила.

Леверкинова самосвест, вера у вољу и разум су и елементи на које се Ман ослања уводећи у своју сложену пародију и лик Ничеа. Прецењивање човекових спознајних и стваралачких капацитета којима одише не само Ничеова филозофија већ и читава епоха обележена Хитлеровом вољом за моћ, и које Ман евоцира у лику Адријана, оцртавају фаустовски модел мишљења и понашања. Стога није без разлога што писац инсистира на узрочној повезаности између прекорачења које чини легендарни Фауст и прекорачења изражених у филозофији надчовека чију практичну и идеолошку примену видимо у времену Цајтбломове Немачке. И Фауст и Ниче су израз једног истог духовног набоја који је немачки народ наследио, и

---

<sup>14</sup> Т. Ман, *Ibidem*, 374: „Он (Ђаво): ... Ђаво би ваљда требало да се донекле разуме у музику. ... Високотеолошка ствар, та музика, као што је то грех, као што сам то ја сам. ... Права страст постоји само у оном што је вишезначно и као иронија. Највиша страст тиче се оног апсолутно сумњивог...”

захваљујући Лутеровој реформи задржао из свог паганског периода. Према мишљењу Мана, Ниче је управо на филозофски начин артикулисао германско митско наслеђе. Истовремено то је и један од разлога што писац уводи елементе биографије Филозофа као делове живота свог главног јунака. На тај начин пародирајући Леверкинову вољу за моћ и његову високу самосвест, Ман не само да пародира и филозофију великог мислиоца, већ успоставља духовно јединство између почетног фаустовског импулса и његове нове манифестације остварене у филозофији. Јер, једна од основних идеја на којима почива његова сложена романескна прича је идеја постојања мита о Фаусту као духовне структуре која је урођена германском духу и која се столећима наслеђује у различитим облицима. Епоха о којој пише Цајтблом је епоха у којој се фаустовска реинкарнација манифестује у облику тешког обољења бића: при томе, писац подвучи везу између менталне болести Ничеа, Леверкиновог лудила и општег колективног духовног посрнућа које захвата Немачку четрдесетих година XX века.<sup>15</sup>

У лику музичара Леверкина чије се дело заснива на пародији богатог музичког наслеђа хришћанске цивилизације, у његовом духовном посрнућу израженом у облику веома развијене самосвести која жели да овлада тајном стварања, Томас Ман повлачи контуре сопствене пародије и то не само у односу на савремену уметност и филозофију, већ и у односу на сва друштвена и политичка кретања у Немачкој у периоду Другог светског рата. Лик Цајтблома, Адријановог биографа, у томе му посебно помаже. Јер, Цајтблом је човек кога застрашује не само болесна амбиција његовог пријатеља, већ и опште колективно лудило којим је окружен (он пише биографију у жеку рата). Истовремено, и једном и другом, и свом пријатељу из детињства, и својој домовини, одан је на исти начин: својом верношћу и својом љубављу. И управо, у његовој неутралности у односу на обе драме које се дешавају пред његовим очима — лудило Леверкина, и лудило његових земљака — Томас Ман гради толико потребни контраст који му омогућава да судбине немачког народа, немачког филозофа Ничеа, немачког композитора Леверкина повеже у једну исту структуру мита о Фаусту, структуру која се у очима биографа одражава као извршавање неког одавно намештеног програма. Манов смех одише

---

<sup>15</sup> J. G. Brennan, *Three Philosophical Novelists — Gide, Joyce, Mann —*, MacMillan, New York 1964, 163: „Конструисана на основу старе верзије легенде о Фаусту, надструктура приче о Леверкину садржи једну врсту проповедања смрти западноевропске уметности — где је пародија облик којим је изражен њен последњи стадиј умирања — као двострука алегорија унутар лика Леверкина: Леверкин је Ниче-уметник и читава Немачка.



горчином човека који у самосвесној вољи, оној истој за којом посежу и легендарни Фауст, и Филозоф и Музичар, види велику опасност за духовне тековине хришћанске културе и цивилизације. Један од узрока његове забринутости је управо и пародија коју његов главни јунак усваја и то као облик мишљења, као свој оригиналан однос према стварности и према уметности. А такво стање духа, за Мана, изражава дубоку духовну кризу која потреса хришћанску цивилизацију.<sup>16</sup>

У том смислу, пародирање уврежене идеје о стварности коју развија Павић у роману *Хазарски речник*, додатно доводи у питање цивилизацијске тековине изражене у утврђеном схватању времена и простора. Но, како је Павићев роман једна врста митолошке бајке, бурлескна игра његових јунака са стварношћу, историјом, религијом, прошлошћу и будућношћу искушава рутину и аутоматизам којим прихватамо устаљене религијске, културне и цивилизацијске постулате.

Један од основних елемената на којима се заснива хришћанска цивилизација је свакако Реч, посебно њена улога у изграђивању и утемељивању духовности. Нећемо претерати ако додамо да се читава култура и традиција хришћанске когнитивне свести темељи на идеји важности усмене и писмене речи. Јер, реч садржи и одражава вечну слику света. Важност писане речи, важност писаног сведочења на којима почива хришћанско разумевање света прерасло је у важност мишљења, у важност контемплације света. Стога, писана реч и књига у којој је она похрањена постају основни носиоци хришћанске цивилизације и културе. Светост библијских записа се преноси на све остале књиге чинећи од њих такође необичне предмете достојне апсолутног поштовања. Јер, књиге сакупљају, чувају и преносе важна колективна знања неопходна за подучавање генерација које долазе. На тај начин, књиге имају исту свету важност које су имале и митске приче постања у старим временима.

Од времена када су се књиге преписивале и украшавале златом и драгим камењем много се шта променило у нашем односу према њима. Но, ипак, у свести и у памћењу остала је забележена њихова изузетна важност. И управо ослањајући се на то колективно сећање, Павић ствара свој измишљени реч-

---

<sup>16</sup> F. Erval, „Le Docteur Faustus” in *Les Temps Modernes*, N° 57, VI година, јули 1950, 167: „Наравно, главни јунак Фауста је музичар; јер само је музичар могао у очима Томаса Мана изразити последњу инкарнацију фаустовског мита, немачку душу, саму Немачку и истовремено изрећи сву трагедију једног уметника и кризу уметности у савременом добу.”



ник који треба да нас на бурлескан начин проведе кроз најважније моменте историје човека, књиге и речи.

Упозоравајући читаоца да га његов речник неће отровати иако представља примерак који је у директној вези са Даубманусовим Хазарским речником чије су странице биле посуте смртоносним прахом, Павић прави алузију и пародију на један тужан период у историји човека и књиге, на период Инквизиције. Подсећање на забрањено знање је тек повод у Павићевој бурлесци о свезнајућем речнику о Хазарима. Оно на чему писац инсистира, то је пре свега идеја о хотимично и нехотимично уништеном, сакривеном или недоступном знању које се током векова губило и које би у битном могло променити нашу постојећу слику света. Отуда и његова идеја да управо у изгубљеним, уништеним књигама лежи сакривена истина о човеку и његовој судбини, истина која стицајем околности, непажњом и неспретношћу људских потомака, постаје изгубљена заувек. Оно што човеку преостаје, то је неуморно трагање за деловима разбијене суштине, нада да ће можда, ипак једног дана успети да сакупи неопходне делове и на тај начин сагледа целину њему намењене божије поруке.

Колико су се времена у којима је књига била свети предмет променила, говори и пишчева напомена на почетку романа упућена читаоцима:

... читалац који би из редоследа одредница могао да ишчита скривени смисао књиге одавно је ишчезао са земље, јер данашња читалачка публика сматра да је питање маште искључиво у надлежности писца и да је се та ствар уопште не тиче. ... За таквог читаоца није потребна ни клепсидра у књизи, која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац начин читања не мења никад.<sup>17</sup>

Аутоматизам гледања, једносмерност и једностраност, упрошћавање ствари и визије света су основне одлике перцепције савременог човека; отуда и читање књига постаје једна посве ефемерна активност. Вишезначност и сложеност, које одражавају сво јединство супротности на којима почива свет, модерном читаоцу, и површној шематизацији којој често прибегава, су страни и утолико је задатак пред њим тежи: следити замршену причу *Хазарског речника* у којој је избрисана свака могућност спознаје и сигурност коју пружа знање.

---

<sup>17</sup> М. Павић, *Хазарски речник* (мушки примерак), „Дерета”, Београд 2004, 22.

Стога, можемо рећи да је једно од основних питања која поставља Павићев роман, питање веродостојности и истинитости нашег Знања. Хазарска полемика је метафора којом је изражена човекова суштинска гносеолошка несигурност. Све оно на чему почива духовно искуство когнитивне свести — писано сведочанство, истраживање и закључивање — доведено је у сумњу. Историјско памћење засновано на историјским изворима, дакле све оно што чини конвенционални облик Знања, у *Хазарском речнику* постаје извором бурлескног и ироничног смеха.

Пародирајући основне елементе на којима се заснива когнитивно мишљење — реч, књиге, свест о дозвољеном и забрањеном, идеју истине — Павић, нас, путем примера о Хазарима, суочава са границама нашег знања.<sup>18</sup> Оно мало извора које имамо на располагању и на основу којих реконструисамо необичну судбину Кагана и његовог народа претвара се у симболичну фигуру која изражава сву несигурност и произвољност којима су човекова спознаја и његов живот изложени.

Одражавајући слику света, Павићев речник је подељен на три књиге, односно на три религије, у којима су изложени извори о хазарској полемици. Стога је потпуно природно да постоје три истине, три тумачења историјских догађаја, три виђења света. Следећи логику научног мишљења, бројност и различитост извора требало би да допринесу лакшој и тачнијој реконструкцији изучаваног феномена. Но, у Павићевом роману дешава се супротно: основни постулат научног мишљења показује се као нетачан. У случају Хазара, богатство и бројност извора су превасходно сметња у тачном дефинисању и разумевању историјског догађаја. Уместо да појасни, њихов антиномијски карактер поништава свако значење и смисао. Дакле, оно на чему писац посебно инсистира је свакако идеја о ограничениости наших спознаја које углавном следе ограничења различитих облика религијског виђења света. Полифонија виђења једног и истог догађаја не доприноси његовом прецизнијем спознавању, већ нас, напротив, у причи о Хазарима удаљује од сваке могуће истине. И управо спознајна раскомаданост света на хебрејску, хришћанску и исламску перцепцију не постаје само извором видних ограничења у човековој спознаји света, већ доводи у питање сваку могућност сазнања прошло-

---

<sup>18</sup> R. Coover, „The New York Times Book Review, 20. 11. 1988” у: *Крајка историја једне књиге*, КОВ, Вршац 1991, 195: „Историја, наука, филозофија, религија, готови сви облици знања и сећања (сви „речници”) су исмејани, растопљени у сневаче првобитног дива Адама-пре-Адама (Адам Кадмон, Адам Рухани), чије тело садржи универзум, и које мисли ’као што ми сањамо.’”

сти. Несвакидашња судбина хазарског народа, испричана на десетине различитих језика (арапски, хебрејски, грчки, сиријски, јерменски, руски, грузијски, турски, персијски, па чак и кинески)<sup>19</sup> је повод за настанак опште конфузије. Дакле, ако већ извори које поседујемо нису у стању да нам омогуће приближно тачну реконструкцију Историје и Прошлости, шта се тек дешава ако поменемо толике књиге и списе уништене ратовима, пожарима или забранама као што је био случај у периоду Инквизиције? У којој мери је са њиховим нестанком нестао и важан део истине о човековом постојању у времену? Отуда, можемо закључити да Павићева пародија — његов речник о Хазарима — осликава сву илузорност наших представа које имамо о себи, својим знањима о прошлости, о Историји. Иронија је само у томе што такве произвољне предрасуде називамо историјским чињеницама.

Но, ако истина није у постојећим писаним траговима, поставља се питање, где се она у контексту Павићевог промишљања света налази? Аутор *Хазарског речника* је уверења да истина о човеком постојању и његовом проласку кроз Историју почива пре свега у нереченом. Према Павићу, реалност и истина умичу когнитивној свести јер се обе налазе у дубинама несвесног. Незнање по себи је много шире од сваког могућег знања, и то на исти начин као што снови и несвесно обухватају много већи простор у људском духу од свесног стања.

Захваљујући таквом ставу, *Хазарски речник* постаје једна нова јеретичка књига. Она је не само пародија традиционалних вредности хришћанске когнитивне свести, већ и заснивац једног новог метафизичког погледа на свет у којем главну реч води ђаво. Непресушна енергија зла, од живота прави маштовиту бурлескну игру у којој је стварност једнако недоступна као и сан. Човек нема никакву одговорност ни пред собом ни пред светом; он једино постоји као слика у сну неког другог појединца.

Физички свет сведен је у Павићевом роману на један велики простор у којем делује ђаво и захваљујући чијим непрестаним дејствима свет се стално мења. Покретач свег зла је истовремено и основни узрок човекове немогућности да спознаје: како није у стању да прати брзину промена у свету, човек остаје заглибљен у сопствено незнање. На тај начин постојање је изједначено са сном, оно је слика која умиче сваком тумачењу.

---

<sup>19</sup> Видети: D. M. Dunlop, *The History of Jewish Khazars*, Princeton University Press, Princeton 1954, 293.

Иако је земаљски живот препуштен на управљање ђаволу и нечастивим силама, Павићеви јунаци нису у онако тешком положају као што је то случај са ликовима у роману Томаса Мана. На крају живота, Леверкин није више у стању да поднесе притисак зла. Бежећи у лудило, он у ствари прекида пакт са Сатаном. Док протагонисти *Хазарског речника* нису ни свесни у којој су мери жртве зла. Они подносе присуство нечастивих сила потпуно несвесно, као да је реч о неком кошмару у који је уроњен њихов живот. Без икакве гриже савести или моралних запрека они се уплићу у различите догађаје, остајући потпуно несвесни тежине зла које покрећу.

Како стварност не постоји нигде другде до у свести његових јунака, Павић успева да створи један потпуно виртуелни свет у коме је, као у сну, све допуштено и све дозвољено. На тај начин, многобројна убиства, злочини, лажи, лажна сведочења, насиље и суровост дешавају се у духу спонтаности и природности које налазимо у сновима. И сам читалац, изложен истој врсти притиска, пролази кроз хазарску причу као кроз кошмар у којем се тешко одбранити од бесмисла Зла. Виртуелни свет у коме су људи несвесне жртве сурових ђавољих игара често прелази границе бурлескног и суновраћује се у општи нихилизам. Упркос сумњама које можемо имати у односу на смисленост традиционалних вредности на којима почива виђење света когнитивне хришћанске свести, порицање човекове одговорности пред Злом је прилично проблематично. Јер без те метафизичке и моралне тежине свет и живот постају једна артифицијелна игра, производ празне интелектуалне гимнастике.

Неке од епизода Павићевог романа остављају такав утисак: смрт Др Сука, убиство Др Муавије, лажна оптужница против Др Шулц или слика суровог убице у лику дечака од четири године. Они су сви тужне жртве, пуки инструменти у Сатаниној игри убијања. За разлику од Леверкина који је жртва како људског тако и ђавољег Зла, Павићеви протагонисти су марионете вођене енергијом која је изнад Добра и Зла. Јер њихов живот не уништава логика зла, већ немилосрдна логика једног кошмара, једног сна која њихово земаљско постојање претвара у низ произвољних слика које се одигравају у свести другога.

Убиство Др Муавије се дешава у Константинопољу, у једном хотелу у коме је познати научник дошао да учествује у раду међународног колоквијума посвећеног изучавању средњовековних цивилизација на подручју Црног мора. Заједно са његовим колегама докторком Шулцовом и доктором Суком, он је успео да развије неке нове хипотезе о историји Хазара. Изне-

нада, Др Муавија постаје жртва необичног и немилосрдног убиства који извршава дечак од четири године. Истовремено, тај малишан је нова инкарнација Коена, двојника Аврама Бранковића. Но, оно што изненађује није сама метаморфоза Коена, колико начин на који он убија доктора Муавију. Као у неком лошем сну, четворогодишњи дечак упире пиштољ говорећи својој жртви: „Зини да ти не кварим зубе!”<sup>20</sup> Овакву врсту цинизма могуће је доживети само у сновима, а она, у контексту Павићевог романа, представља тек један исечак непрестане сатанске игре која покреће свет и догађаје.

Дакле, *Хазарски речник* је у правом смислу једна јеретичка књига: читаоцима који су се усудили да је читају, она открива читаву апсурдност човековог положаја у космосу. Земаљски живот је под потпуном управом ђавола, или тачније под подељеном управом три нечастива духа: хришћанског Сатане, јеврејских вампира и исламског шејтана. Људи су њихове жртве и главни извршиоци њихове сурове космичке игре засноване на непрекидној метаморфози и преображавању. После једног таквог открића — живот је сан који постоји једино у свести одражавајући непресушну игру његовог творца, ђавола — сва наша досадашња знања и претпоставке се обрушавају остављајући места једино бурлескном смеху Павићевих протагониста. Онтолошка грешка је не само могућа, она је и потпуна: нема истине, и, што је много озбиљније и горе по човека, он нема могућности да је препозна и открије. Живот није ништа друго до непрекидни низ покоравања пред навалом нечастивих сила, деловање које нема никаквог смисла нити метафизичке тежине. Деловање ради деловања претвара земаљско постојање човека у гимнастичку гестикалацију ђавола снимљену у облику сна на екрану људске свести.

### *Џојсова иронична и Жидова аналитичка ѓародија*

У *Уликсу* Џемса Џојса гротескни ефекат се постиже у контрасту између традиционалног виђења света заснованог на образовању и васпитању, и конкретног живота, који, уроњен у баналност и ефемерност, изненађује свест својим неконтролисаним импулсима. Отуда је живот Џојсових јунака иступ у односу на строго утврђене моделе. Управо у том раскораку између онога како би требало да буде и како заиста јесте и лежи гротескни набој *Уликса*.

<sup>20</sup> М. Павић, *Op. Cit.*, 226.

Тежак положај модерног човека је превасходно резултат нагомиланих противречности које ни време ни искуство нису успели да разреше. Лек за један такав несклад између појединца и колективних модела, писац покушава да пронађе управо у традицији, религији, васпитању. То је, могло би се рећи, зачуђујући став с обзиром на критички приступ који Џојс има према овим вредностима. Но, утолико више оправдан ако се узме његово уверење према коме су васпитање, религија, традиција изузетно важне творевине људског духа и толико јаке да су у стању да воде и организују живот чак и кад их уопште нисмо свесни. То је управо и случај његових јунака који и у навали рушилачких тежњи опстају управо захваљујући увреженим формама духа којима је живот уобличен.

Етничке и културне разлике сваког од Џојсових протагониста представљају њихово метафизичко упориште. Они су сви постали *Ирци* и *хришћани*, но њихова тегаба потиче од њихових предака: као прво, Џојсови јунаци су и некадашњи *Грци*, и то не само с обзиром на универзалност грчких митова који метафоричким језиком обележавају нашу цивилизацију: Одисеј, Пенелопа, Кирка, Сирене, Киклоп; они су Грци јер грчка цивилизација је у коренима наше културе и својим доприносима је заувек обележила свест западноевропског човека. Потом, они су сви и *хришћани* упркос њиховим претходним вероисповестима. Блум је данас Ирац, хришћанин, но иза тог финалног изгледа стоји једна сложена духовна прошлост: он је као и толики други Ирци (на пример Стивенски други) Ирац који је зборавио свој матерњи језик; уз то он је и хришћанин јеврејског порекла. Утолико лик Блума илуструје један тежак задатак који стоји пред савременим човеком: како помирити у себи захтеве које нам постављају како наши митски тако и јеврејски преци, наше хришћанско васпитање и образовање са конкретним животом који се пре свега манифестује путем тела које по себи има своју логику постојања и своје потребе.

У том расцепу телесно-конкретног и духовно-општег, Џојс развија свој занимљив иронично-пародични поглед на живот и свет. Као пример којим бисмо показали начин на који дејствује Џојсова пародија у *Уликсу*, одабрали смо јутарњу сцену буђења у кући Блумових.

У спаваћој соби супружника влада густи мрак што чини непосредну алузију на мрак пећине у којој је Калипсо држала Одисеја пуних десет година. У тој замраченој соби, Леополд Блум служи доручак својој жени Моли; начин на који он то чини подсећа на покорност којом се његов грчки двојник предавао нимфи. Дакле присуствујемо јутарњем буђењу Одисеја и

Калипсе, а при томе видимо један посве обичан пар где муж брижљиво проверава све састојке на послужавнику који треба да донесе у кревет својој љубавници.<sup>21</sup> Истовремено, његовим уласком у собу, откривамо незадовољство веома захтевне нимфе: „Нема те сто година! — рече она (Моли).”<sup>22</sup>

Како је Моли инкарнација не само Калипсе, већ и Пенелопе, она представља за Блума срећу и сигурност којима он тежи. Међутим, Џојсова Пенелопа је неверна и код свога мужа изазива љубомору и потиштеност у часу када, служећи јој чај, угледа под њеним јастуком скривено писмо њеног љубавника.<sup>23</sup> Живот Леополда Блума, испреплетен тешкоћама и супротностима, живот који гравитира око сложене личности његове жене која му пружа сигурност дома и несигурност љубавнице лако променљивих осећања, одражава сву тежину и контрадикторност положаја модерног Одисеја. Препознавање овог једноставног ирског пара с почетка XX века у античким митским фигурама се још више усложњава у Џојсовој поетској визији, јер Моли поприма и карактеристике једне друге нимфе, велике чаробнице Кирке која је позната по томе што је Одисејево морнаре претворила у животиње. Занимљиво је да према митској причи, грчки јунак успева да се спасе и умакне судбини коју су доживели његови пратиоци и то захваљујући Хермесу који му даје чудотворну биљку *моли*. Вероватно није без разлога што Блумова жена носи име по овој грчкој биљци јер важност њене присутности у његовом животу једнака је оној коју је биљка имала у животу античког Одисеја. Моли спасава Блума од свих његових искушења и бродолома чврсто везујући његов разбијени живот у једну кохерентну целину.

Вратимо се јутарњој сцени супружника како бисмо уочили суптилност којом писац уводи митску позадину у контекст њихових посве баналних покрета. Усправивши се на кревету, још увек у полумраку буђења, Моли поставља питање свом мужу: шта је то метемпсихоза. Блумов одговор<sup>24</sup> евоцира старе

---

<sup>21</sup> Ц. Џојс, *Op. Cit.*, 75: „Је ли све ту? Хлеб и бутер, четири кошке шећера, кашика, млеко за чај. Да. ... Гурнувши врата коленом, он унесе послужавник и постави га на столицу крај узглавља.”

<sup>22</sup> *Ibidem*, 75.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 75: „Крајичак поцепаног коверта вирио је испод изгужваног јастука. Spreмајући се да изађе, он застаде да исправи јорган.

— Од кога је писмо? — упита.

Одважан рукопис. Марион.

— А, Бојлана — рече она. — Треба да донесе програм.”

<sup>24</sup> *Ibidem*, 76 и 77: „— Метемпсихоза — рече он, намрстивши се. — То је грчки: с грчког. То значи сеоба душе. ... Метемпсихоза — рече — тако су то звали стари Грци. Веровали су да можеш да се претвориш у животињу или у дрво, на пример. У оно што су они називали нимфама, на пример.”



Грке и њихово веровање у сеобу душа; при томе се између њега и Моли успоставља митски троугао Одисеј—Калипсо—Пенелопа као нека врста инкарнације културног модела којем припадају и који у себи препознају.

За разлику од свог мужа, Моли нема неко посебно интересовање за овакву врсту знања — *мејемпсихозу* — нити је метафизички аспект постојања много занима. Окренута више практичном и материјалном животу, она показује отворено незанимање за ову врсту лектире и књиге које садрже сличне глупости за њу могу и да не постоје. Зато ће врло спремно замолити свога мужа да јој донесе неку нову књигу из библиотеке, неки од романа Пола де Кока,<sup>25</sup> познатих по шкакљивим садржајима. И док његова жена са гађењем преврће преко усана реч *мејемпсихоза*, Блум размишља о пресељавању и путовању душа; подсетио се свога управо преминулога пријатеља Дигнама на чију сахрану треба да оде у једанаест сати. Друга ствар која заокупља његове мисли је и слика окачена изнад њиховог брачног кревета, а која представља *Нимфу која се кућа*.

Тематика платна у које зури Блум је веома важна у постављању поетске структуре Џојсовог *Уликса*.<sup>26</sup> Нимфа која се купа и борави у замраченој брачној соби Блумових представља управо ту паралелну стварност, насликану и вечну која у њиховој свести постоји као културни архетип. У том моделу лепоте и необичности препознају се и Моли и њен муж. Управо захваљујући томе Блум у лику своје жене види и доживљава једну од инкарнација нимфи Калипсо и Кирке; захваљујући тој замишљеној, иреалној димензији, тужњикави живот средовечног пара добија на важности и лепоти, он сам постаје одраз неке више и сложеније стварности. Паралелно постављање ове две сцене, једне вечне и замишљене, *Нимфе која се кућа*, и друге баналне, обичне и конкретне, буђење Блумове жене Моли, Џојс употребљава да би изразио гротескно меланхолични положај човека: оно како су нас научили да замишљамо живот, дакле оно што је део колективног духовног модела, у потпуној супротности је са материјалним или физичким остваре-

<sup>25</sup> Ibidem, 77: „Узми неку нову (књигу) од Пола де Кока. Има лепо име.”

<sup>26</sup> D. Brown, *Intertextual Dynamics within the Literary Group — Joyce, Lewis, Pound and Eliot, The Men of 1914*, MacMillan Press Ltd., London 1990, 93: „’Метемпсихоза’ је кључни термин путем којег је изражена сва историјска пуноћа дела и начин на који су изложени сви догађаји и све страсти који су се десили 16. јуна 1904. не би могли бити изложени тако уверљиво да су били приказани на хронолошки начин. И ако се у роману мало шта дешава, то је стога што је појединачно деловање мање важно него дубоке тежње јунака или одједи историјских збивања.”



њем сваког конкретног живота. И управо у том раскораку, у том расцепу између нестварног и стварног писац развија свој критички поглед на свет и судбину која је додељена човеку. Да живот Блума и Моли није загњурен у духовно искуство цивилизације чији су потомци, да не добија на тежини захваљујући снази модела који су поставили односе између богова и људи, њихово тривијално постојање било би сведено на слепу нужност механичких покрета и радњи, несвесно трајање, оно исто које су вишњи богови наменили животињама.

С друге стране, Блумови су живи актери универзалне митске приче. Модерни Пенелопа, Кирка, Калипсо и Одисеј изгледају управо овако: обично и пољуљано, недоследно и у односу на себе и у односу на моделе које представљају. Утолико ново издање митске приче (или митског троугла) одражава једну врсту новог, савременог читања традиције и њених културних форми. Џојсова представа о грчким јунацима је превасходно гротескна; ругајући се духовним моделима на којима су се васпитавале генерације и генерације људи, писац износи и своју сумњу у смисленост и заснованост основних постулата на којима је заснивана вековна духовност западно-европског света.

Служећи се ефектима античке комедије која гротескни набој проналази у телесном, физичком постојању, Џојс разбија идеалну слику света остварену у духу и свести, непослушношћу тела. Нимфа из живота би заиста могла бити лепа и идеална као на слици (Моли има једнако лепу косу и очи као и њен узор са платна), али оно што је спречава у потпуном остварењу модела (инкарнацији модела или метемпсихози нимфе) је њено конкретно, телесно постојање. И Блум, и Стивен и Моли, вођени својим духовним наслеђем и њему саобразним васпитањем, покушавају да остваре своје *идеалне* животе, најбоље које би могли имати; у томе их спречава њихово конкретно постојање, њихова телесност која им намеће сва могућа ограничења и несавршености. И Блум и Моли би били верни да није несавршене захтевности њових тела. Стивен би био срећнији да је у стању да прихвати телесност, то јест несавршеност, своје мајке.

Дакле, Џојсова гротеска је заснована на несавршености тела које изневерава и подрива замишљени пројектовани ред ствари због сопственог програма који мора да испуни. Јер тело је конкретни живот материје. У том двојству конкретног и идеалног, оствареног и замишљеног лежи сва тежина људског положаја. Према Џојсу, положај модерног човека је утолико несрећнији и сложенији јер је почео да сумња у оправданост и смисленост духовних тековина цивилизације. Драма његових

јунака се одвија у питању да ли морамо безусловно следити наслеђено духовно искуство, и ако га у себи порекнемо, шта је то што преостаје у животу и по себи може да има вредност? Представљајући митске јунаке без њиховог уобичајеног ореола смисла, представљајући их као конкретне реализације, остварене у материји, писац на један ироничан начин разоткрива стварну природу хероја наше свести. Они су једнако несавршени у свом савршенству као и било који конкретан човек у остварењу свог живота. Стога је веома смешно видети великог Одисеја како скупља прљави веш<sup>27</sup> или Пенелопу како крије писамце свог љубавника.

Иронично-гротескним приступом традицији и њеним формама које у свести препознајемо као архетипске ситуације, Џојс превасходно жели истаћи метафизички несклад у коме вековима борави човек, суштинску подвојеност његових духовних претензија и ограничености које му поставља материја.

За разлику од Џојса који чак и у рушевинама античког и хришћанског мита препознаје духовну снагу још увек способну да обнови живот његових јунака, Жидов критички став према традицији наговештава буђење разума и наду да ће човек бити у стању да освоји слободу мишљења.

Одељак у којем Прометеј објашњава важност поседовања орла је сцена коју смо изабрали за анализирање гротеске остварене у Жидовом роману.

Једне вечери, у сали Нових Месеца, Титан одлучује да представи широј публици своје најновије откриће. Као прво неопходно је имати свог орла, „и на крају свако од нас има по једног”. Но, тај примарни услов, и кад је испуњен, није довољан. Оно што је изузетно важно и на чему Титан посебно инсистира је неопходност да волимо свог орла, и то „да га волимо тако и толико да он постане леп”.<sup>28</sup>

Публика је помало разочарана Прометејевим говором и да би је уверио у исправност свог виђења, он одлучује да јој мало више прича о свом животу. Период у којем је живео са Азијом, Титан назива периодом свог несвесног постојања: „Господо, већ сам вам о томе говорио, ја нисам увек имао орла. Пре него сам га стекао, ја сам био леп и несвестан, срећан и потпуно наг а да то нисам знао. Лепа времена! На жуборећим обронцима Кавказа где ме је грлила обнажена и пожудна Ази-

---

<sup>27</sup> Ц. Џојс, *Op. Cit.*, 62: „Он пође за њезиним испруженим прстом и, примивши их за једну ногавицу, дигне с кревета њезине замазане гаћице. Не то? Онда сиву подвезицу, спрчену и обмотану око чарапе; наборано излизано стопало.”

<sup>28</sup> А. Гиде, *Op. Cit.*, 102.

ја.”<sup>29</sup> Потом, Прометеј објашњава како је открио човека, како га је заволео и како је та љубав постала за њега трагична. Кажњен, он проводи дуге године у потпуној изолацији, закован на хриди планине и препуштен страшном орлу који му прождире јетру. И управо због тога новонастало откриће Титану се чини од изузетне важности и то не само за њега већ и за читаво човечанство. Ако већ морамо имати орла који нас изједа, ако је то неминовност у нашем животу, онда бар покушајмо да нађемо неки смисао у околностима неповољним за нас. Љубав према орлу коју можемо да осећамо и да негујемо решава све: она је метафизичко решење не само за Титанов живот већ и за живот човека: „Орао, господо, то је разлог нашег постојања!”<sup>30</sup>

Збуњена публика постаје још више изненађена у тренутку када Прометеј открива своју последњу тајну: откако му се обзнанило ово велико откриће, он више није у стању да воли човека, он воли само орла.<sup>31</sup>

Очигледно је да захваљујући овој сцени присуствујемо рушењу уобичајених представа изражених у митским причама о Прометеју и његовим добротинствима намењеним човечанству. Посве је необично видети великог Титана да се ставља на страну Зевса тиранина, и не само да брани његову суровост, већ очекује од људи да је поштују и воле.

Инверзијом вредности и реакција, Жид жели да покаже нелогичност нашег понашања у односу на постојеће духовне моделе на којима се већ вековима васпитавамо. Карикирањем основних моралних начела на којима су засновани наша култура и цивилизација, писац ствара гротескну слику античког Титана који проповеда да изнад свега треба слушати неправедног и суровог врховног бога и при томе га волети и бити срећан што га волиш. Путем овакве слике Прометеја Жид жели не само да се насмеје религијском стоицизму на коме почива наше васпитање, већ и да покаже његову потпуну бесмисленост. Осећати љубав и лепоту живота једино кроз оно што нас раздире и уништава (кроз орла-савест), за писца *Лоше окованог Прометеја* представља не само метафизички бесмисао већ и тешку болест од које пати људски дух.

Прометеј који брани и воли орла истовремено је слика заробљеног бунтовника на основу које Жид приказује инертни аутоматизам којим човек живи наслеђене предрасуде; оно што

<sup>29</sup> Ibidem, 87.

<sup>30</sup> Ibidem, 82.

<sup>31</sup> Ibidem, 83: „Не волим човека; волим само оно што га разара. А шта разара човека? Његов орао.”

Титан проповеда није ништа ново, само је доведено до гротескног апсурда: волите оно што вас уништава свим срцем не би ли разорност бола постала још лепша и већа. Анализа Прометејевог говора разоткрива нелогичну гротеску у којој је заробљен живот. Исмевање античког јунака, спасиоца човечанства, у себи има и примесе Жидовог критичког гледања на хришћански мит и његовог спасиоца који путем патње открива и поклања човечанству вечност.

Заменивањем теза у Прометејевом говору постиже се и један педагошки ефекат упућен читаоцима Жидове митолошке бајке, ефекат до којег писац веома држи. Његова идеја је да ослободи човека непотребног баласта преживелих моралних и религиозних уверења. Стога је и посегнуо за изврнутом, дедуктивном анализом уврежених предрасуда, доводећи на тај начин до апсурдности уобичајено читање и доживљавање античког и библијског мита.

### *Манова ојора и Павићева бурлескна пародија*

Поредећи два претходна гротескна приступа традицији са Мановим, могли бисмо рећи да је пародија аутора *Doktora Faustusa* по својој природи ближа Џојсовој пародији него Жидовој. Попут Џојса, Ман такође размишља о нескладу који се дешава између онога што чини свет наших идеја и онога што су њихове конкретне реализације. На крају, тај несклад је, истовремено, не само мисао која опседа хазарског Кагана, већ и једна од централних тема Павићевог *Хазарског речника*.

У склопу Мановог виђења света, раздвајање човека и Бога има за последицу стварање једне метафизичке празнине која је омогућила ђаволу да се ту удене и на тај начин утиче на живот људи. Ослањајући се на душе крхких и слабих и претварајући их у своје инструменте, Нечастиви осваја свет у нади да ће њиме и потпуно завладати. За писца модерног Фауста, мит о Фаусту у целости илуструје настали раскид између човека и Бога где човек, отеран и напуштен, у самоћи и празнини, пружа руку лажном анђелу спаса да би се потом суновратио у бездан ништавила. Легендарни Фауст, велики мађионичар само је једна у низу трагичних фигура путем којих се понавља духовна структура мита. Фаустовска инкарнација се наставља и Ман је види у лику филозофа Ничеа, у музичару Адријану Леверкину, у надобудним минхенским студентима који спремно мењају радост живота за вољу за моћ, у идеологији надчовека која заслепљује човечанство.

Једна од многобројних сцена које илуструју опори карактер Манове пародије је сигурно сцена у којој велики музичар позива минхенске пријатеље да послушају његово најновије дело.<sup>32</sup> Леверкин је у очима претенциозних снобова јужно-немачке престонице велики геније који, повукавши се на село, у миру и изолацији ствара музичка дела наднаравне лепоте. Чињеница да их после толико година позива да га посете, да би им том приликом учинио част и представио своје последње композиторско достигнуће, опија их због осећања сопствене важности и изузетне привилегије која им се указала. Истовремено, велики музичар нема нимало наклоности према својим некадашњим пријатељима; он их презире као медиокритете или људе без икакве вредности. Управо из овог суштинског неспоразума Ман развија свој иронијско-пародичан приступ не само према савременом Фаусту, већ и публици која озарена чека да поздрави ствараоца своје епохе.

А стваралац из времена Другог светског рата сања да поништи не само важност хармоније као посебног постигнућа у историји западноевропске музичке традиције, већ и да уништи и замени својим делом Бетовенову *Оду радосћи*. Дакле, у Адријановом салону пред љубопитљивом публиком, велики композитор открива своју велику тајну: Леверкин признаје своју везу са Сатаном и објашњава њену важност и нужност за његово стваралаштво.<sup>33</sup> Његов кратки наступ, уместо да послужи за представљање дела *Нарицаљке Doktora Faustusa*, претвара се у потресан нервни напад који уметника одводи у лудило.

Две таштине, таштина надобудног уметника и таштина умишљене публике, две воље за освајањем моћи, воља за поседовањем тајне музике, за њеним овладавањем путем магичних музичких квадрата и ригорозне музичке реченице, и воља за друштвеним, социјалним и националним престижем, сукобиле су се и праснуле, проузрокујући духовно растројство и духовну смрт Леверкина. У дворани у којој је изузетна публика требало да чује изузетно дело разоткрило се наличје и ругобно порекло изузетности засноване на прекорачењу мере и природног склада ствари; болесна амбиција и слепа потреба да се

---

<sup>32</sup> Т. Ман, *Op. Cit.*, 730—731: „И тако, сви ти људи, њих округло тридесет, као што сам рекао, стоје сад у сељачкој дворани, испуњени очекивањем, упознавају се једни с другима, измењују понеку реч обојену радозналошћу. ... На пулту отвореног, четвртастог клавира уза зид лежала је расклопљена партитура 'Нарицаљке dr Faustusa'.”

<sup>33</sup> *Ibidem*, 734: „Јер мишљах: ко хоће да се кугла, мора и чуњеве намештати, ђаволу се данас човек на верност мора заклети, јер за велики подухват и дело никога другог не може потребит бити ни имати га, осим Њега.”

светом и стваралаштвом влада скончавају у потпуном менталном расулу аутора.<sup>34</sup>

У структури фаустовске приче коју евоцира Томас Ман, Леверкиново душевно растројство представља и неку врсту метафизичког одговора које сам мит о Фаусту и легенда о Фаусту постављају. Питање прекорачења, освајања слободе деловања, кројење света према мери људских потреба, тежње за управљањем и самосталним одлучивањем, за откривањем и покоривањем недокучивог, писац разрешава лудилом. Страсни фаустовски вирус, једна од толиких замки којима обилује људски дух, може да нападне у сваком тренутку сваког човека. Оно што се десило Леверкину и Немачкој четрдесетих година XX века је једна од манифестација тог фаустовског лудила. На пољу уметности, Адријанова тежња да расклопи постојећу музичку реченицу засновану на законима хармоније и, према Ману, највишем духовном постигнућу човека, је један од најтежих удараца које је музичко стваралаштво доживело: то је једнако нападу на културу која је по речима писца, једини могући рај који човек може да оствари на земљи. Утолико, сцена о којој смо управо говорили, изражава сву горчину којом Ман пародира фаустовске посртаје у стваралаштву и историји човечанства.

За разлику од Цојсове реалистичко-критичке пародије, Жидовог филозофско-иронијског памфлета, Манова гротеска је усмерена на осветљавање мрачних и трагичних тонова људске психе. По своме општем тону, понекад чак nihilистичком, Павићева пародија је ближа Мановој него Цојсовој и Жидовој пародији. У неком смислу, аутор *Хазарског речника* прави корак даље и у свом роману прихвата логику демонских сила као енергију која је у самој структури света и која њиме управља.

Павићеве јунаци су у непрестаној потрази за суштином и истином о постојању; но, чињеница да је свет зачаран демонским силама, онемогућава их да се пробију и открију тајну живота. У том смислу *Хазарски речник* одражава истинско стање ствари: човек проводи свој век у лавиринту речи и појава чија имена и смисао не разуме. У једном таквом метафизичком нeredу у којем је истина недоступна, у свету који је тек играчка у рукама Сатане, сва знања којима људи могу да располажу су потпуно ефемерна и непоуздана.

У духу гносеолошке двојности се заснива и природа Павићеве гротеске: с једне стране идеја књиге и уз то магичног речника који има сва објашњења, што је истовремено и централна идеја на којој се заснива хришћанска цивилизација —

---

<sup>34</sup> Видети: Ibidem, 726—743.

вредност и важност писане речи — и с друге стране, суштинска ограниченост људског духа да им се приближи будући да је човек заробљеник свог несвесног, тј. заробљеник слика које свест потпуно природно производи и живи у сновима.

Да бисмо показали игру коју Павић прави са појмовима који у хришћанској традицији имају одавно утврђене вредности, одабрали смо сцену где византијски цар Теофил прима хазарску делегацију. Том приликом, међу Кагановим одабраним представницима, налазио се и један изасланик чија је кожа у потпуности истетовирана и то не само историјским подацима везаним за хазарско царство, већ и топографским картама царства. Видети људско тело које представља књигу која хода или људску кожу употребљену као хартију за писање је изненађујуће и у потпуној супротности у односу на хришћанску традицију завештања писаном речи. Но, у кршењу уобичајених представа, Павић иде много даље. Он продубљује своју гротеску износећи нам чињеницу да византијски император није био у прилици да прочита историју хазарског народа у целости јер је истетовирани човек задужен за њено памћење преношење и ширење био кажњен и том приликом му је одсечен један део тела, управо онај на коме су биле забележене чувена прва и друга хазарска година.<sup>35</sup>

Епизода о покретној књизи, веома оригиналној хазарској иновацији, изазива једну врсту бурлескног смеха којим писац пародира важност и досег писаних трагова на којима се хришћанска цивилизација вековима изграђује и заснива. Идеја да су писани трагови инкарнирана прошлост, отета забораву и непходна за приближавање суштини постојања (при том се мисли на свете библијске списе), представљена у лику истетовираног гласника, претвара се у пародију где се исмевају не само дометност наших завештаних знања (гласник је препешачио тек два царства и са његовом смрћу бришу се писани трагови остављени за будућност), већ и њихова целовитост. Део тела на коме је извршено кажњавање гласника и захваљујући коме је заувек изгубљен почетак историје Хазара подсећа на све њему сличне инквизицијске поступке којима је знање о

---

<sup>35</sup> М. Павић, *Op. Cit.*, 85 и 86: „Византијском цару Теофилу било је, према том извору, упућено посланство из Хазарије и један од посланика имао је на телу тетовирану хазарску историју и топографију обележену на хазарском језику, али хебрејским писменима. ... На 'Великом Пергаменту' године су биле рачунате према хазарским великим годинама које су у обзир узимале само време ратова, па су се морале прерачунавати у мале грчке године. Почетак пергамента је изгубљен и то зато што је посланику био приликом неког кажњавања одрубљен део тела на којем су биле исписане прва и друга велика хазарска година.”



историји човека брисано и уништавано. Оно што когнитивна свест сматра Историјом, извори на којима она заснива своја знања, у Павићевој бурлесци се претвара у чисту импровизацију, непредвидиви след хотимичних и нехотимичних деловања.

Лавиринт вишезначја се још више усложњава чињеницом да се у хазарском царству служе хазарским језиком али тако што га пишу различитим писмима. Питање је врло јасно: шта се сваки пут губи од онога што се хтело рећи на хазарском језику кад се напише хебрејским, арапским или грчким словима? Веродостојност мисли и мишљеног се губи у контексту знакова који их не представљају до краја, у контексту писаних симбола који осим што бележе мишљено, бележе и сва појединачна ограничења кориштених писама. Транскрипција живог, усмено језика у туђе језичке знакове проузрокује несумњиво губљење знања и смисла. Стога бележење хазарске историје арапским, грчким и хебрејским алфабетом је својеврсно удаљавање и препричавање истине. И овде долазимо до друге важне тачке на којој се заснива Павићева идеја о ограничености људских знања.

Фрагментарност извора, непрецизност различитих писама којима се белезила историја Хазара учинили су да судбина овог народа постане непознатљива и тајновита. Она представља својеврсну метафору којом писац жели изрећи свој став не само о вредности и дometу наших знања у која он дубоко сумња, већ и положај човека који од памћења нема ништа друго до слику у свести: све остало је удаљавање од примарног догађаја и доживљаја, њихова нетачна, нестварна и неухватљива репродукција. Дакле, свака историјска реконструкција је једнака произвољној импровизацији. Павићев гласник је сликовита карикатура којом писац жели да се насмеје људској намери да сазна нешто поузданије о својој прошлости и историји. Толико слављена моћ разума овде је доведена до свог потпуног пораза. Ограниченост спознаје није само израз човековог немара или његове незаинтересованости. Према Павићу, реч је о метафизичкој ограничености, о урођеној неспособности да човек изађе из сликовитости, да продре у значења која се крију иза слика (одраза стварности) које производи његова свест. Визуелни аспект којим се свет даје и приказује човеку је истовремено и његова судбина: она му ограничава не само спознају већ и квалитет живота. Стога када јунаци *Хазарског речника* тумарају по сопственим сновима и сновима других у потрази за суштином и тајном постојања, они су слободни као људи у свом свету, слободни, и истовремено ограничени природом њихове спознаје која је део ђавољег сновића. Сликвитост света је тек



први одраз суштине који је у рукама нечастивих сила и чији је први заробљеник човек. Отуда се у Павићевом роману напор којим се жели унети ред у живот путем разума претвара у пародичну бурлеску.

### *Естетика пародије у савременој поезији*

Ликом Леверкина Томас Ман остварује истовремено и лик савременог уметника. Откриће и иновација, два неизоставна постулата модерне уметности, део су и Адријановог уметничког средa. Уз све то, клица побуне, критичко и пародично мишљење у односу на већ створено, потресају дух Леверкина чинећи га симболом модерног уметника.

Према Томасу Ману, једна од основних потреба модерне уметности је да се ослободи утицаја традиције, да пресече сваку везу са прошлошћу и устаљеним, провереним вредностима. Како то постићи, ако не изоштреним критичким погледом или још боље пародијом која ће све ставити у питање! И управо, Леверкин се ослобађа гвоздених окова традиције пародирајући музичка дела својих претходника<sup>36</sup> и то посебно Бетовена и његове *IX симфоније*.

Шта је резултат Адријанових иновација, то је други део питања на који Томас Ман такође даје одговор. Лични и уметнички пораз који доживљава главни лик у роману *Doktor Faustus*, на сликовит начин, износи Манов став о вредности и постигнућима модерне уметности. Критичко-пародични дух, идеја сталних и нових открића, за писца не представљају ништа друго до страсну освету модерног доба у односу на традицију; у том осветничком чину Ман види и велику опасност не само за уметност већ и за читаву јудео-хришћанску културу и цивилизацију. Ако пођемо од Манове поставке да је култура једино поље на коме човек изражава своју духовност и суштинску доброту, поље на коме се назире смисао нашег земаљског трајања, онда сумња у њену вредност и смисленост изречена постулатима модерне уметности, одражава почетак болести духа чија је жртва и сам Леверкин.

Но вратимо се нашем почетном питању: чиме пародија даје допринос савременој уметности? У том смислу, сложили

---

<sup>36</sup> Т. Ман, *Op. cit.*, 75: „Иста ствар је била с речју 'инспирација' коју је у његовом (Леверкиновом) друштву свакако ваљало избегавати и, ако је икако могуће, заменити речју 'домишљање'. Он је мрзео ону прву реч и подсмевао јој се — и ја не могу а да не подигнем руку с упијача што лежи пред мојим рукописом, како бих њоме покрио очи, сетивши се те мржње и тог подсмеха.”

бисмо се са Мановим виђењем: пародија доприноси ослобађању од традиције. Уз то, било би вредно додати да она изнад свега ослобађа уметника од притиска који традиција као колективно искуство врши на њега. На тај начин, пародија се показује као начин ослобађања од тежине којом култура и цивилизација притискују не само појединца већ читаво друштво.

С друге стране, једна од карактеристика модерног доба је и тежња ка индивидуализацији постојања. Сваки појединац је свет за себе и има пуно право на своју посебност. Џојсов *Уликс* управо изражава ту поставку: традиција, прошлост, Историја и те како су присутни у свакодневном животу његових јунака, али не као униформна колективна знања; они постоје једино као изломљене и, снагом унутрашњих живота сваког од протагониста, пресложене честице њихових свести.

Стога, захваљујући Џојсовом роману, модерна књижевност осваја једно посебно место дешавања: свест, која постаје један својеврстан, јединствен свет. Џојсови ликови показују у којој мери се традиција као колективно искуство прилагођава у свакој појединачној свести, мењајући свој изглед, свој начин представљања, своја значења. На тај начин главни протагонисти Моли, Блум и Стивен представљају оригинална и различита ментална уобличења једне исте традиције и културе којима сви троје припадају. Оно по чему се они разликују у односу на своје античке претече је свакако одсуство униформности проузроковане колективним наслеђем. И управо пародирајући ту колективну једнообразност, Џојс ослобађа своје јунаке који постају јединствене и непоновљиве јединке у којима се колективно искуство, изражено у традицији и култури, остварује у контексту њихових појединачних природа и карактера.

Сличан поступак ослобађања појединца путем пародирања културних облика налазимо и у Жидовом *Лоше окованом Прометјеју*. Још експлицитнији него Џојс, Жид, захваљујући пародичном смећу, продубљује своју критичку анализу уврежених предрасуда које заробљавају људски дух. Не само да њоме жели отклонити сенку коју баца традиција на дух сваке јединке, већ пародијом писац жели указати на сву нелогичност таквог стања ствари: сваки човек је непоновљива целина за себе и има пуно право да брани своје право на јединственост и оригиналност.

Као другу карактеристику, можемо навести чињеницу да пародија у модерној поезији представља једно својеврсно виђење света: она изражава један посебан и оригиналан поглед на живот. Захваљујући свом критичком гледању на традицију и устаљене моралне и естетске вредности, пародија разголићује

и рашчињава свет стварајући услове за настанак нових облика виђења и промишљања стварности. Негирајући важност колективног искуства у процесу спознавања света, модерни уметници освајају толико жељену слободу и прилазе свету као нечем управо насталом, нечем потпуно новом и до тад невиђеном. Такав приступ, ослобођен културног наслеђа и традиције, доприноси настанку својеврсне поетске оригиналности.

Анализирајући пародије Џојса, Мана, Жида и Павића уочили смо да пародија у њиховим делима остварује и трећу функцију која се састоји у одбацивању стварности. Павићев роман у потпуности илуструје такву употребу пародијског жанра. Као прво аутор *Хазарског речника* негира било какву могућност когнитивног сагледавања света. Не само да људска свест није у стању да оствари једну такву духовну операцију, већ она није предодређена да то учини. Према Павићу, свест је уроњена у несвесно, у слику и сан, и они у потпуности управљају њеним начином функционисања. Отуда, идеја стварности у *Хазарском речнику* одговара самој природи човековог доживљавања света: стварност је стварност сна и сновиња. А сан, сам по себи, већ је једна врста пародије реалног света. Сликковна перцепција света остварена у несвесном као и логика сна су елементи на којима се заснива Павићева пародија чији је задатак да одбаци уврежено и уобичајено виђење света одређено постулатима когнитивне свести. На тај начин Павић остварује не само ново и оригинално поетско виђење света, већ износи и сумње у заснованост наших устаљених перцепција и знања која можда нису ништа друго до слика-одблесак у нашој свести.

Три кључне тачке које смо навели и које пародија носи сама по себи чине да у модерној поетици пародија буде виђења као један од делотворних естетских кључева. У том смислу, пародија се манифестује као стање духа које у потпуности осликава модерну епоху. Њен у основи критички тон угрожава самозадовољну ароганцију типичну за савременог човека; истовремено путем ње се изражава осећање трагичне слободе и метафизичке самоће, осећања толико карактеристичних за сензибилитет модерне епохе: управо осећање празнине, безизлазја, одсуства смисла (елементи који изражавају високу свесност модерног човека), захваљујући пародији прераста у свесни само-смех, у духовну снагу спремну да изведе биће човека из егистенцијалне тескобе.

Све три наведене функције пародије у модерном стваралаштву — пародија као начин ослобађања, пародија као својеврстан поглед на свет и пародија као облик порицања и одбијања реалног света — поседују један заједнички, обједињујући

именитељ присутан како на културолошком плану тако и на плану конкретне стварности. У првом случају, наведене функције пародијског приступа су у служби категоричног одбијања сваког наметања уврежених и распрострањених колективних представа којима обилује традиционално виђење света. На плану конкретног и реалног, отпор стандардизованој перцепцији стварности се одражава одбијањем реалистичне слике материјалног света. Можемо рећи да се у основи овог општег одбијања налази уврежено модернистичко осећање ствари према којем ни традиција, ни васпитање, а ни конкретни свет немају више никакву посебну важност. Оно што је неизоставно и нужно за сваку појединачну егзистенцију је свакако доживљај, и то доживљај доживљен и одживљен у свести. Јер свест је једина енергија која ствара, изграђује и управља животом, енергија која моделира сваку конкретну слику како културног, духовног света тако и слику материјалне, опипљиве стварности. Будући да је свест слободна и по себи критична, она је дакле, истовремено, револуционарна и оригинална. Отуда пародија постаје начин мишљења који у потпуности одговара очекивањима и захтевима модерне свести, њеној потреби да на слободан и оригиналан начин искаже своје критичко виђење како духовног наслеђа тако и материјалног света.

Пародирајући митове, књижевне жанрове, хероје, остварена књижевна дела, или конкретну стварност, уметник се ослобађа не само клишеа наметнутих традицијом већ и увреженог конвенционалног начина гледања на материјалну појавност света. Ослобођен, он је у прилици да изгради своју оригиналну слику, свој јединствени и изворни доживљај збиље: његово уметничко виђење заснива се на непоновљивости виђења његове свести, која ослобођена посматра културно наслеђе као културолошку чињеницу истовремену са конкретним постојањем уметника. Разумевање света није условљено познавањем историје његове рецепције; оно је изворно, непосредно и директно. На тај начин се остварује неопходна слобода у сусрету појединца и света, слобода која ствара услове за критичко сагледавање, културе, историје, прошлости. У том смислу пародијски приступ као облик критичког промишљања света ослобађа перцепцију и тиме омогућава потпуно нови доживљај како духовног наслеђа тако и непосредне збиље. Уметник је у могућности не само да се издвоји оригиналношћу свог виђења стања ствари већ и да критичким, пародичким начином сагледавања света изнова *ошкрије* вредности традиције, културе, цивилизације.

Разматрајући место пародије у естетици савремене књижевности, поставља се питање да ли се модерност сама по се-

би приклања једној карикатуралној визији не само традиције већ и конкретног света? Да ли пародија, у том смислу, задовољава модерни сензибилитет посебно изражен у потреби да се свему смеје, да се изругује и игра са озбиљношћу на којој су се вековима развијале европска култура и цивилизација? Стиче се утисак (и то не само на основу ишчитавања дела писаца наведених у нашој студији) да су наслеђа традиције и васпитања постала и сувише тешка за савременог човека који, уморан и преоптерећен, одлучује да се ослободи не само терета памћења већ и притиска који на њега врше историја, порекло, култура. Одбијајући безусловно прихватање духовних тековина својих предака, модерни човек, кроз смех, покушава да се ослободи традиционалних модела постојања и виђења света: право да буде свој, јединствен и непоновљив постаје једно од нових естетских и етичких постулата у модерној уметности.

С друге стране, поставља се питање ако и напусти све, ако и прекине везе са духовним наслеђем својих предака, шта је то што модерном човеку остаје као упориште неопходно у изградњи његовог сопственог доживљаја света? Одговор је једноставан: једино што му преостаје је смех. И то пародијски смех који, играјући се са озбиљношћу постојања, животу враћа и даје метафизички смисао. Иако у расцепу и празнини која дели традиционални свет од модерног, иако заточеник сопствене свести, модерни човек путем смеха потврђује своје право на слободу, право на своју истину.

Стога можемо рећи да пародија као својеврстан облик мишљења игра важну улогу у савременој уметности: она је један од основних естетских кључева модерности. Како смо се већ могли уверити, у сваком од наведених дела наше студије, уз помоћ пародије, писац изражава своје виђење света. Код Џојса доминира комични тон којим аутор модерног Уликса жели подвући раскорак између идеалног цивилизацијског модела постојања (не треба заборавити да антички Одисеј инкарнира цивилизацијски модел постојања) који наслеђујемо путем васпитања и његове конкретне материјалне реализације остварене у ликовима Леополда Блума, Стивена и Моли. Џојсови јунаци илуструју сву трагикомичност положаја модерног човека: његову тежњу да својим животом реинкарнира идеалне моделе традиције на којима је васпитаван његов дух, и његову суштинску немогућност изречену у конкретности његовог физичког постојања. Јер само тело издаје и ономогућава остварење духовног идеала; оно поседује сопствену стварност и сопствену логику постојања, оно је издајник и одступник, основна запрека због које троугао Блум—Моли—Стивен није налик античком или хришћанском узору. У том смислу, сликајући за-

мршени живот својих јунака, њихово право да сваки од њих живи своју истину, свој део духовног и конкретног света, Џојс прави и неку врсту карикатуре нашег традиционалног виђења главних духовних модела на којима почива европска цивилизација: мит о Одисеју, мит о Тројству.

За разлику од Џојса, Жид у *Лоце окованом Прометеју* анализира инерцију у којој човеков дух вековима обитава не сумњајући у логичност основних начела традиционалног васпитања. Пародијски приступ у осликавању уврежених представа у односу између човека и врховних сила, омогућио је Жиду да своју филозофску бајку развије у метафору о беспотребном страдању човека који је, у ствари, сâм себе затворио у тамницу сопствених предрасуда. Смрт Дамоклеса, начин на који се он самокажњава, нездрава љубав коју Прометеј гаји према свом мучитељу орлу-савести, управо одсликавају понашање које писац подвргава критици. Жидов пародијско-иронични тон израста у бурлескну сотију у којој ослобођени Титан позива човечанство да окуша сласти са богате трпезе слободе: треба појести свог орла, треба се насмејати свом мучитељу, треба се наругати сопственој глупости трпљења. У том смислу, Жидова филозофска бајка открива у смењу неопходну снагу и виталност које ће извести модерног човека на светлост слободе и самоуознавања.

И док Џојс и Жид у пародији виде покретачку снагу којом се изнова и на посве оригиналан начин поново освајају тековине духовног наслеђа, Томас Ман остаје резервисан у односу на критичко-пародијски елан савременог погледа на свет. Његова сумња је свакако изражена у лику Адријана Леверкина, композитора с почетка XX века, чије је стварање управо било засновано на критичком ишчитавању већ створених музичких дела. Имамо утисак да је писац *Doktora Faustusa*, стварајући портрет модерног уметника, желео истаћи сву своју сумњу, своје неповерење и страх које у њему изазива модернистичко виђење уметности и стварања. Исмевати се већ створеном, што у великој мери чини његов главни јунак, растакати и рушити основне постулате хармоније (а хармонија је према речима аутора једно од врхунских постигнућа хришћанске цивилизације) за Томаса Мана значи не само рушити темеље хришћанске културе и цивилизације, већ и суновратити човечанство у време дивљаштва, у време када је сваки звук (па чак и крик хорде) представљао примитивни облик музике. У критичко-пародијском духу модерне уметности чији је пуноправни носилац Адријан Леверкин, писац види превасходно велику опасност за културне тековине човечанства. Оригиналноста по сваку цену се изједначава са фаустовским претензијама изра-

женим у легенди. Стога није без разлога што се нова инкарнација великог мађионичара остварила у лику композитора и уметника. Фаустовска воља за доминирањем, за освајањем неосвојивог — тајне уметничког стварања, тајне музике — овога пута се манифестује на пољу духовног стварања. Леверкин је оболели Фауст и његово ментално растројство је, истовремено, Манов одговор на тежње и очекивања модерног човека. Сигуран у себе и у своју снагу, толико да му ни Бог више није неопходан, истовремено суштински слаб и усамљен, модерни Фауст ће потражити помоћ на истом месту и код истог господара где и његов легендарни двојник. Но, овога пута, његова неутажива радозналост пред неспознатљивим неће се зауставити у жељи за откривањем тајне живота, већ у вољи за растакањем, за уништењем створеног како би се на основу разбијене целине открио механизам њеног функционисања.

Ако упоредимо Павићево виђење пародије са виђењима претходна три аутора, уочићемо неку врсту додатне оригиналности. И код Џојса, и код Жиде, и код Мана пародијски приступ је у контексту њиховог критичког погледа на свет, културу и традицију. Пародија представља начин промишљања стварности, она је облик мишљења којим когнитивна свест изражава своју сумњу у односу на њене устаљене поставке о животу и свету. У том смислу су Жид, Џојс и Ман, иако критички расположени према увреженим духовним постулатима и схватањима, у сталном дијалогу са традицијом и културом којима припадају. Свет когнитивне свести, заснован на Аристотеловим и Кантовим категоријама, није доведен у питање. У његову логичност и оправданост се сумња, његова ефикасност и истинитост се проверава. Но ни у ком случају нема речи о укидању когнитивне перцепције света.

Што, наравно, није случај са Павићевим поетиком.

У ствари, за *Хазарски речник* можемо рећи да је замишљен као једна бурлескна пародија нашег увреженог и конвенционалног погледа на свет. У својој поетској структури, у самом начину промишљања живота и постојања, Павићев роман је негација свих тековина које је когнитивна свест постигла у напору сагледавања и дефинисања стварности и њених односа. Живот је сан, живот је слика. У начину његовог постојања нема каузалитета формалне логике. На делу је логика несвесног, логика сликовности која је истовремено врховни покретач збивања у *Хазарском речнику*. У метафизичком смислу, слика-сан одређује и природу и границе човекове спознаје. Нема ничега изван слике која трепери на екрану свести и ирационалних сила несвесног које попут невидљивих честица преносе поруке и искуства у времену. Стога све метаморфозе које пролазе Пави-



Ћеви ликови представљају осликовљавање човековог проласка кроз свет, проласка који научници покушавају довести у логички след чињеница: Историју. Такво метафизичко и поетско виђење света изражено је у оквиру историјске енигме Хазара; упркос бројним писаним изворима, о судбини хазарског царства се мало шта зна. Попут њихових несталих градова који лебде изнад река, историја Хазара лебди у забележеним сећањима учесника хазарске полемике на Кагановом двору. То сећање се мења и трансформише у складу са временом које пролази.\*

---

\* Одломак из студије *Поетика мита у савременој књижевности*.



ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН

## О КЊИГАМА РАЗМИШЉАЊА И РАЗГОВОРА

### „Благо цара Радована” и „Јутра са Леутара” Јована Дучића

Јован Дучић заузима почасно место у канону српске културе, а његово дело је саставни и незаобилазни део наше књижевне класике. Заиста је тешко пронаћи песника, поготово у двадесетом веку, који је достигао толику славу и чија се улога сматра толико битном. Дучић је припадао типу песника и ствараоца који је непрестано углачавао своје дело, стихове, путописе, огледе — а то читаоци изгледа препознају и због тога посебно цене. Неспорно је такође да је овај стваралац усавршио српски песнички језик, стварајући тако основу за његов даљи развој. Он се посматра као „обожавалац културе” који има „врло развијен историјски смисао” и из прошлости доноси „крти шум драгоцене старог броката”,<sup>1</sup> али који то не чини у бекству или повлачењу, већ у делатном додиру са властитом савременошћу, упијајући знања и вештине са самих врела европске културе. Како је тврдила још Исидора Секулић, у Дучићу је национално оплођено страним довело до једне више културе. Времена и захтеви се мењају, али модел одношења према европској култури и њеним траговима који је развио Дучић нажалост није чест ни данас — утолико је, наравно, његов значај већи, што све заједно појачава потребу за једним новим, другачијим читањем и размишљање о овом драгоценом аутору.

Велики песник био је и велики путник, и то не само у својству студента или дипломате, већ и један особени, инте-

---

<sup>1</sup> Аница Савић-Ребац, „О Јовану Дучићу”, *Студије и огледи I—II*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, 373.

лектуални путник, чије се кретање одвијало међу књигама исто колико и у стварном животу — о томе не само што сведоче непосредни трагови у његовим списима, већ и изузетно богата библиотека од преко 5.000 књига која се налази у Требињу. Хоризонт тог богатог путовања уливао се и у писање. Књижевни рад Јована Дучића испољавао се у оквирима различитих жанрова — поезије, есеја, књижевне критике, путописа — али је приметно да су проучаваоци своју пажњу углавном усмеравали на поезију. Разлог за то лежао је у рано израженој идеји да његови стихови надмашују све друго што је написао, као што, рецимо, читамо код Милана Кашанина: „престиж и сјај Дучићевих стихова учинили су да се о њему говори искључиво, или бар највише, као о песнику”.<sup>2</sup> Дучићу су, као што истиче Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности*, „признате највеће заслуге за усавршавање песничког израза новије српске лирике и за развој српског стиха”.<sup>3</sup>

Дакле, ми о Дучићу највише знамо као о великом песнику и сјајном стилисти, а много мање о њему као мислиоцу, ерудити, есејисти и путописцу. *Благо цара Радована* и *Јуџра са Леуџара* требало би да сведоче о тој, другој његовој делатности. О овим делима је говорено углавном успутно, и некако су све до деведесетих година прошлог века и код читалаца и код критичара била у сенци стихова. Уопште узев, у српској прози нема много књига као што су збирке огледа *Благо цара Радована* и *Јуџра са Леуџара*. Мало је писаца који су се „усудили” да се на овај начин суоче са великим моралистичким темама, јер оне, поред тога што сасвим сигурно представљају велики изазов, истовремено доносе и знатан ризик за онога ко им приступа. Уосталом, и сам Дучић је великим темама на есејистички начин приступио релативно касно, када је већ био афирмисан као песник и познат као јавна личност.

Поднаслов *Блага цара Радована* гласи *Књига о судбини*. Књига је веома обимна и написана је за неколико година (1926—1930), мада је сасвим јасно да је стварана више деценија и да следи низ Дучићевих занимања током једног дужег периода. Изашла је као шести том *Сабраних дела* и представљала је изненађење за критичаре и читаоце, о чему сведоче и прикази у тадашњој периодици. То и не чуди, јер се Дучић пре објављивања *Блага цара Радована* није афирмисао као писац таквих штива. Док је своје путописе које је унео у *Градове и*

<sup>2</sup> Милан Кашанин, „Усамљеник (Јован Дучић)”, *Судбине и људи*, „Просвета”, Београд 1968, 347.

<sup>3</sup> Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892—1918*, СКЗ, Београд 1986, 253.

химере најпре објављивао на страницама *Зоре*, *Српског књижевног гласника* или *Полиџике*, то углавном није био случај са огледима, ако се изузму афоризми објављени 1907. године и три мања есеја, објављена у *Полиџици* 1924. и 1929. године под насловом *Мисли о њеснику*, и касније припојена *Благу цара Радована*. Десет мањих есеја под насловом *Јуџра са Леуџара* и поднасловом *Речи о човеку*, појавили су се — ако се изузму огледи *О мирноћи*, *О њлесу* и *О ѡриџаџељсџиву*, објављени тридесетих година у часописима — први пут 1951. године и углавном представљају или припремне радове за *Благо цара Радована*, или радове који продужавају и разрађују мисли из претходног дела. Уз *Благо цара Радована*, *Јуџра са Леуџара* су неки вид Дучићевог идејног завештања, сажетак његових осећања и сазнања, као и библиографија пробране и богате лектире. То је допуштало да неки критичари ове есеје оправдано посматрају као „зборник Дучићеве животне мудрости”.

Уистину, ове књиге јесу збирке трактата — врло одсечних и веома смелих: прва, *Благо цара Радована* говори о срећи, љубави, жени, пријатељству, младости и старости, песнику, херојима и пророцима; а друга, *Јуџра са Леуџара*, о мирноћи, мржњи, плесу, љубомори, сујети, страху, разочарању, родољубљу, карактеру и људности. Све то личи на каталог битних животних проблема, што свакако објашњава популарност ових есеја. По предметима којима се бавио, као и по начину на који им је приступао, Дучић припада традицији есејистичког начина писања која свој прави почетак налази код Монтења у 16. веку, а настављаче код писаца временски много ближих Дучићу, као што су Американац Ралф Валдо Емерсон, аутор књиге *Уџрављање живоџом*; Морис Метерлинк, писац *Мудросџи и судбине*; или Карлајл са својим огледима о херојима. Почетно слово наслова свих Дучићевих огледа уврштених у ове две књиге — отворено и обавезујуће „О” — преузето је из старе монтењевске традиције скоковитог индуктивног кретања око једне теме, проблема, питања.

Међутим, иза тога „О” у наслову сваког есеја дотиче се безброј других питања. Поводом једне појаве или проблема, писац се необавезно креће ка другим појавама и проблемима, присећа се цитата и мисли који са првобитном темом стоје у лабавој вези, а затим допушта да га те нове идеје повуку ка другим, мање или више блиским и сродним мислима и увидима. Тако се читалац, од тачке до тачке, од једне до друге реченице или пасуса, креће заједно са писцем, бивајући каткад са њим потпуно сагласан, понекад настројен критички, па чак и сасвим супротстављен. Па ипак, како се чини, та слобода је управо оно што се допада читаоцу и што његову пажњу везује

много више за наредни корак, него за онај који тренутно гази. Дучић је био еклектичар, човек пријемчив за разнолике утиске из свакодневног искуства, као и за различите, понекад и сасвим супротне идеје и ставове, учења и школе, за разна становишта и „погледе на свет”, односно како пише Паулина Лебл-Албала у једном од раних и ретких обухватних есеја посвећеним *Благу цара Радована*: „Широкогруд и толерантан, он мири идеје које изгледају на први поглед противречне, и уме да уочи међу њима узрочне везе или неке скривене афинитете. Потом, на њему својствен деликатан начин, он их усклађује у један склоп.”<sup>4</sup>

Критичари су имали своје наклоности у избору најбољих и најзначајнијих есеја, мада до данас остаје незаобилазно поглавље о песнику, у којем се износе многи Дучићеви ставови према уметности и песничком стваралаштву. То је нека врста вивисекције и самог Дучићевог уметничког стварања, као и улоге песника уопште. У есеју се мешају три основна схватања песника. Прво, у романтичарском духу, он је „најизразитији и најпотпунији тип једне расе. Он је мерило расног генија, сензибилитета, идеологије”.<sup>5</sup> Друго, у једном класичарском духу, непрестано провејава схватање песника као универзалног људског гласа, „тумача божанства” који изражава општу људску природу и лепоту.<sup>6</sup> Треће, у кључу модернистичког индивидуализма, „песниково је дело увек као једно усамљено острво, које изгледа да има своје сопствено небо и сопствено сунце, на чијем осветљењу зрачи његова сопствена лепота”.<sup>7</sup> Ова три схватања песника и улоге поезије и иначе су се мешала у Дучићевом стваралаштву, па чак се и он сам, у различитим периодима рада може посматрати у оквиру једног од поменутих модела. Но, рекло би се да све ове тежње обједињује дубока аристократска вера да песник — да би заиста то био — мора да створи велико и јединствено дело које би било израз човековог бића и његове чежње за складом, како у природи, тако и у властитој психологији. У том смислу, Јован Дучић се показује као естетa за којег је уметност нешто надређено у односу на друге људске делатности, нешто надисторијско што може да обухвати и усклади свако пролазно искуство.

Оглед *О херојима* је посебно занимљив када се посматра у односу према есеју о песнику: наиме, естетичар и проповедник

---

<sup>4</sup> Паулина Лебл-Албала, „Једна књига животне мудрости (Ј. Дучић, *Благо цара Радована*)”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 18, св. 1—2, Београд 1938, 273.

<sup>5</sup> Јован Дучић, *Благо цара Радована*, „Моно”, Београд 1996, 276.

<sup>6</sup> Исто, 274.

<sup>7</sup> Исто, 307.

уметности ради уметности одједном се преобраћа у човека забринутог за улогу великог човека у свету. Занимљиво је то што за Дучића, под утицајем Карлајла, херојство не значи храброст, односно дело које се остварује у једном тренутку, већ истрајност, неограничена преданост идеји:

Постоји разлика између идеала и фикције, за које људи умиру често са истом лакоћом. Идеал, то је једно сазнање о највишој истини; а фикција, то је само пуста машта. Ка идеалу се иде памећу и науком, а ка фикцији се иде страшћу и перверзијом. Херој умире само за идеал.<sup>8</sup>

У огледима упознајемо и Дучићев психолошки лик, који је у разним тренуцима постављен на различитим, па чак и супротним позицијама — то познају и читаоци његове поезије. Но, управо је главна врлина и мана ових есеја у хетерогености, пошто је она безрезервна, а не случајна и неконтролисана. Извор нашег задовољства у читању *Блага цара Радована* и *Јушара са Леушара* лежи између осталог у томе што смо у стању да трагамо за Дучићевим наклоностима и слабостима, да, попут правих литерарних ловаца, пратимо његову лектуру, да се подсећамо идеја потеклих из културних кругова кроз које се песник креће, да упознајемо његов укус и његове реакције на низ стварних животних питања — и да при том кроз такво помало војајерско уживање заборавимо да ли су његове идеје нове или изузетне. Велика константа ових есеја је стална спремност њиховог аутора за разговор и размишљање. На који год начин неко мислио о томе, настајање и одржавање личног идентитета, чему су посвећене и ове књиге у одсуству херојског пробоја изван свакодневне егзистенције, може се остварити само дијалогски. Дучић уме да говори и он напросто говори о својим мишљењима и о својим искуствима, разговара да би остварио утисак исповести, али и ради личног задовољства. Ако све у овим есејима осцилује и није стабилно, та воља да се саопшти властита мисао, да се храбро изађе у сусрет великим идејама је константна и непроменљива. Важно за популарност ових есеја је и то што у њима Дучић не доцира; као човек који говори отворено и храбро, па чак и ризично, али са одређеношћу и искреношћу, остварује присан додир са читаоцима. Захваљујући динарској речитости, помало латинском укусу за лепу или поентирану реч, те широкој лектури у којој преовлађује наклоност за античку мудрост и личне импресије, он успева да буде више занимљив него доследан.

---

<sup>8</sup> Исто, 331.

Много пута је истицано да је у Дучићевим огледима важну улогу одиграло његово познавање старе грчке и римске културе, које су за њега највиша еманација медитеранства. Поред неспорног статуса Дучића као франкофила, он је непоколебљиви хеленофил. Као што је истакао Слободан Витановић у књизи *Јован Дучић у знаку Аџене*, Дучић је „заљубљеник у дубину, ширину, узвишеност, јасност, лепоту и људскост мисли грчких филозофа, уметника и државника, очаран њиховим непоновљивим смислом за меру, хармонију, за равнотежу између општег и посебног...”.<sup>9</sup> Песник у целокупном стваралаштву преноси схватање по којем је Грчка место за којим се чезне, о којем се сања, које је већ познато и које је саставни део стереотипа о „повратку кући”, у колевку људске цивилизације и највиших вредности. Песник је више година боравио у Атини и Каиру, и тако непосредно обогатио своје познавање ових култура. Њему су позната учења Сократа, Епиктета, Марка Аурелија, Цицерона и Сенеке, исто тако као и схватања „модерних” Монтења, Русоа, Волтера, Лока, Карлајла, Емерсона или Мигела де Унамуна. Тако, на пример, већ први оглед из *Јуџара са Леуџара*, започиње низом ставова старих Грка о апатији и атараксији: „Уопште, мирноћа за старински грчки свет била је врхунац не само филозофске себичности, него и врхунац уметничке лепоте: мирноћа у лепоти и лепота у мирноћи”.<sup>10</sup> Но, тај исти оглед неће остати само при погледима старих Грка, већ ће се из тог језгра ширити према схватањима римских стоика, попут Марка Аурелија или Цицерона, све до појединих навода или реминценција на дела или схватања Монтескјеа, Гетеа и Шилера. Осим тога, у његовим познијим огледима — у позним путописима и песмама, такође — приметно је све веће приближавање хришћанским идеалима. У једном од есеја он пише о нежности као „производу хришћанства”, о словенству као истинском хришћанству. У извесном смислу, код Дучића има нечега од умереног стоичара и уздржаног епикурејца, који пре свега верује у древне грчке и хришћанске идеале, у велике идеје и истине.

Зато и не чуди што се свака идеја коју ћемо срести у овим књигама може срести и другде, а многе од њих ће читаоце подсетити на њихова ранија трагања и многе радознале књишке пустоловине. Дучићеве мисли не обележавају никакву нову етапу у мишљењу, нити су производ посебне филозофске

<sup>9</sup> Слободан Витановић, *Јован Дучић у знаку Аџене (Песникова размисљања о нацији, историји, држави и политици)*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд 1997, 13.

<sup>10</sup> Јован Дучић, *Јуџара са Леуџара*, 37.

теорије која би се могла пронаћи у њиховој основи. Ако је потребно, можда би се ипак могло рећи да у позадини стоји некаква животна филозофија која извире из оптимистичке, разумне вере у позитивне вредности живљења. Религија, етика, естетика, социологија, филозофија, историја, књижевност овде су дати као лична духовна пустоловина. Приступачност, лакоћа и привлачна реторика главне су особине ових есеја оличене у непрестаном и неуморном кретању, као што је још давно истакла Паулина Лебл-Албала:

... наш песник ишао је неуморно свима могућим већ означеним путевима, античким и савременим, све су му стазе познате, познате су му све странпутице и лутања и појединаца и читавих народа; познати су му и њихови смели подвизи и кукавиштва, и лепоте душе и нискости тела. Пред нама се, као у каквом филму, развија трака све нових перспектива и слика из повеснице човекове судбине на земљи. Цео свемир је ту. Ништа човеково није му непознато.<sup>11</sup>

Постоје, наравно, читаоци које разноврсност оправдано може да замара, будући да понекад више волимо да се зауставимо на једном месту, да осетимо дух разраде идеја, а не само њихово низање и каталогизовање. Бескрајна анегдотичност, шароликост изражена у афоризмима може истовремено читаоца да усмери у више праваца које је немогуће све следити. Дучићев скептицизам победио је усредсређеност на једно питање: он напросто жели да око једног питања сучели што је више могуће одговора, да их супротстави, али врло ретко се усуђује да сам донесе властити закључак или барем објасни природу туђих одговора. Отуда је једна од основних примедби поводом *Блага цара Радована* — а она може да важи и за *Јуџра са Леуџара* — била да се ова књига лако чита, али да се, нажалост, исто тако лако заборавља.

Као и у поезији и путопису, у *Благу цара Радована* и *Јуџрима са Леуџара*, бекство у неодређено, аисторично време је друга страна Дучићевог симболистичког, готјеовског отклона од баналног, које сведочи о песничком трагању за оним што је битно и најдубље. Отуда се савременост — коју стратегије есенцијализма смештају у други план — појављује врло ретко или никако. Примера ради, у есеју *О њеснику* не само што се не помиње ниједан савремени српски песник, већ скоро да се не помињу српски песници уопште, изузев Бранка Радичевића

---

<sup>11</sup> Паулина Лебл-Албала, *нав. дело*, 277.



и Војислава Илића. Све је у есејима преломљено кроз привидно универзалне, а заправо — као што би се могло показати — сасвим историјске идеолошке ставове или бинарне опозиције. Пасеизам је веома битна Дучићева стратегија. Он као да полази од прикривене премисе да је модерно друштво сумњиво у политичком и искварено у културном смислу и да су само прошле епохе — стара Грчка и Рим, а донекле и „велике” европске културе у класичном раздобљу 17, 18. и прве половине 19. века — привлачне и достојне поштовања. Иза таквог далекосежног суда стајала је можда велика истина коју је песник болно наслућивао: наиме, да помно сачињени стихови немају своју одговарајућу улогу у новом буржоаском капиталистичком индустријском систему који их је све више омаловажавао, док је лирска уметност уистину играла некакву улогу у различитим старим режимима ка којима је упирао поглед и за којима је че-знуо.<sup>12</sup> Осим тога, иако се Дучић, већ и по свом животном путу, може и мора посматрати као битан актер модернизације, у његовој прози долази до израза, свесно или несвесно, и судар са модернизацијом: човеку модерног доба се жури, а писац ва-пи за успоравањем, одражавајући, попут низа других европских аутора између два светска рата, искуства и сведочанства сабрана у свету који је дефинитивно искидан, фрагментован, хаотичан.

Можда и у бекству од савремености, Дучић улази у стару литерарну и интелектуалну авантуру у којој су представе о срећи, љубави, пријатељству, херојима, мржњи, карактеру или уљудности неодвојиви део културе европских народа. У том смислу, он се несумњиво показује као заступник „западне цивилизације”, чија је реалност везана за грчко-римску и јудео-хришћанску традицију, али и за модерну традицију државе-нације као темељног амбијента испољавања културе. Кључни појам европског питања нације, „дух народа”, Дучић — под непосредним утицајем Ренановог предавања „Шта је народ?” — користи у есеју *О родољубљу* из *Јушара са Леушара*: „Колективни дух једног народа, то је производ заједничке прошлости, историје, заједно подељених срећа и несрећа, победа и пораза. Колективни дух представља истодобно и материјалну и моралну област: заједничке жртве у крви за исте принципе и за исти

---

<sup>12</sup> За убедљиву расправу о односу књижевности и тржишта, као и о потискивању улоге поезије од стране нових тржишних механизма на прелому векова в. Цин Х. Бел-Виљада, „Модернистичка интернационала и тржиште”, *Уметност ради уметности и књижевни живот: како су поетика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе есејистике, 1790—1990*, прев. В. Гвозден, „Светови”, Нови Сад 2004, 149—188.



идеал.”<sup>13</sup> Следећи Ернеста Ренана и заједно са њим преузимајући волунтаристичко одређење нације које потиче из времена Француске револуције, Дучић на једном другом месту износи следеће: „Народ, то не значи заједничка земља, заједничко име, ни заједнички језик, него колективни дух, или још боље колективна душа.”<sup>14</sup> А ако је национални идентитет нешто што упућује на дух, а не, према супротном детерминистичком моделу, на крв и тло, онда ништа не може бити природније него да се покуша разумети и описати такав колективни дух који је ствар воље његових припадника, као и заједничке традиције којој они припадају. Отуда се може рећи да је проблем индивидуације културних разлика једна од темељних одлика Дучићеве прозе, а наравно и есеја, која се поставља као питање наративног континуитета, односно продукције и репродукције прича које утемељују нације и њихове културе. Како је време одмицало, Дучић је све више фетишизовао слику о сопственом народу, па тако у *Јуџрима са Леуџара* можемо прочитати и да је „српски патриотизам био најпросвећенији и најсвеснији”, или да је династија Немањића била попут фирентинских Медичија „по сјају љубави за културом, и по низу својих владара све бољих и бољих”. Како се чини, овакви искази, присутни и у неким његовим песмама, део су песникових личних чежњи и потребе за легитимизацијом властитог порекла и стварања, као и укоренењем у свету једне више, аристократске културе.

Посматран дуго као „западњак” у деведесетим је Дучић постао изнова — као некад код Анице Савић-Ребац или Исидоре Секулић — симбол националног (пре свега у култури, а имплицитно и у науци о књижевности), када су пређашње хијерархије почеле да се руше, а идејна криза захтевала нова и другачија утемељења. Онда се „открило” да је Дучић био изразито „националан”, али овога пута не као песник, као код поменутих ауторки, већ као писац политичких списа и као прозни писац и путописац. Противречности као да су се сада обратиле широком читалаштву, и они искази из његове прозе коју су неки критичари одбацивали као дилетантску филозофију почели су да задовољавају публику суочену са идеолошким, политичким и националним ломовима. Славко Леовац каже да у прози „Дучић много више констатује и убеђује него што систематски мисли и тумачи”,<sup>15</sup> а Витановић указује на то

<sup>13</sup> Јован Дучић, *Јуџра са Леуџара*, 107.

<sup>14</sup> Јован Дучић, *Градови и химере*, Српска књижевна задруга, Београд 1940, 307.

<sup>15</sup> Славко Леовац, *Јован Дучић, књижевно дело*, „Свјетлост”, Сарајево 1985, 95.

да је Дучићево писање често производ два паралелна тока, „поетског писања” и „дискурзивног писања”.<sup>16</sup> Сходно томе, није претерано озбиљно зауставити се само на оштрој критици Дучића због тога што је у својим сазнајним напорима противречан, нарочито када се лако може показати да ни сами тумачи најчешће нису од тога поштеђени. За модерни свет су ионако пресудни бинаризми као места напетости, почев од самог парадоксалног покушаја да се успостави било какво егзистенцијално јединство (у уметничком делу, на пример) у свету који то не допушта. За овакве проблеме решење је у анализи субјекта, у анализи и читању „папирнатог” Дучића, а не у априорном одбацавању или идолатријском величању појединих уистину противречних аспеката његовог дела. Није ли једна од његових улога — као уметника — тек да посредује између крајности, а једна од наших, да те крајности разумемо и објаснимо? Уосталом, да ли су књижевни проблеми занимљиве дискусионе теме или озбиљне егзистенцијалне апорије?

Много је боље кретати се рубовима Дучићевих противречности, анализирати их, помирити у једном књижевном интересу, интересу за неодредиво и дијалогско, али са свешћу да он није одређен само пољем књижевности, већ и пољем културе, јер ове противречности не припадају само писцу, већ и култури и језику којем он припада. На крају крајева, главна врлина ових књига је, као што је још давно истакао Велимир Живојиновић, управо у томе што их је писао Јован Дучић:

... што иза тих разговора о вечним људским темама стоји један песник знан и цењен, чији нас унутарњи живот занима зато што нас је дубље заинтересовала његова поезија; што је ова књига размишљања пре свега и више свега аутобиографија једног духа, чији нас унутарњи построј с разлога занима и мами дешифровању.<sup>17</sup>

Вредност ових есеја је заправо поезија којима су проткани, њихов особени ритам и израз. Читалац не мора да се сложи са ауторовим ставовима или погледом на свет, његовом „филозофијом”, али ће га завести његова неисцрпна инспирација, па и непредвидивост кретања кроз текст. У време када се појавила књига *Благо цара Радована*, она се посебно ценила, код оних који су је оцењивали позитивно, као једно изразито

<sup>16</sup> Слободан Витановић, *Јован Дучић у знаку Ајтене (Песникова размишљања о нацији, историји, држави и полицији)*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд 1997, 125.

<sup>17</sup> Велимир Живојиновић, „Филозофски разговори г. Ј. Дучића (*Благо цара Радована*)”, „Мисао”, XXX, 5—8, Београд 1929, 490.

ерудитно дело, будући да у себе уграђује разнолика знања и велико литерарно искуство — укратко, оно што се тридесетих година могло још увек слободно назвати „животна мудрост”. Разуме се да ни мудрост једног Дучића, нити његовог времена, углавном нису примерени времену у којем живимо. Па ипак, његове мисли нас освајају снагом чежње за неким другим, темељнијим и заштићеним светом о којем је ипак много више и он сам сањао него што је у њему живео.

У ствари, Дучић се у белешци која се налази на почетку *Јуџара са Леуџара* враћа том сну. Песник тамо вели како се са брега Леутара изнад Требиња, могла „на ведром дану видети, преко мора које је у близини, обала Италије. Тај велики видокруг није био без утицаја на мој завичај и његове људе.”<sup>18</sup> Тај „велики видокруг” је у схватања људи уливао дах новог искуства, за које беше довољна сама свест, идеја да негде тамо постоји нешто друго и другачије. Дучићеви огледи, синтеза скоро свега што је прочитао, искусио, свега чиме је био окупиран, истовремено су водич кроз то, нешто, другачије — а што је он сам у огледу *О мирноћи* назвао „Свет, Начело или Правило, Разлог и Морал”.<sup>19</sup> Поред тога што је услов без којег се не може, „велики видокруг” је истовремено и песников позив читаоцу да заузме, у свом времену, прави положај за самостално, слободно и отворено осматрање *Блага цара Радована* и *Јуџара са Леуџара*.

---

<sup>18</sup> Јован Дучић, *Јуџара са Леуџара; Сјаза поред јуџа; Прилози* (књижев-но време, уметност, публицистика), прир. Ж. Стојковић, „Свјетлост”, Сарајево 1969, 35.

<sup>19</sup> Исто, 41.

ЕМИЛИЈА ЦАМБАРСКИ

## ПОИГРАВАЊЕ КАО УТОЧИШТЕ

*Покушај поређења: Растко Петровић и Светислав Басаре*

Повезивање различитих књижевних сензибилитета Растка Петровића и Светислава Басаре има оправдања уколико се интерпретација усмери на поједине мотиве, неке заједничке теме ових стваралаца из различитих историјских и књижевних периода. Тако можемо говорити о блискости одређених естетских, стваралачких и животних назора двају аутора, о проблемском третирању сличних феномена у њиховим делима. Књижевна историја стваралаштво Растка Петровића најчешће ситуира у корпус авангардних текстова. Формални принципи, као и однос према књижевној традицији, сврставају Басарин опус у оно што се, прилично провизорно, назива постмодернистичком поетиком. Међутим, уколико књижевност посматрамо као процес, као живо дописивање и преплитање мотива, као феномен у којем нема стриктне поделе и заувек утврђене класификације, можемо себи дозволити да условно проговоримо о Растковој постмодерности и Басариној авангардности. Овакав покушај оправданији је ако у обзир узмемо и историјске околности које су резултирале сродним погледима на свет двају стваралаца.

Генерација српских писаца после Првог светског рата била је посебно критична према модерним, односно према оној књижевној клими чији су инспиратори били Јован Скерлић и Богдан Поповић. Но, и поред жестоких бунтовничких прокламација веза са традицијом неоромантизма и декаденције није раскинута. Неки аутори чак указују на предромантичарске и романтичарске корене експресионистичког *лиштарног покрета*. Експресионизам има две суштинске сродне одлике с романтизмом. Прва је тежња стваралаца да промене социјални

и политички контекст реалности као и властити статус у систему друштвених институција; друга се односи на потребу за променом идеолошке свести, револуцијом уметничке форме и одбацивањем нормативне поетике која спутава субјективност и непоновљивост стваралачког чина.<sup>1</sup> Експресионистичка окренутост субјекту, идеалистичке визије које се супротстављају суровој ратној збиљи као и интересовање за примитивне облике свести, доводе овај литерарни покрет у везу са романтичарским сензибилитетом, односно са русоовским идејама.

Најал Луси у *Постмодернистичкој теорији књижевности* инсистира на вези постмодернизма са романтизмом. Он истиче да је русоовско наслеђе садржано, између осталог, у изражавању губитка вере у људске институције (посебно у језик), што је оличено у великом делу постмодернистичке књижевности. Постмодернистичка дистопија, по њему, континуирана је са романтичарским поимањем културе (два супротстављена: Русоово и Хобсово). Заstraшујућа разлика је у томе што се романтичарска дилема између природног човека и културе (грађанског друштва) претворила у дилему између знака (вере у његово постојање, која за собом повлачи саму могућност веровања у стварност, историју, истину) и симулације. Системи вредности задобијају смисао само на основу извесног веровања у могућност историје. Без вредности и знак престаје да постоји. Без знака, нема више ничег у шта се може веровати.<sup>2</sup>

Експресионистичко и постмодернистичко настојање да се кроз уметност, интегрисану у шири контекст друштвене проблематике, мења свест неизоставно повлачи и етичку димензију књижевности. За експресионисте уметност је нужно етичка. Етика се огледа у пророчкој и визионарској објави истине о свету. За постмодерно стање карактеристична је доминација прагматичног над етичким. Објективна истина не само да је релативизована, него се експлицира свест о њеној непредстављивости речима, о недостижности, о непостојању истине, о њеној контекстуалној условљености. Ако је експресионизам последњи уметнички покрет прошлог столећа који је веровао макар у интуитивну могућност досезања Апсолута и проговарао тежњом бића да себе саопшти другом, онда за постмодернизам можемо рећи да је одсуство вере у знак, а самим тим и у вредности, у човека, проузроковало и одсуство вере у више инстанце, у идеале, у целовитост бића и света. Јаз између су-

<sup>1</sup> Уп. Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, ИП Матице српске, Нови Сад 1998, 12.

<sup>2</sup> Уп. Најал Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, „Светови”, Нови Сад 1999.

бјекта и објекта је непремостив. Експресионистичка идеја о *Новом човеку* у потпуности је депласирана. Поразни историјски ток је, условно говорећи, претворио романтизам у нихилизам.

Песници *импулсивне, нервне сјекулације* су они које Растко Петровић у есеју *Младиштво народног генија* супротставља интелектуалној спекулацији Англо-Саксонаца. Говорећи о снази реалистичког запажања он објашњава: „Не интелектуална спекулација, као што је то код Англо-Саксона, као што је код Латина чак, већ импулсивна, нервна спекулација, ако се тако може рећи.”<sup>3</sup> Појам спекулације обично везујемо за поље контемплације. Међутим, употребивши овај израз уз речи „импулсивно” и „нервно”, Растко очигледно уводи једно ново значење. Тема која је интезивно присутна у његовим делима је телесност без које нема ни духовности. Збирка песама *Откровење* имплицира идеју о телесности као равноправном, подједнако важном откровењу бивствовања и стварања.<sup>4</sup> Поред полемичког тона у односу на званичну хришћанску догму, ту препознајемо естетички став који се у одређеној мери тиче и Растковог погледа на порекло инспирације, на карактер стварања и створеног. Одатле Расткову игру речи (*импулсивно, нервна сјекулација*) можемо схватити као позив и личну потребу да се ствара целином бића, да у креативном чину неизоставно треба учествовати и својом телесношћу, дрхтајима рођења, слашћу полног општења, стрепњом од коначности.

У основи је реч о чулности и искуствености као покретачу и предуслову за настајање имагинације, било *примитивне* или *цивилизоване* која ће живот представити реалистично, чак натуралистички, што видимо из примера које писац наводи уз ова своја размишљања. Растко примећује да су ти стихови *болни и језиви*, али такав је и живот сâм — *болан и шрудан*; стога Дантеа сматра најреалистичнијим песником. Стварност нас каткад може испунити осећајем мучнине и тескобе, као што то, по речима Волфганга Кајзера, чине гротескна дела.<sup>5</sup> Растко указује на Бору Станковића и на чулност, егзотичност његових описа, што би нас опет водило закључку о дубоко нагонској природи инспирације. Чини се да писац *Откровења* у својим есејима и кроз читаво своје стваралаштво трага за оним аутен-

<sup>3</sup> Уп. *Младиштво народног генија* у: Растко Петровић, *Откровење (поезија—проза—есеји)*, Матица српска и СКЗ, Нови Сад—Београд 1972, 283.

<sup>4</sup> Уп. *Пробуђена свесћ (Јуда)* у: Растко Петровић, *Песме*, „Каирос”, Сремски Карловци 1997.

<sup>5</sup> Уп. Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и поезији*, „Светови”, Нови Сад 2004.

тичним, првим, или чак пренаталним стваралачким импулсом, за недостижним тајнама постојања којима разум не може помоћи.

Нас је само *ойшѝа живоѝна сила хѝнозом фасцинирала*, сматра Растко.<sup>6</sup> Утолико је уметност ту да наше поверење у могућности ове једине нам познате стварности увек изнова преиспитује и иритира наше осећаје, како не бисмо отупели и потврдили Расткову стрепњу да нам живот изгледа логичан тек када престане да нас занима.<sup>7</sup> Како Растко није крио своју лектуру, можемо овакве његове медитације повезати са Бергсоновом идејом о уметности која је ту да скида етикете са стварности и да нас спасе од заборава на лепоту и непоновљивост света око нас, од пропасти у свету пуких прагматичних односа. Ванредан је утицај Бергсонове филозофије на авангардне покрете а посебно на експресионизам. Појам интуитивног сазнања које подразумева разумевање (не објашњавање) света без посредовања метода, искуства и разума огледа се у њиховом композиционом проседеу као и у тематизовању сна, визије, открочења. Бергсонов појам витализма, којим филозоф експлицира значај појаве живота као најрадикалнијег скока у природи, највеће космичке револуције нашао је одјека у експресионистичком, често гротескном, хиперболизованом и искарикираном стилу, али и у слављењу животне моћи света и човека.

Треба водити рачуна да је Расткова употреба термина *реалистѝичко* и *наѝуралистѝичко* анисторијска и својствена његовом општем погледу на питања уметности и естетике. Под утицајем Бергсона, аутор уметност сматра природном појавом; утолико је она натуралистичка у органском смислу. Он разобличава стварност, крајности традиције, све облике општеприхваћених модела мишљења и историјског понашања и као једно од најзначајних открочења људских сазнајних моћи истиче телесност рођења, љубави, смрти. Бергсон стваралачку активност разумева преко унутрашњег нагона за стварањем, *живоѝноѝ ѝолеѝа* усађеног дубоко у природу света и човека.<sup>8</sup> Растко највећи занос не види у *ѝесимизму* и *наѝеѝосѝи*, већ у *ослобођеној вољи за неѝосредносѝ и леѝоѝу*.

Намеће се питање о каквом реализму говори аутор. Да ли је реч тек о верности песничког описа, да ли се мисли на це-

<sup>6</sup> *Младићсѝво народноѝ ѝенија у: Есеји и чланци*, „Нолит”, Београд 1974, 362.

<sup>7</sup> *Хелиоѝераѝија афазѝе*, исто, 412.

<sup>8</sup> Уп. текст Браниславе Милијић, *Проблеми уметносѝи у естетѝици Расѝка Пеѝровића* у: Зборник радова *Књижевно дело Расѝка Пеѝровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1989, 307.



ловит каузални ланац догађаја или пак ваља обратити пажњу на детаље које Растко користи као илустрацију и за које и сâм примећује да су језовити? Аутор се у својим приповеткама трудио да буде реалистичан на специфичан начин, да трага за парадоксима постојања. Оно што су неки аутори спремни да дефинишу као језу која понекад изазива опори осмех — као нешто што је на самом извору људске имагинативне способности — речју гротескно, Растко сматра аутентичним и јединим путем уметности, која никако не може бити слатки заборав већ управо страва и језа, откровење и свест о недостижности одгонетке тајне постојања, вечита опомена и задивљеност пред униженошћу и узвишеношћу постојања.

Растково дело није само израз интелекта, систематичности, ерудиције и рационалног, већ у себи носи дозу мистичности, недоречености, чак и нелогичности, а све у жељи да се дотакне недодирљиво врело подсвесног, нагонског, архетипског и ирационалног. Истовремено, писац свој појам-конструкцију супротставља интелектуалној спекулацији западног типа. То нас може одвести до оне стваралачке парадигме која је симболички више окренута Истоку тј. езотерији, мистичности, емоционалности, ирационалности.

Сличан однос према рационалности, „блиставим” тековинама човечанства, историјском знању налазимо много експлицитније уобличен у делима Светислава Басаре, који неуморно пародира научни поглед на свет Запада. Поигравајући се нашом вером у постојаност појавног света, у математичку прецизност постојања, Басара у први план истиче став да живот није чињеница већ непрегледно богатство могућности, непредвидљиви сплет околности. У том смислу, логика композиције, општа полемичко-критичка интонираност његових дела, приврженост моделима примитивне свести, наивне и невине вере, парадокс као најчешће средство за исказивање животних и уметничких истина приближавају постмодернистичког писца идејама Растка Петровића.

Најновији роман Светислава Басаре, *Срце земље* (2004), компонован у духу постмодернистичке естетике, проблематизује уврежене представе, историјско (не)знање и подсмехује се уљуљканости отуђеног човека у „напредном” свету рационалности. Нехерметичним стилем, који би се пре могао похвалити досетљивошћу, необавезном игром речи и шокантним ефектима него аутентичним песничким набојем Растковог калибра, Басара води већ пословични рат са хијерархијом, систематичношћу, стерилним ерудитама, теоретичарима, критичарима, математичарима, верницима, филозофима...



Пародијска Ничеова биографија у овом роману само је повод за иронијски и критички осврт на већ познате и виђене теме — сцијентистички поглед на свет, психоанализу, историографију, политику. У препознатљивом маниру, он демистификује како егзистенцијалну стварност тако и сâм стваралачки чин. Басара не осећа потребу за очувањем мистике стварања. Његова муза је раздевичена, разголићена, често чак вулгарна, па тако ни интенционална нелогичност и противречност семантичке равни његових текстова не тражи да буде замагљена, уроњена у ткиво текста, него је најчешће уобличена у неку врсту проповеди, личне животне и стваралачке филозофије. Чини се чак да су те филозофско-бунтовничке медитације и прави разлог настанка дела. То говоре и његови ликови, увек на граници ишчезнућа услед врло сумњивог онтолошког статуса, као и романи попут *Најуклоџ огледала* или *Кинескоџ њисма* који порађање, генезу књижевног текста имају за основну тему. Басара самоуверено уобличава дело чак и онда када је почетни импулс за писање недостатак или одсуство инспирације.

Писац не крије своје читалачко искуство, па је рецепијент у могућности да трага за изворима идеја заступљених у делу. За нашу тему упутно је споменути да у списку припадника *Јеванђеоских бициклизџа* Басара наводи, а у саму радњу романа уводи и Растка Петровића. У безбројним мистификацијама, завођењима читаоца при навођењу референци, поигравањима са изгубљеним-нађеним текстом име авангардног писца и није неки утемељен траг. Међутим, ваља уочити да Басара ипак следи неке од Расткових поетичких принципа и да је ово једно од ретких имена поштеђено његове, често саркастичне, списатељске оштрице.

Са историјске дистанце, Растка Петровића можемо посматрати као претечу постмодернистичког прозног писма у српској књижевности. Значајна је његова улога у формирању прозних модела у нашој савременој литератури. То га чини јединственом појавом свога времена, једним од оних стваралаца које историја најчешће запамти као напредне духове и визионаре.

\* \* \*

У овом раду акценат ће пре свега бити на Басарином и Растковом односу према рационалности, историји и стваралаштву. Издвајањем најчешће присутних и сродних мотива у делима обојице отворила би се могућност паралелног читања и тумачења две по много чему компатибилне поетике — авангардне и постмодерне.

## Лоџичка дисхармонија

*Рационалан — лишен свих илузија, сем оних ојажања, искушва и размишљања.*

Е. Г. Бирс

*Живој нам изгледа лоџичан чим престаје да нас занима.*

Р. Петровић

*Коначно, није ли време да се оконча робовање аксиому према којем једно тело не може заузимати два места истовремено.*

С. Басара

Својим композиционим проседеом Растко Петровић доводи у питање логичке категорије, стандардне синтаксичке и семантичке односе, временске и просторне референце. У Басариној прози „несигурни” наратор такође настоји да изазове сумњу у званичну верзију стварности. Карактеристично за оба писца је да не признају надмоћ разума у човековом духовном животу. Својим делима они истичу важност, ако не и доминацију, емотивног, нагонског, непредвидљивог и ирационалног за спознају и разумевање бивствовања.

Чини се да је писац *Пустинњака и меденице* у својим делима покушавао да изненади логику неочекиваним синтаксичким склоповима, мозаичким, поинтилистичким приказом стварности и синтетичким поимањем времена и простора. Временске перспективе, флуидно расточене, па опет скупљене у компактну масу прошлост-будућност-садашњост, спонтано извиру из његове наратије без припреме и најаве за читаоца. У четвртој књизи *Бурлеске...* долази до неочекиваног скока у савременост, у 1925. годину, а да то не представља дисконтинуитет у праћењу лабаво омеђене радње. Атмосфера дела је таква да та скоковитост постаје нијансирани прелаз и потврђује двојност односа аутора према феномену протока времена и његовој парадоксалности. Оно истовремено и тече и представља једину константу оних који живе и оних који су живели. Како је пролазност обавезни пратилац људског живота који га притиска својом неумитношћу увек и у свим временима, Растко често изравнава перспективе. *Бурлеска...* има занимљиву завршницу — „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице...”<sup>9</sup> Као што

<sup>9</sup> Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома у: Старословенске и друге приче*, „Нолит”, Београд 1974, 126.

су се неки од претходних догађаја одвијали у рају, паклу, у селу Деволу, тако је завршница ситуирана у болничкој соби пуној рањеника. Међутим, време је и ту условљено и уоквирено природним менама, које човек од буке сопственог живота више не чује. Снег и ноћ падају подједнако на живе и на мртве, на сва времена. „То би по подне, но затим се, опет као, поврати ноћ.”<sup>10</sup> Одатле закључујемо да писац *Бурлеске...* у први план истиче време као метафизички феномен, неухватљив у прецизни механизам часовника. То није историјска, хронолошка темпоралност нити стриктно одређено време збивања радње. У том смислу је и логика композиције прилагођена идеји, па се нека јасна међа форме и садржине губи, јер и сâм облик „приповеда”.

Овакав композициони поступак приближава поетику Растка Петровића експресионистичком *лићерарном йокрејшу*. Свеприсутна одбојност према класично-реалистичком поступку, уобличавање света непостојећих и чулима непроверљивих истина као и језичка динамичност и оглушивање о логички и хронолошки ток нарације, чине његово дело једним од најчистијих образаца српске експресионистичке прозе. Временска напоредност и просторна удаљеност описаних догађаја одговара динамичној слици света коју су усвојили експресионисти. Такав стил назива се кинематографски или симултани.

Логика низања и одабира збивања у Растковим делима носи са собом двојно осећање, двострукост рецепције: хуморност и тескобност. Разломљеном карактеризацијом и третирањем стварности као условне категорије располаћене између сна и јаве, могућности и реализације, Растко ствара прозу која се може дефинисати као гротескна. Повремени смех који изазива код читаоца постиже једном *разорном идејом хумора*, то је *болан смех, сатански хумор*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Волфганг Кајзер у студији *Гротескно у йеснићшћву и сликарстћву* наводи ставове о гротески као посебном погледу на свет и стварност. Гротеска се може издвојити из света сликарства и песништва и посматрати као значајан интелектуални, креативни и психолошки иницијатор, покретач који најотвореније долази до изражаја у стваралаштву. Оно што нашу реакцију на гротескно дело чини унеколико апсурдном — смех и осећање страха истовремено — Кајзер тумачи сазнањем да се „наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари”. Уп. Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарстћву и йеснићшћву*, 46. На сличне констатације наилазимо и код Басаре: „Не шкрипи ли нешто злокобно у самој структури стварности, у бајковитом ланцу узрок-последика-узрок који почиње да пуца”. Светислав Басара, *Срце земље*, „Народна књига”, Београд 2004, 9.

Гротескно у Басариним делима, пак, пре би се дало описати појмом карикатуралности, изразом *необуздане уобразиље*, маштом која не уважава стварност и њене односе. У *Срцу земље* можемо наићи на великог Ничеа, где од црвеног платна прави *Luftbalon* или копа темеље за грандиозни Вагнеров театар. Карикатуралне сцене касније добијају своје разрешење, па се читалац на моменте суочава са трагичношћу судбине великог филозофа.

Гротескно дело је изникло из најдубљих забрана стваралачког нагона у човеку. Као такво, најуже је повезано са нашим метафизичким страховима, али и са телесношћу, инстинктом за одржањем у рационално објашњивој збиљи. Апсурд који извире из противречности између наше жеље за животом у свету складних односа и реалности која често подлеже необјашњивим законима, *јесници импулсивно-нервне сјекулације* не настоје да превазиђу, да га улепшају и понуде нам утеху. За разлику од научењака уљуљканих у свемоћ рационалне спознаје, они поручују да смо тек на корак од потпуног обрта, да живот није нешто што нам је дато са гаранцијом трајања и да је и даље велика непознаница.

Стога не изненађује да оба аутора радије посежу за објашњењима из домена егзотичног, мистичног, разумски или догматски неприхваћеног. У стварно постојећим или измишљеним племенима — племе Старих Словена у Растковој раној прози, а измишљено племе Хуруба или чак *Мала браћа јеванђеоских бициклиста* (као организација која је остала верна аутентичној вери и непосредном односу према стварности) код Басаре — трага се за оним што нам је одузело безусловно поверење у разум.

Басара у сваком свом делу настоји да креира неки од модела невине свести, било да је реч о племену, одређеној групи са утврђеним антисистемским *Weltanschauungom* или појединцу зачуђеном и несвиклом на постојећи поредак ствари. У виду већ препознатљиве иронијско-критичке, исповедне филозофије, он ствара простор за демистификовање прихваћених истина и задаје луцидне ударце етаблираним системима вредности, говорећи о култури и цивилизацији као о *масним лажима*, дајући предност мистици над научним методом.

На трагу експресионистичке фасцинације примитивизмом и витализмом, Растко тежи да атмосферу и дух уметности, вере и осећајности неискварене цивилизацијом и институционализованом културом што аутентичније пренесе у своје дело. Природа прожима све сегменте постојања богова и људи. Приказ живота деволских сељака, па и богова у њиховом идиличном забрану, одише путеношћу. Једноставност животних прохтева, лакоћа формулисања и усмеравања жеља, перманентна

брига о удовољавању телесним прохтевима (храна, пиће, сексуални нагон) — све су то елементи који нас могу завести да у првим поглављима *Бурлеске*... видимо свет испуњен неподношљивом лакоћом постојања. Трагичка визија живота и досада, као људско и божанско бремене, испуњавају све поре Расткове визије не само старословенског времена.

Под утицајем филозофије Фридриха Ничеа сензибилитет авангардних покрета обележила је тежња ка превредновању традиционалних вредности, као и потреба за рађањем једног *Новог човека* који ће бити преображен и прочишћен. Експресионисти славе динамизам, који велики мислилац проглашава повлашћеним у односу на статичност врлине. Ниче истиче драж борбе и позитивне конотације рата указујући да се једино из борбе рађају нове вредности, да је тако једино могуће превазићи човека и остварити идеју Натчовека. За стварање је потребно прво постати рушилац. Ове идеје одјекују у футуристичким манифестима. Експресионистима је примамљивија била идеја о оправданости света као естетске појаве и Ничеово одушевљење за пресократовску, дакле несистематску, интуитивну, песничку филозофију. Од посебног значаја је и дистинкција коју је Ниче направио између *дионизијског* и *ајолонијског* принципа. Оживљавање сећања на *бога њрађичног осмеха* дало је подстрека експресионистичком интересовању за најдубље слојеве људског бића и упутило их у потрагу за аутентичним, сировим, прецивизацијским човеком у примитивним културама. Дионизијска неспутаност, андрогини принцип овог божанства као и наслућивање первертиране сексуалности видан је у експресионистичком тематизовању телесне љубави, односа мушког и женског начела. Песимистички призив дела насталих непосредно после Првог светског рата открива нова значења овог феномена. Реч је, наиме, о представи љубави која се граничи са злочиним, о свеопштој телесној и емотивној осакаћености тих генерација (*Немогући раштар, Цунгла, кујна, кочијаш и ноћ*...).

Басариним романима динамику и комплексност даје плурализам аспеката којима је радња приказана, многогласје говорника (приповедача и проповедника). Овакав поступак познавала је и модерна књижевност. Фокнеров роман *Бука и бес* може послужити као модел за овакву композицију. Филмска терминологија, као и принципи компоновања продиру у уметност речи још од времена авангарде. Дефинишући појам руске авангарде, Александар Флакер наводи начело монтаже или поступак *цейане ѡрозе* као битан композицијски елемент дела из овог периода. Поводом поезије Мајаковског, подсећа на Ејзенштајнову оцену да овај песник не дели своје песме на стихове

већ на кадрове.<sup>12</sup> Радован Вучковић истиче да је колажни карактер текста, мешање различитих стилова и упадљива наративна полиперспективност пре одлика дадаизма (за који овај аутор везује конструктивизам).<sup>13</sup> Тако нам Басарина композициска логика може постати јаснија уколико је доведемо у везу са Растковим проседеом, који обједињује експресионистичку филозофију витализма и дадаистички конструктивизам. Многи аутори указују да постмодернистички поступак компоновања није велика новина, што се још експлицитније уочава упоредним сагледавањем са авангардним (у овом случају првенствено експресионистичким) формалним и тематским иновацијама.

Истина као проблемско питање посебно је занимљива уколико се посматра кроз форме уметничких остварења које су саме за себе јединствен начин да се проговори о њеној контроверзној природи. Дела којима се бавимо у овом раду немају претензију да подаре крајњу истину и универзални смисао. Њихова форма говори у прилог тези о недостижности истине. Аутори мењају своја становишта, доводе у питање свој и идентитет јунака, указујући на вишеструкост, плуралност и расипање истине.

Ничеова биографија представља *фаму* романа *Срце земље*. Она се од самог почетка темељи на непостојећем податку о Ничеовом боравку на Кипру; потом поприма драматизовану форму и третира *Великог учишеља* као комичног јунака. Имагинарни писци биографија, уплетеност Светске здравствене организације и бројне друге мистификације говоре нам да несумњиво имамо посла са штивом које није рачунало на веродостојност нити на велики и универзални смисао своје поруке. Ова констатација нас опет враћа на постмодернистичку поетику која је изгнала велике нарације и затворене системе значења. Тако ово Басарино замешатељство можемо посматрати као одустајање не само од целовите приче и њене поруке већ и од сигурности у статус истине и могућности њене провере. Форма Басариних романа сама за себе прича једну од паралелних прича која се највише тиче наших веровања у могућност открића и спознаје истине. Разломљена у више различитих визура и погледа на исти феномен, форма дела које у себи обједињује више имагинарних аутора даје одгонетку о полиморфном карактеру истинитости.

Путописна проза коју је Растко радо писао оставила је трага на уобличавање простора у делима другачијег сензиби-

<sup>12</sup> Уп. Александар Флакер, *Стилске формације*, „Либер”, Загреб 1976.

<sup>13</sup> Уп. Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, „Откровење”, Београд 2000.

литета (највише у приповеткама). Опис који нам нуди најчешће је путописни. Он не укључује само одлике предела већ се махинално бави и његовом антрополошком, културолошком и традицијском анатомијом (наравно, кроз елиптичне детаље). С друге стране, простор је у његовим делима често космички, шар универзума који Растко успева да обујми без узвишених и химнопевајућих реторичких фраза. На моменте простор и није битан, он је тек ентитет који прати наша рађања, радости, боли, смрти. И простор је, као и време, у *Бурлески...* компактна целина. То је рајски и земаљски простор истовремено, предео по којем су газили наши преци, деволски сељаци и садашњи ратници. То је, речју, Земља којом су ходали хришћански и пагански богови, која је носила Ван Гога и Набора, која је била и биће после нас.

Простор Басариних романа најчешће је омеђен лабавим категоријама стварности. Непредвидљивост и недокучивост сна пуно је интересантнија за овог маштара коме границе рационалне аргументације уливају страх од гушења у *ващљивом свећу чињеница*. У појединим сегментима, *Фама о бициклистима*, у којој је сан кључни покретач радње, подсећа на павићевска поигравања са збиљском делотворношћу сна. Карактеристично за ове писце је да сан проглашавају подједнако валидним аспектом постојања, ако не и важнијим од јаве. Ни Ниче у *Срцу земље*, како касније сазнајемо, није поштеђен живота подређеног сновиђењима. Он је наиме заробљен у сну медиокритета, једног чиновника који чак носи типско име — Џон Смит. Бројне забуне настале Ничеовим доласком у Фамагусту (оптужбе за револуционарне припреме, позоришна представа која је најава не само културне већ и војне инвазије Немачке на Кипар, као и неспоразум око изградње летелице којом је Ниче намеравао да се домогне Немачке, а коју несрећни обавештајца тумачи као зачетке Немачког ратног ваздухопловства итд.) условљене су управо невеликим интелектуалним способностима и непријатељском настројеношћу сањача Џона Смита. Није свеједно ко вас сања, јер видимо да је Ничеов сањач коштао великог филозофа читавих петнаест година живота, а ни буђење није донело олакшање и повратак нормалности већ га је одвело у санаторијум у Јени где је био нека врста *наставног средства*.

Басарина размахнута имагинација наводи нас да помислимо како Фамагуста, место радње, у ствари не постоји. Простори, предели, оно што називамо чврстим тлом под ногама производ су маште научењака. Наиме, простор Фамагусте настаје захваљујући агентима обавештајних служби, геолозима, путописцима. Испрва је то само опис, потом опис који је ушао у архиве а затим проглашен постојећим (ту је опет тема



истина као људска конструкција, односно њен конвенционални карактер). Аутор у духу постмодернистичке поетике сугерише да историографија и фикција установљавају који догађај ће постати чињеница. Потешкоће које настају услед ступања на то тло, саткано од добрих и лоших намера учењака и занесеница, омогућиле су настанак ове приповести која почиње пропадањем у подземну пећину, размицањем земље под ногама Дијега Варгаса Дијаса. Невероватним сплетом случајности који је уследио наредних дана, а у великој мери заслугом младића обешеница Басара стиже до Ничеа, односно до Ничеових бркова који дају повода за даље испредање невероватне повести.

Басара преиспитује наше перцептивне моћи, као и нашу веру у постојање. *Животи није чињеница* — то би могао бити мото Басариних промишљања о научном методу, који настоји да објасни, анализира и истражи необјашњиво. Један од бројних пописивача, путописаца, обавештајаца, а у ствари савршен примерак наученика, сер Семјуел Вајт Бејкер послужио је Басари као карикатурална фигура на коју ће излити сав презир (свој и наводни Ничеов) према рационалности и научности. „Како симпатисати човека који у свако доба са собом носи астралаб, сексатант, бусолу, хронометар, дурбин, логаритамске таблице и термометар... Човека који је за непуних месец дана боравка на Кипру избројао и пописао сва маслинова стабла.”<sup>14</sup> Захваљујући овој личности Фамагуста добија данас познате географске и геополитичке обресе. Можда би било претенциозно у овој Басариној мини-хуморески о Вајту Бејкеру трагати за библијским подтекстом. Међутим, начин на који Фамагуста настаје путем написане речи неодољиво подсећа на библијски мотив о стваралачкој снази речи. Басара карикира библијски модел настајања света снагом божје речи. Његова неуморна потреба да критикује постојеће поретке вредности можда произилази из чињенице што данас и Вајт Бејкер може да буде нешто попут бога. Зато је овај свет који је *остварени сан ојађених и слабих*, заслужио беспштедну критику, карикирање и пародирање до граница бесмисла.

Растко Петровић је, као што је познато, заслужан и за упознавање наше средине са надреалистичким идејама. Међутим, он се никад није у потпуности придружио овој стилској оријентацији управо зато што је одређену дозу рационалности сматрао добродошлом у стваралаштву. Рационалност о којој говори односи се на свесно богаћење емотивног живота. Он је трагао за оним непосредним, за блесцима инспирације рођеним у тренутку, за оним што је човек, као комплексна целина

---

<sup>14</sup> Светислав Басара, *Срце земље*, 59.



духовног и телесног, способан да изнедри. И поред признавања важности разума у животу песника, неистражено царство ирационалног било је јединствени покретач његове инспирације. Расткова проза не тражи отворену критику рационалистичког погледа на свет, јер самим избором мотива, композицијом и духом којим је прожета дочарава и фаворизује ту мање познату, потчињену димензију духовности.

О томе шта ће постојати одлучују људи и њихова размахнута моћ имагинације, као и лоша навика да најчешће верују ономе што је записано, поручује Светислав Басара. Истрајно супротстављање било каквом облику систематичности, неуморно подражавање позе вечитог маргиналца и друштвеног аутсајдера, борба за индивидуалност и оригиналност ипак није сачувала Басару од превиђања сопственог система у којем је заробљен. Видимо на примеру његове прозе да је и негација система опет нека врста хијерархије са сопственим правилима вредновања. Велики Ниче, о којем је тако самоуверено написао студију, називао је људе животињама које вреднују; нема људи без вредновања, дакле, нема људи ван система.

### *Историја и традиција у њародијској оиџици*

*Цео свет осећао како им тежи на души  
циновски дух првог певача.*

Р. Петровић

*...историја и није ништа друго него  
дворана огледала у којој се не зна који је  
прави, који лажни лик.*

С. Басара

Опијеност животом, слављење природе и човека стопљеног са њеним принципима, истицање начела плодности и младости, инсистирање на трагичности постојања која је вешто прикривена путеношћу, анималношћу и самозабавом јунака, лако нас може завести да Растка Петровића тумачимо искључиво као ничеанца оданог идеји дионизијске неспутаности. Међутим, његово дело ваља посматрати у тоталитету. Овај плодни стваралац оставио је иза себе, поред поезије и песничке прозе, велики број есеја и чланака који су од изузетног значаја за разумевање његовог самосвојног и јединственог уметничког опуса. Тако употпуњена естетичким проматрањима, неком врстом „личне историје” посебно присутне у есејима, Расткова дела постају отворенија за тумачења. Стога извориште Расткове дионизијске опијености пре треба тражити у његовој фа-

сцинираности народним стваралаштвом него у помном праћењу Ничеових идеја.

У есеју *Младићство народног генија*, Растко Петровић открива разноликост и богатство усмене традиције, њену развијену имагинацију, живо митско и легендарно наслеђе. Указујући на јединствену стваралачку логику народног генија, Растко отвара нову димензију тумачења усмених творевина и упућује на њен значај као традицијске основе за даље уобличавање уметничке фикције. Истовремено, дозвољава нам да наслутимо и обресе његове песничке поетике. Уочавамо слојевит приступ усменој књижевности која је дубоко утемељена у обичајност, навике, вредносне системе, страхове, веровања и целокупан живот примитивне заједнице. Растка пре свега интересује онај најудаљенији, најмање истражени митски слој значења, потом изненађујуће поигравање са логичким низањем мисли и експериментисање са звучношћу речи у разбрајалицама, бајалицама и сличним облицима усменог уметничког израза. Овакве игре речима неодољиво подсећају на дадаистичке обрте и надреалистичку идеју аутоматског писања.

За авангардне покрете с почетка XX века (футуризам, кубизам, експресионизам, дадаизам, надреализам...), значајна је одушевљеност примитивним културама и њиховом стилизацијом како у оквиру уметности речи тако и у домену визуелног израза. Утолико је Растково интересовање за словенско наслеђе очекивано и оно га, између осталих одлика његове поетике, сврстава у ред авангардних уметника. У далекој стваралачкој прошлости Словена Петровић налази заматак модерног. Наиме, он наводи примере *йоезије мистичке и несхваћљивој*, показујући да савремена уметност у свом бунту против традиције у ствари урања још дубље у њене лавиринте и умногоне црпи инспирацију управо са тих извора. Одлучно одбацивање логике каузалитета, јасног просторног и временског уобличавања нарације, народни геније је већ открио, али у једном другом контексту животних и историјских околности. Расткова поетика постаје много јаснија у светлу његових ставова о живој комуникацији са традицијом и њеном модификовању у модерним стваралачким прегнућима. Растко и сâм проговара о својој инспирисаности у завршном поглављу *Бурлеске...* Народна песма *Јади јунакови* послужила је као узор за рану Расткову песму *Нешто што не би требало да знам*.

Неки аутори указују на Растков пре свега пародијски однос према традицији.<sup>15</sup> У *Бурлесци...* је спроведена изразита де-

<sup>15</sup> Уп. Зборник радова *Књижевно дело Растка Петровића*, текст Светлана Слалшак *Митурџија Растка Петровића*, 161—170. Појам *митурџија* као семантичка нијанса упућује не на стварање мита већ на Растков „рад“ на миту.

сакрализација традиције и митског мишљења. Замисао дела налази се у авангардној идеји о култури као цензури, као скривању изворних значења. У духу авангардног експериментисања, Растко трага за правим значењима, подсвесним, примитивним, превербалним. Термин *бурлеска* у наслову не треба схватити као жанровско одређење већ пре као наговештај пишчеве поетике, његовог става према књижевности. *Бурлеска...* је менипска сатира, хибридни жанр карневалског карактера.<sup>16</sup>

Други, пак, истичу да питање жанра ове творевине до данас није решено — она се и даље спомиње као књига прозе, као кратки роман, књига новелистичке прозе, новелистички роман, као литерарна хроника, као антироман; ово се може разумети једино из перспективе Растковог односа према жанру, тј. жанровском полиморфизму.<sup>17</sup>

Основна Расткова намера је да дисквалификује сакрализаторски однос према традицији. У тренутку кад су се још многи заносили косовским митом као живом идејом, бурлеска је кључ за однос Р. Петровића према херојском, према званичном покрову који ће се бацити преко милиона мртвих.<sup>18</sup>

Време прелома и промене вере код Старих Словена посебно је занимљиво за Растка, а амалгам који настаје мешавином хришћанског и паганског добија у његовом делу минуциозан и луцидан опис. Прошлост коју Растко дозива у своју савременост није за њега тек нека лекција из историје, поменута да што пре буде заборављена; та прошлост јавља се као пулсирајућа збиља нашег постојања, као предуслов свих наших избора, борби, одбрана и трагања.

Критички преламајући историјске догађаје, Растко Петровић отвара једно од актуелних питања постмодернистичке филозофије и поетике. Прошлост нам се даје само кроз писане трагове, она је један вековима конструисан текст који је — како видимо већ у годинама након Првог светског рата — озбиљно доведен у питање. Могућност дописивања и трансформисања званично прихваћених чињеница историје постало је главно интелектуално оруђе за суочавање са стварносним последи-

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Уп. Зборник радова *Књижевно дело Растка Петровића*, текст Марка Недића *Поетички дис/континуитети у делу Растка Петровића*, 139–150. Уп. Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*. Овај аутор дефинише *Бурлеску...* као роман; сврстава *Бурлеску...* и *Старословенске и друге њриче* у корпус *авангардне прозе ушемељене на домаћем фолклору и традицији*. Уп. Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски ексреснионизам*. Овде је *Бурлеска...* дефинисана као кратки роман.

<sup>18</sup> „...пређе преко пута где се дизао споменик Косову, те усни велику капаницу где се продавало људско месо и ореоли, и где је био неко који се звао Милош Обилић...” Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, 122.

цама прошлости. Живо повезивање и стапање удаљених временских перспектива, критички отклон према идеализацијама историјских догађаја, стваралачки занос у откривању архетипских слика у словенској митологији и њихово дописивање — карактеристике су које доводе Растково дело у близину савремених књижевних модела.

Формални принципи заступљени у Басарином делу карактеристични су за постмодернистичку поетику. Хронолошки начин приповедања је превазиђен, прича је најчешће дата из различитих перспектива више јунака или је временском ретроспективом добила на динамичности. Кубистичко представљање стварности својствено је Басариној визури, што он у свом маниру експлицитно утеловљује у стваралачку поетику кроз мотив разбијеног огледала у *Фами о бициклистима*, или кроз филозофију искошености у *Кинеском џисму*. *Искошеност* је став који се протеже кроз велики део његове прозе; заправо је реч о критичко-иронијском отклону према понуђеним чињеницама стварности, историје, природних наука и сл.

Дистанцирајући се од текста, уступајући улогу приповедача фиктивним личностима, Басара обликује дела-антологије. Тај поступак присутан је и у *Срцу земље*. У овом роману, који у свом поднаслову садржи одредницу *сџудија*, принцип дела-збирке текстова окупља привидно експедитивне, чак научне и аналитичне фрагменте приче (предговори, поговори, новински исечци, епистоларна форма, интервју итд.). Овај роман је покушај поновног установљавања, преиспитивања Ничеове биографије путем потраге за живим сведоцима, писаним траговима који аутора воде до најверљивијег и необоривог доказа — Ничеове бркате унуке.

Заштитни појас разигране фикције штити ову причу од урушавања у сопствене противречности. Међутим, уводећи и објашњавајући појам *историјске метафикције*, неки аутори истичу управо противречност као главну карактеристику постмодерне поетике. Све је чешћа појава фикције која делује унутар конвенција да би их срушила. Историјска метафикција је врста романескног жанра — она која је дубоко саморефлексивна, а уз то, парадоксално, полаже право на историјске догађаје и личности. Историја није застарела, она је поново преиспитана, размотрена као људска конструкција.<sup>19</sup> Приступ прошлости у потпуности је условљен текстуалношћу. Стога није оправдана било каква замерка нелогичности и недоследности нараци-

<sup>19</sup> Уп. Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, „Светови”, Нови Сад 1996.

је, неуједначености позиција са којих аутор наступа. Тако посматрано, Басарино дело је легитиман израз поетике једног доба, настале после Фукоове објаве смрти човека, након Другог светског рата и незапамћене систематичности деструкције, у време отуђених односа и општег неповерења у историјска и теоријска објашњења. Ако прихватимо тезу да је историја само фикција, само још једна од бескрајних и залудних човекових посезања за савршенством и ако имамо у виду да су трагови прошлости *писани* трагови, односно да је историја и текст, онда нам *Срце земље* делује као утемељена и оправдана мистификована биографија-студија.

Басару у ствари тек површно интересује *стварни* Ниче; он настоји да створи своју визију која се темељи тек на фрагментима биографије филозофа, бираним тако да заголицају машту својом недовољном истраженошћу или статусом историјског нагађања (главна појединост — Ничеов боравак на Кипру — резултат је ауторове имагинације). Романсирана Ничеова биографија погодан је маневарски простор за проблематизовање документаристике.

Начини на које Басара постиже комичне ефекте су разни, али један од најприсутнијих је школски пример стварања несклада. У есејима о значењу комичног, Бергсон наводи пример: „Био је честит и дебељушкаст”. Овакав опис истовремено узима у обзир унутрашњи живот и телесне особености личности и ствара дискрепанцију која производи смех. Сличан поступак примењује и Басара, истичући у први план Ничеове бркове, а потом и проблеме са варењем напореда са ванредним значајем његове филозофске мисли. Ниче је представљен као трагалац за идеалима који се спотиче о стварност и то је оно што даје посебну комичну ноту свим његовим поступцима. Наравно, Басара је то зачинио опскурним сценама, попут оне о постављању камена-темељца за Вагнерово позориште или оне о чудном садо-мазохистичком начину дружења Вагнера, његове жене Козиме и Ничеа. Врхунац је свакако покушај великог филозофа да полети у метафизичке висине користећи се црвеним летећим балоном за чију се конструкцију сâм побринуо.

Иницијални мотив Ничеових метафизичких бркова кључан је за романескну радњу. Доцртани на реконструисаном портрету мистериозног покојника из подземне пећине, они доносе Ничеа на Кипар. Они су кардинални за психолошки, емотивни, филозофско-идеолошки и мотивацијски профил јунака. Током развијања романескне радње, бркови стално добијају нове функције и значења у Ничеовом животопису. Тако

су у сусрету са Бејкером они некакава заштитна маска упоређена са хируршком маском за заштиту од микроба. С друге стране, они израстају из самог мозга и симболишу снагу његове филозофије, а Басари су послужили као изванредан повод за историјски приказ бркатости као феномена неразлучивог од погубног повесног тока који нас је довео до XX века — до најразличитијих облика потчињености, поробљености и тоталитаризма (политичког и културолошког). Видимо да је неважни детаљ, ситница попут бркова, довољан податак за настанак некакве нове историје. Истовремено, то можемо тумачити и као алузију на званичну историју која и није ништа друго до историјат тривијалности упакован у целофан историјске чињенице.

Имајући у виду да пише „студију”, Басара наводи бројне ауторитете који су инспиративно говорили о Ничеовим брковима (Фуко, Грас, Дали, Сиоран, Фројд итд.), уносећи тако дозу озбиљности. Међутим, импресиван списак завршава се пародијском сугестијом да је Ниче послужио као модел за настанак лика из стрипа.

Пародија се на моменте претвара у саркастичне и заједљиве коментаре; међутим, као и за изрицање великих истина, тако и за неосноване критике, Басара има оправдање. Разрешење овог романа *ајсурда* нуди једну другачију оптику за тумачење. Басара, наиме, на идеју да пише о Ничеу долази услед тешке грознице. У часопису *Harper's* из 1983. године, он наилази на занимљиве текстове, између осталог, и на текст Леонида Берђајева који је тек случајно презимењак познатијег Николаја. Ово штиво увлачи аутора у нестварни свет Гоулдвог просветитељског, детаљима испуњеног путописа и Леонидових коментара. Леонид наводно спомиње Ничеов боравак у Фамагусту и наслућује о његовој привржености људима и заједницама неупрљаним цивилизацијом. Као што је неколико поглавља раније озлоглашеном Џону Смиту било дозвољено да, услед напада параноје, примети да немачка култура имплицира скори долазак немачког ратног поклича, тако и Басара налази оправдање за себе: „Висока температура беше послужила као увеличавајуће стакло кроз које сам после толико година поново угледао Ничеа.”<sup>20</sup> Но, ово не треба схватити као правдање због недоследности и обмана у изношењу филозофове биографије, јер веродостојно извештавање и није била намера овог романа. Ово је класични поступак сатиричара који се дистанцира од опасних истина изречених у делу (сетимо се Домановића који је најжешће критике обреновићевске власти смештао у измишљене земље, у сновиђења и сл.). При-

---

<sup>20</sup> Светислав Басара, *Срце земље*, 250.

ближаванье истини увек собом носи одређену дозу ризика. Стога не чуди да су дворске луде одувек биле најсмелије у разоткривању добро смишљених обмана. Истине могу изазвати смех, али само уколико се изричу као последица изглобљености из нормалног поретка ствари.

Третирање историје као променљивог текста сумњиве веродостојности дало је смелости Басари да читаоцима представи једног новог Ничеа. То је још увек творац ванредних филозофских идеја чије реперкусије Басара прелама кроз сопствено виђење политичко-историјског портрета XX века, али Ниче се постепено претвара у трагичног јунака. Статус сумњивог лица под присмотром, завера скована против њега, бекство у Фамагусту, скривање од Вагнеровог ауторитета, писање на манжетнама од кошуља — све то баца једно ново светло и представља Ничеа као жртву туђих и сопствених слабости.

\* \* \*

Историја и традиција не постоје саме по себи. Ми их установљавамо као објекте нашег разумевања стварности. Авангардни, негацијски став према традицији добиће нове подстреке у постмодернистичком третирању историје као људске конструкције отворене за дописивање, као *производње* стварности. Теза Оскара Вајлда да једино што дугујемо историји јесте њено поновно писање антиципира критички дух деконструктивистичке поетике, која је проширила авангардне захтеве за оспоравањем постојећих (прихваћених) структура на поље ванкњижевног.

### *Проблем стваралаштва*

*Сизиф не ѓура свој камен узалуд.*

Албер Ками

Басарина приврженост парадоксу и травестији као најучесталијим средствима критичког проматрања стварности израженија је у краткој форми приче. Прича *Изгубљен у самојојслузи* једна је од најуспелијих. У њој Басара са великом домишљатошћу третира однос између приповедача и јунака, између творевине и аутора; упут се бави питањима рецепције и проблематизује границу између фикције и реалности, између уметности и живота. У једном каснијем остварењу, Басара предлаже да се књиге издају са темпираном бомбом на полеђини, како књижевност не би била само безопасно проживљавање ис-



кустава које нисмо имали у животу. Читалац треба да преузме нешто од стваралачког грча и неславне судбине бројних јунака заробљених у дводимензионалном простору текста. Традиционална перспектива у приповедању више није интересантна. Она је уступила место имагинарном дијалогу између наративног гласа и читаоца, или — као што је случај у овој причи — између ствараоца који не верује у своју списатељску вокацију и створеног (анти)јунака, трагичне пројекције животних ставова једног од њих. Овакву наративну перспективу можемо повезати са проницањем у праву природу субјективности. У Басариној прози основно је питање идентитета јунака/аутора који се кроз читав ток приче бори за одгонетку свог егзистенцијалног статуса. У његовим делима приповедач је често збуњујуће вишеструк и тешко одредив или одлучно несталан и несигуран у своје знање. Са оспоравањем јединственог и кохерентног субјекта повезана је општија упитаност над сваким тотализујућим и хомогенизујућим системом.

Паралелни свет који стварају улива ауторима страх да пркосе, релативизују и преиспитују божански посао. Басара тај страх домишља то карикира увођењем самог бога у ток приче. Обраћање свезнајућег критичара послужило је писцу за *аудио-фикцију* у којој долази до флуидног стапања између јунака и аутора, ствараоца и створеног. Свезнајући се оглашава тоном немилосрдне критике, јунак се жали на свој беспомоћни положај у причи а творац може само да констатује сизифовску природу свог занимања.

Аутор успешно тематизује настанак приче. Порађање текста један је од лајтмотива његове прозе. Разлажући дело на основне категорије — простор, време, каузалитет, карактеризацију, фабулу — он разматра питање одговорности према новонасталој људској егзистенцији заробљеној у судбини фиктивног лика. Дијалог који воде јунак и аутор, смештени сваки на своју страну папира, открива несигурног наратора који се бори са сопственом кризом идентитета. Ова слика може се тумачити као упитаност над потребом и смислом писања, књижевности. Релативизујући свој значај и утицај на ток приче, наратор у први план истиче незавидност положаја, како онога који ствара тако и створеног. Релација између аутора и јунака стапа се у латентно схизофрену приповедачку перспективу.

Умногострученост идентитета чија спознаја је често и разлог настанка романа посебно је наглашена у роману *Кинеско љисмо*, где главни јунак, из поглавља у поглавље, у једном градацијском следу, преживљава кошмар несигурности и променљивости свога *Ја*.



Ликови у *Фами о бициклистима* настају на заповест Карла Ружног. Он је, као оличење државног ауторитета, наредио да настану мајордом Гросман, Рајнер и Ернест М., Јермолајев и бројни други аутори фаме о тајном удружењу бициклиста, наследника антиохијских ковача. Привременост је, рекло би се, најсталнија одлика ових ликова. Настали су по поруцбини, потребни су да би прича остала сачувана, не питају се много када их на предграђима сна дочекају припадници *Мале браће* да их приволе својој групи. У овом роману посебно су занимљива два лика кишовске сентименталности — Павле Кузмич Грибоједов и Јосиф Вартоломејич Кузњецов. То су јунаци приче *Јубилеј* коју Басара приписује Дармолатову. У тескобном амбијенту затвора они разговарају о томе како би добро било да су јунаци неког романа. Ипак би постојали а не би ништа осећали. Та се њихова прича јавља као нека врста метајезика фиктивних личности, а истовремено се надовезује на проблем рецепције и делотворности књижевности. Дијалог двају затвореника значајан нам је још и због Грибоједовљеве опаске на маштарију свога друга. Он фиктивној егзистенцији супротставља стварну и каже: „...нема много разлике између романа и живота”.

Занимљив је Басарин покушај да предупреди критичаре и остале *сушичаве мољце*. Он се у том циљу бави критичким преиспитивањем својих дела. Стално присутан тон судије у односу на сваку написану реченицу, самоанализа кроз писање, често и отворено позивање на одређене теоријске текстове (један од најчешће спомињаних аутора је Ролан Барт, ту су и Рене Велек и Остин Ворен, Кете Хамбургер, Сартр итд.) као да су смишљени да ампутирају могућности неке другачије интерпретације од оне коју нуди аутор. Идеја интерпретације у његовим делима понекад се чини неважном и сувишном, јер је неодољива потреба за писањем код Басаре помешана са схватањем безначајности писања.

Појава режисера и драматизација појединих делова романа нису изненађујуће у *Кинеском њисму*, *Срцу земље* итд. То је један од начина на који се Басара поиграва са жанровима, маргинализујући њихов значај. Тако такође истиче имагинарност живота и стварносну димензију фикције. Режијерска упутства могу послужити и као средство за истицање променљивости позиција наратора. У једном тренутку, Басара се труди да нас увери у истинитост приповеданог, да би у следећем све то срушио, демистификовао и указао на бесмисао списатељства, приче, историје, живота.

Стварајући различите јунаке — од монаха, преко паганских божанстава и хришћанских светаца, до историјских лич-

ности, сељака, ратника, ствараоца — Растко Петровић трага за одговором о смислу постојања, о оптималном начину да се победи инерција космоса и човека у њему. Један од понуђених одговора налазимо у ритмички понављаном мотиву досаде, којој обједињује простор раја, земље и пакла у *Бурлесци...*

Улога стваралаштва као теме и преокупације код Растка је уско повезана са питањима идентитета. Одустати једном од свог идентитета, било да је реч о личном или националном идентитету, значи провести живот у потрази за изгубљеном илузијом о златном добу живота. То златно доба у *Бурлесци...* и у *Штарословенским њричама* ситуирано је у старословенско, паганско време на просторима старе Србије, Македоније и, као живо сећање на лично искуство, ту је питорескни и застрашујући простор снежне Албаније. Главни јунак *Бурлеске...*, Набор, његова флуидна карактеризација и хиперболичан број година његовог живота могу послужити за разумевање Растковог поимања идентитета. Након што је искусио живот на земљи и у рају, после убиства бога и равнодушности на статус хероја, он се одлучује да живи монашким животом. Поново га срећемо, тј. његовог директног потомка, у болничкој соби која је безвремено, увек пуна некаквих ратника. Карикатурална сцена човека који сачекује смрт из заседе, обележила је завршну књигу *Бурлеске...* У појединим гестовима Богољуба Марковића из 1925. препознајемо његовог претка Набора, као што у савремености налазимо живо паганско наслеђе. Идентитет појединца такође је условљен историјом, општим генетским, културолошким, традицијским наслеђем једног поднебља.

Трећа књига *Бурлеске...* почиње у паклу. Петровић критички и пародијски проматра елементе прихваћеног хришћанског учења, указује на неславну судбину паганских богова након прихватања хришћанства, показујући искључивост обе религије: прво су пагани жртвовали хришћане, а хришћани касније прогоне пагане. У тој *апокрифној књизи* најистакнутије место заузима прича о животу Винсента ван Гога, „туђинца на земљи који јој је у ствари био прави грађанин”.

Бројним понављањима, аутоцитатним сегментима, Растко Петровић доноси мистификован биографски запис и уводи феномен стваралаштва као тему. Уметник као алхемичар, као онај који са неверицом посматра створени свет, креира сопствени, свет уметничког дела. У његово постојање он је безрезервно сигуран, јер је присуствовао чину стварања. Поред критичког тона у односу на хришћанску догму, у овој идеји препознајемо и неке поетичке ставове. Овде се пита о идентитету уметника, о природи стварања и створеног. Ако је уметник демијург, биће спремно да се поистовети са богом, онда је умет-

ност једини начин да се проникне у стварност, људску и божанску, „да се из постојања природе уздигне до постања ње-ног”.

Опијен алхемијом стварања, Ван Гог је за Растка идеал, аутентични песник, сликар, стваралац. Када му се учинило да није „довољно немогућ да би стварао”, он конкретним актом самоповређивања потврђује своју покорност мисији стварања. Узвишеност креативног чињења код Растка ни у једном тренутку се не доводи у питање, али притајено песимистична визија стоји иза ове слике о стваралачком заносу и трагици креативне личности осуђене на самотност.

Визија Ван Гоговог живота уоквирена је приказима монашког живота. Отац Симон или Набор, преваливши векове сада води миран живот у братству једног манастира (на тренутак се може учинити да Набор, објашњавајући хришћанске поуке ученику, прича причу о Гогу). Посебно су занимљиви мотиви са Наборовог веза: Исус и риболовац Петар се цењају — колико душа Петар треба да улови да би био примљен у Царство небеско. Хиперболичан број година који би Петру био потребан да нађе сто и двадесет душа на овом свету, открива пишчев резигнирани став. Нема људи, нема душа за Царство небеско, нема безгрешних.

Мирну сцену манастирског одмора прекидају разбојници који пљачкају и пале манастир и убијају монахе. Ова контрастна слика потврђује став да је нагон за деструкцију дубоко укоренен у људском бићу, да је чак доминантан у односу на наше потребе за конструкцијом. Растко велича креативни приступ стварности и љубав према људским и божанским творевинама, показујући кроз кратки животопис великог Винсента ван Гога, како се тим светим захтевима одговара по цену сопственог живота, по цену самодеструкције.

Подвојеност приповедачке перспективе налазимо и код Растка. У *Бурлески...* говоре бар два приповедача: један је претпостављени народни приповедач који прави омашке и грешке, типска места и предвиђене предахе, а други је деструктивни приповедач, који руши илузију усменог приповедања, даје ироничну дистанцу или елементе исповести.<sup>21</sup>

Јунаци такође проживљавају двојност идентитета. Јављају се као Стари Словени и као савременици, житељи XX века са носталгичним сећањем на своју паганску прошлост. „И сав ружан, ружан и сувише мало диваљ. Тако сам ја ушао у овај живот, нимало изненађен, у коме ми је остао још увек жиг

---

<sup>21</sup> Уп. текст Светлане Слапшак *Мишурџија Расџка Пејровића* у: Зборник радова *Књижевно дело Расџка Пејровића*.

старога времена, као некеме који се поваздан не може да ослободи утиска последњег сна.”<sup>22</sup>

Централни тематски комплекс експресионистичке прозе везан је у првом реду за мотив удвајања, умножавања субјекта, који више нема статус кохерентног, у себи заокруженог носиоца смисла у тексту.<sup>23</sup> Окренутост ка субјективном, ка појединцу као средишту космичких збивања огледа се и у темама експресионистичких топоса (однос и опозиција духовног и телесног, супротстављеност мушког и женског начела, топос самоће — наслеђен од модернистичке прозе, топос двојника итд.)

Стваралаштво у делима Растка Петровића и Светислава Басаре значи потрагу за изгубљеним идентитетом. Кроз писање, преиспитује се сопствена егзистенција. Интензивно присутан мотив двојника проблематизује не само целовитост личности јунака и несигурни статус аутора већ се шире може посматрати као подвојеност осећања у односу на списатељство, стваралаштво уопште.

#### *Уместо закључка*

Непоправљиво антисистемски став, релативизујућа визура и рушилачки однос према општеприхваћеном — карактеристични су за Басарину постмодернистичку прозу. Приповедач који више не држи позицију повлашћеног и свезналачког гласа нуди модел нарације који Басара покушава да досегне. Чини се, међутим, да се и поред свих напора, његова муза не одазива овим захтевима. Хетерогеност аспеката приче, променљиви и никад до краја дефинисани приповедач и ликови, дистанциран однос између приповедача и приповеданог, флуидност логичких категорија остају ипак на нивоу досетљивости. Пре или касније, сви се ови елементи сливају у један, у најбољем случају у два, наративна гласа — то су Басара-новинар и Басара-интервјуисани. Исповедно-проповеднички тон његових текстова, посебно у опширнијој форми романа, дуг је који Басара плаћа свом примарно филозофском сензибилитету. Тако се понекад чини да се основни разлог за постојање неке лабаве, до апсурда искомпликоване и најчешће невероватне романескне приче исцрпљује у потреби аутора да још

<sup>22</sup> Уп. Растко Петровић, *Старословенске и друге приче*, 159 (прича *Пусићњак и меденица*).

<sup>23</sup> Уп. Бојана Стојановић-Пантовић, *Морфологија експресионистичке прозе*, „Артист”, Београд 2003, 73.

једном преиспита и зачуди се пред понуђеним чињеницама прошлости, садашњости и наслућене будућности.

Категорија будућности у његовој прози је спорна, уколико у обзир узмемо општу атмосферу промашености, неверицу у садашња стања свести и песимистичку оптику кроз коју посматра човечанство. Деструисање форме аутор спроводи пред очима читаоца не трудећи се да пародичност упакује у метафоре и симболичне слике. Фиктивни приповедачи које подмеће у жељи да се огради од своје творевине, мотиви изгубљеног или случајно нађеног текста, писма у боци и сл. нису велика новина у техници компоновања.

Негирање учењачких објашњења за Басару је свети задатак. У том циљу он ће често кроз коментар неког од својих пријатеља-јунака да искритикује дело у настајању. Стерилна ученост и бесплодна ерудиција вечито су на нишану Басарине трагикомичне пушке која, иако се не појављује у првом, опаљује у трећем поглављу (аутор то, наравно, коментарише сâм, успостављајући интертекстуалне везе, имплицитно се супротстављајући објашњењима критичара).

Басари се, ипак, мора признати луцидност у успостављању дијагнозе о наопаком систему вредности данашњице, као и опорост многих истина до којих долази велики мистификатор, демистификујући званичну верзију стварности. Драгоцени су сви покушаји критичког преиспитивања постојећег система вредности. Довитљиви „странац, највећи филозоф који је ходао земљом”, уноси одређену дозу свежине и разбуктале енергије која је увек добродошла као интелектуална гимнастика на просторима склоним колективној амнезији и маничним фазама болести зване *мртво море*.

Парадокс и пародија присутни су и код Растка Петровића. Бурлеска почиње *улазном* сценом у којој Перунов син отвара капије раја да би их после истека „радног времена” затворио. Прво с чим се сусрећемо је архетипски мотив суревњивости међу браћом, синовима Перуновим који нису именовани. Затим сазнајемо да је то рај који не прима бедне и понижене. Представљајући бога Триглава, аутор каже да му је једну главу испунио *бол* раја. Богородичина велика радозналост води нас у предео пакла који је представљен као место много динамичније од раја испуњеног сладуњавим лицима. Видимо да се не ради само о инверзији на нивоу реченичке синтаксе, о поетизацији прозе већ је инверзан и логичко-семантички план. Карактеристичне представе хришћанског учења приказане су критички и пародијски.

Суштинске иновације које доноси писац *Бурлеске...*, тичу се најпре стила и форме књижевног дела. Он стварност умет-

ности преиспитује кроз револуционаран однос према формалним и жанровским одређењима. Неки аутори сматрају да је жанровска неодређеност *Бурлеске...* значајан квалитет. Дехијерархизација књижевних родова и врста, карактеристична за авангардну формацију, значи и дехијерархизацију стилова, па ствара могућност довођења у исти ред различитих стилских особина, односно различитих фрагмената некадашњих стилова.

Поетизација прозе, коју спроводи Растко, огледа се у свесној деструкцији реалистичких облика, у ритмичким елементима, новим композицијским односима. Процес поетизације прозе започиње, заправо, већ у време модернизма, посебно унутар импресионистичке групације, али га авангарда развија у оба смера: и као поетизацију прозе и као прозаизацију поезије.

Условни ликови који се појављују само као знакови — носиоци одређених пишчевих концепција унутар целовите структуре — често су непотпуно мотивисани и нису самостални. Управо у именовану јунака често је присутно позивање на традицију коју је нужно познавати да би се схватио концепт целине.

У Растковој прози учавамо принцип конструктивности, тежњу према отвореним и привидно необавезним структурама које се огледају у намерној фрагментацији, у „недовршености”, варирању истих тема и мотива, „преписивању” самога себе. Овде се преплићу различити жанровски, тематски, стилски, временски и просторни планови, међусобно се прожимају чак и семантички супротстављени слојеви текста. Намеће се закључак да је то самосвојна намера писца произашла из амбивалентног, а у суштини врло промишљеног и оригиналног односа према књижевној грађи.

Неисцрпну ризницу мотива коју проналази у свом проучавању старине — осећање живота својствено тек пробуденој свести младих народа, младе вере, првобитна непосредност и невиност односа према природном окружењу — Растко свестрано и стваралачки модификује и дописује, конструишући свет својих дела. Трагајући за суштином и дубином нашег и сопственог варварства, Растко се окренуо Старим Словенима. Дивљи и невини, они су за њега били извор живе воде што је текла на нашим просторима и дала обележје нашем бићу. Помоћу бурлеске, ироније, хумора, језичког и композиционог радикализма, тематско-мотивског многогласја и повратка у старословенски простор, Растко покушава да побегне од трагичке визије света произашле из доживљаја рата, да ублажи лирско-меланхолични тон, несумњиво присутан у његовом делу.

Радикално мењање места и функције књижевног лика у делу и мозаичко компоновање сижеа елементи су који дело

Растка Петровића чине изузетно модерним прозним остварењем чак и из савремене перспективе. Његов композицијски поступак, однос према документаристици и историјским текстовима, према књижевној традицији препознајемо у новијим остварењима, посебно оним постмодернистичке оријентације.

Посматрана кроз доминантне заједничке мотиве — однос према рационалистичкој визури, општеприхваћеним истинама, књижевној традицији и националној прошлости, према стваралаштву и проблему колективног и личног идентитета — дела Растка Петровића и Светислава Басаре откривају сродност двеју књижевних поетика: авангардне и постмодерне. Парадокс, иронија, гротескни несклад и критички поглед на свет карактеристични су за оба аутора. Формалне иновације авангардне формације дописане су у постмодерној поезици радикалнијом релативизацијом постојећих књижевних стандарда.

\* \* \*

Негацијски дух и потреба за релативизовањем, до тада макар привидно, чврстих структура стварности (друштвене, уметничке, људске...) огледало су свеопште пометње која свој епицентар има у кризи субјекта. Управо из радикално промењеног односа субјекта према окружењу произишле су промене настале у прози. Већ у модернистичкој епоси долази до обрта у третирању јунака, тема и стила. Отуђен, усамљен, располућен између телесног и духовног императива, испуњен празнином и поразном свешћу о сопственој детерминисаности, (анти)јунак који се помаља из ових дела директни је предак постмодернистичког.

Утолико што је протоком времена усавршена деструкција и сазрела свест о наказности људске природе, комплекснија позиција књижевног лика деконструктивистичке епохе огледа се у недостатку чврстог ослонца — оног који би могао доћи из сопствене интелектуалне и емотивне потенције, као и оног који пружа заједница, систем културних и цивилизацијских норми. У одсуству ове мегаломанске реторике отворио се простор за причање малих прича, за исечке стварности чија целина, ако се и да наслутити, више застрашује него што теши. Стварање неспоразума и прикривање значења откривају се као суштинска обележја језика који нам може понудити једино симулацију и привид постојања. Стварност поприма одлике фикције, потреба за уметничком имагинацијом испоставља се као маргинална. Авангардна идеја о потреби стапања уметности са животном праксом доживела је истовремено пораз и неочекивану објективацију.



IN MEMORIAM

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ  
(1931—2005)

Поводом смрти Светозара Петровића доносимо речи Славка Гордића и Николе Грдинића са комеморације у Огранку САНУ, у Новом Саду 9. XI 2005. године.

СЛАВКО ГОРДИЋ

ДРАГОЦЕНИ ПУТОВОЂА

У овом граду, у последњих неколико деценија, није било уреднијег духа, умнијег и образованијег човека од Светозара Петровића. Његова тиха репутација, као и његов тихи одлазак, стоје у дубоком сагласју с природом његове величине. „Светлост је нема”, рекао би Франсоа Моријак.

Свако је од нас имао у Светозару Петровићу драгоценог путовођу. Наш приступ књижевној критици и књижевној науци, као и настави књижевности, чуваће засвагда печат Петровићевих уверења и осведочења. Некад смо, у раној младости, књижевнокритички прогледали и проговорили учећи од Зорана Мишића и Миодрага Павловића. Па нам се, после њихових књига *Реч и време* и *Рокови поезије*, посрећио сусрет (1972) с *Природом кријшике* Светозара Петровића. Од тада па до данас, не прође ваљда ниједан дан а да нам се — у читању, писању или подучавању — понеки његов увид не укаже као насушан и непрекорачив наук. Да није у питању изразито недогматски дух, могло би се говорити о беспоговорној, аксиоматској природи Петровићевих налаза. По њему, тако, критика је креативна делатност, што није вредносно одређење, а чине је



— и то увек, и увек симултано — доживљај, тумачење и вредновање. Такозвана анархија укуса није успутна неприлика већ услов самог постојања критике, јер „у условима у којима би постанак објективне критике био могућ, књижевна критика уопће могућна не би била зато што би је ... ограничење субјективности нашег доживљаја лишило унутрашњег смисла”. Додајмо овим шкртим цитатима и парафразама још макар два става која, такође, чине азбуку данашње књижевне мисли. Један се тиче дела, а други његових тумача и тумачења. Књижевно је дело, по Светозару Петровићу, дијалектичко јединство или „интегрирана цјелина” трију димензија: писца, текста и читаоца, а његова интерпретација мора бити креативан посао, уздигнут до целовитог тумачења о делу, тумачења које, међутим, „мора упозорити на онај смисао дјела који није очигледан на првом кораку; интерпретатором, тумачем дјела има разлога да постанемо тек кад вјерујемо да у дјелу постоји смисао који свакоме на први поглед није јасан а ми га умијемо протумачити”.

Дакако, сва своја сазнања — како у поменутој, тако и у другом, непоменутом књигама и расправама — Светозар Петровић потанко нијансира, дијалогски проблематизује, па и релативизује, скрупулозно изводећи свој доказни поступак, али и ефектно демонстрирајући опчињујуће паралеле, примере и илустрације, импликације и консеквенце. А све, као што знамо, у хоризонту најпродуктивније светске књижевне мисли, чији је и сâм блистав заточник, подједнако знаменит у неколико дисциплина науке о књижевности.

Биће, несумњиво, потребно доста труда и времена да се сагледа и премери удео и учинак Светозара Петровића у раду наших и страних универзитета и других научних институција. При чему ће, дубоко сам уверен, многи допринеси и трагови овог научника, наставника и сабеседника изузетне деликатности и отмене скромности остати засвагда нерасветљени. Што је, можда, и законито, ако већ, како негде вели Исидора Секулић, наша највреднија и најлепша прегнућа остају анонимна.

Матица српска, са својим гласилима и погонима, само је једно од места и један од начина и једна од епизода Петровићевог деловања. Њена је мисија да упија и зрачи, па би доиста било необично да се у тој размени енергија и дарова нису срели и срећно препознали угледни научник и најстарија српска научно-културна установа.

Има, свакако, позванијих и обавештенијих који би исцрпили и поузданије од мене могли сведочити о значају, видовима и менама Петровићевог учешћа у раду Матице српске, где је, између осталог, биран за сталног члана сарадника и био од

највиђенијих чланова Управног одбора. Привилегујући, овај пут, само његов рад у Издавачком предузећу Матице српске и његову сарадњу у *Летопису Матице српске*, свесно препуштам шансу и обавезу потпунијег сагледавања улоге Светозара Петровића у укупном деловању наше угледне институције неком потоњем, свестранијем истраживачу.

Напоредо с наставно-научним радом на Филолошком факултету у Београду, текла је и активност Светозара Петровића у звању главног уредника Издавачког предузећа Матице српске (од 10. октобра 1989. до 31. маја 1992. године). Као и другде, као и увек, Петровић и овде и сад бива савршен и ненадмашен, остајући истовремено пословично скроман, па и не приметан. Довољно се наднети на само један од његових подухвата да би се назрела ширина и висина његовог духа. Мислим, у првом реду, на едицију *Свезнање*, коју је Светозар Петровић утемељио и осмислио, припремивши за свога мандата објављивање *Старозаветне историје* Драгана Милина, *Средњовековног српског права* Срђана Шаркића и студије *Језици* Ранка Бугарског, која ће доцније доживети и друго издање. Млађи, други и друкчији, преузеће касније ову едицију, подсећајући на клапни сваког примерка сваке нове књиге ко је и како конципирао ову колекцију, покренуту „са надом да траје довољно дуго како би збир свих наслова представљао својеврсну енциклопедију”. У кући која му је раније (1986) објавила књигу *Облик и смисао*, Петровић се сад перфекционистички старао о књигама других аутора. Они који су имали срећу да с њим сарађују и данас памте како је у том старању Светозара Петровића све било у знаку апсолутног реда и одговорности, од духа и начина сваког састанка колегијума до, рецимо, израде сајамског каталога, где научник светског гласа није ни у такозваним техничким ситницама ништа препуштао случају, нехату и импровизацији.

Све је, чини се, у животу и раду Светозара Петровића наликовало савршеном тексту. То вреди, дакако, и за његова ауторска штива објављивана (1986—2000) у *Летопису Матице српске*, превасходно књижевном гласилу, коме је он — убедљивије него ико у новије време — давао и белег научног часописа првога реда. Већ и пуки попис ових радова дочарава ширину компетенције и међународни ранг нашег зналца и мислиоца: *Шекспир и др Лаза Костић* (јануар 1986); *Појам Вукових њевача, и неке му импликације — српскохрватска верзија предавања одржаног на међународном скупу „Вук Стефановић Караџић — усмена традиција и књижевна умјетност” на универзитету Мисури — Колумбија, САД* (август 1987); *Књижевност као комуникација, двије најомене* (новембар 1988); *Двије*

йародије једне Змајеве ѿјесме (април 1993); *Јакобсонова концепција уйоредне словенске књижевности као ойшћа идеја — йоводом сйогодишњице рођења, скуй у Москви на Руском државном универзитету хуманисйичких наука* (децембар 1997); *Чишћење усменоѿ еја — „Посћање еја” Светозара Кољевића* (септембар 1999); *„Светородна ѿсйоода срйска” Радмиле Маринковић — рижеч на додјели награде „Младен Лесковац”* (април 2000).

Као и његова професорска путовања и странствовања, на големој планетарној раздаљини између Чикага и Сеула, тако нам се и дело Светозара Петровића указује у недомисливим вишедисциплинарним размерама. *Планетта Држић* — тако је неко у Загребу насловио књигу о великом ренесансном писцу. Сличном метафором бисмо могли означити истраживачки орбит Светозара Петровића — кад се не бисмо бојали високословља и празнословља, толико туђих незаборавном професору, човеку који је неразлучиво сједињавао сушту умност са суштом чистотом.

Матица српска и Нови Сад имали су повластицу — можда и незаслужену — да дуже од других средина и институција имају у свом окриљу јединственог и дивног Светозара Петровића. Утолико су и наше обавезе веће и лепше.

Слава му и хвала!

НИКОЛА ГРДИНИЋ

## ПОСЛЕДЊИ ВЕЛИКИ ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПРОФЕСОР

Умро је последњи велики југословенски професор који је оставио дубок и јасан траг у више универзитетских средина, а на широком простору: у Индији, Кореји, Сједињеним Америчким Државама. У земљи: у Загребу, Новом Саду и Београду. Тешко је један овако богат и садржајан живот приказати сажето. Не само да је деловао у различитим срединама, већ је и радио у различитим посебним филолошким дисциплинама: теорија и историја стиха; општа теорија књижевности и методологија; теорија компаративистике и компаративистичка истраживања; историја хрватске и српске књижевности; културе народа Далеког истока и остало. А то остало су чланци, полемике, рецензије, прикази, одговори на питања у анкетама о актуел-

ним питањима културе и школства, прилози у дискусији, преводи. Непримерен је његов преводилачки рад, са хинду језика објавио је прве преводне савремене индијске прозе код нас; са енглеског преводио је научну литературу, често из рукописа. У Нови Сад је дошао почетком седамдесетих година са загребачког универзитета као већ формиран стручњак са, може бити, већ објављеним главним делима. То су били *Критика и дело* и *Проблем сонета у старијој хрватској књижевности (Облик и смисао)*. У њима је формулисао своје главне идеје бављења књижевношћу. То је концепција књижевног дела као односа трију димензија које су међусобно зависне али увек у променљивим релацијама; не као предмета. Ову идеју Петровић је развио у критичком отпору према тада доминантном сцијентизму у европској и светској науци, најзад у главним засадама тако назване загребачке школе. Својом разорном скепсом показао је илузорност настојања да се књижевно уметничко дело опише објективно, јер му је природа другачија, па се у складу са том другачијом природом предмета и оно треба, односно мора проучавати на другачији начин. У тражењу одговора на то другачије аутор је у раду *Проблем сонета* у конкретној проблемској књижевноисторијској ситуацији када је требало објаснити феномен петраркизма без сонетне форме, први започео са истраживањем метаметричког (тако га је он назвао) аспекта стиха и надстиховних структура.

У Нови Сад је дошао на позив Младена Лесковца са задатком да оснује катедру за компаративистику и оснује сталан постдипломски студиј. Тада још нису били сазрели услови за отварање катедре, а постдипломске студије, за цео факултет, почеле су са радом већ 1973. Био је то по концепту особен постдипломски студиј са изборним курсевима дефинисаног броја и односа између ускостручних и општестручних, и обавезним гостујућим предавачима. Био је то по општој оцени најбољи постдипломски студиј у тадашњој Југославији. Треба се вратити у тадашње време па схватити колико је било тешко институционализовати овакав један, у основи англоамерички концепт. Данас је општа утакмица у ко-ће-пре да импортује овакав модел, а тада је професор Петровић ишао на седницу Универзитета да објасни како је то могућ постдипломски студиј без сталних предавача и предмета са увек истим програмом који ће се понављати из године у годину. У основи на томе концепту изградио је и програм компаративистичког студија у Загребу, само су техничке модалитете његовог концепта реализовали други, јер је тада већ био у Новом Саду. На Катедри за југословенске књижевности и општу књижевност предавао је Књижевност ренесансе и барока и Теорију књижевности II

(касније преименован у Методологија проучавања књижевности). По програму који је он написао овај предмет се у основним цртама и данас предаје. Овакав предмет на основном студију ретко која катедра да је имала тада а и касније — обично се овакав садржај предавао на трећем степену. Крајем седамдесетих споразумно је раскинуо радни однос на Филозофском факултету у Новом Саду и прешао са радним местом на Филолошки факултет у Београд, на Катедру за општу књижевност.

Почетком осамдесетих година изабран је прво за дописног члана тек основане Војвођанске академије наука, сада огранак САНУ. Из тога времена је последња књига коју је објавио, његови скупљени радови о стиху у издању Издавачког предузећа Матице српске. Првобитни наслов *Сјиси о сјиху* (крајње непретенциозан за нешто најумније што је на нашем језику о стиху уопште написано), изменио је тако што га је пренео у поднаслов на сугестују издавача, али из другачијих разлога од оних које је издавач имао у виду — *Облик и смисао*, тако је сада гласио наслов, био је поднаслов ранијег рада о сонету. Тиме су се преко подналова и наслова две књиге и номинално повезивале. Била је то иста идеја о томе како се бавити стихом, квантификована и теоријски разрађена у каснијим радовима, сада скупљеним у корице једне књиге.

Развоју науке о књижевности у новосадској средини и формирању стручњака професор Петровић дао је значајан допринос у предстојећим годинама особито кроз програм *Colloquia Litteraria* (његова замисао), који је, може се рећи, био готово једини, свакако највреднији садржај који је млада, новооснована Академија имала. Због жеље да да допринос развоју средине у којој је живео, да помогне њен интелектуални развој, улазио је у пројекте и са стручњацима који нису били довољно сазрели да могу да ураде посао. Проширене *Colloquia Litteraria* били су научни скупови — у свему четири научна скупа о стиху, од тога три међународна. *Усмено и писано*, у јубиларној Вуковој години био је по саставу најрепрезентативнији (и најбољи) скуп одржан у низу сличних у земљи и иностранству.

Након пензионисања предавао је на постдипломском студију Филозофског факултета у Новом Саду (курсеви о Роману Јакобсону, српскохрватском стиху, теорији компаратистике); био члан комисија за одбрану магистарских радова (у два случаја са темом израде метричких регистара). Започео је са уобличавањем свог научног опуса, приређивањем, претпостављам, сабраних дела. Објављена су, у Београду, прва два тома (*Проблем сонета у сјаријој хрватској књижевности* и *Природа кришке*).

Оно што је најважније нисам рекао. По количини времена које је одвајао и енергији коју је улагао усвој посао, професор Петровић био је превасходно — предавач и ментор. Имао је према студентима за наше навике несвакидашње отворен однос и предусретљивост. Студенти су га (умели су то да цене) бескрајно пуно волели. Многим истраживачима скратио је време у лутању једним разговором, упутством, библиографском информацијом, а позајмљивао је и своје књиге. Знао је да каже да је књига коју је некеме позајмио његова успела инвестиција. То што ју је купио, негде, у Америци, и донео у земљу, а она некеме другом осим њему требала била је исплаћена или остварена инвестиција због тога што је и некеме другом користила у интелектуалном раду. Колике су размере оваквог начина деловања професора могло би се пластично сагледати када би све у чему је он суделовао, од нечијег интелектуалног формирања до помоћи у изради рада, било изостављено. Наједном би настала пустош, многе књиге би нестале са полица библиотека а многи људи не би били оно што су постали. Тек тада би се сагледале димензије које је он заузимао у свести људи, по празнини која би да њега није било настала. Треба да смо поносни и срећни што је овакав човек живео са нама.

Постоји мало и велико време. Мало време је ово које ми живимо, ограничено нашим биолошким трајањем. Велико време је оно у које улазимо својим делом. Проблем је са овим другим временом, са преласком из малог у велико време. О делу професора Петровића тек ће се говорити и писати. Водићемо дијалог са њим, потражићемо његово мишљење о неком проблему у његовим књигама, на подлози његовог изграђиваћемо сопствено мишљење.

Дозволите ми да на крају кажем и нешто сасвим лично, и емотивно. Професор Петровић само нас је једанпут јако разочарао. То се десило када смо чули непријатну вест. Она је била тако неочекивана, за њу у дну душе никада нисмо ни били спремни, а све се десило толико брзо. Слава му.

## КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

ЈОВАН РАДУЛОВИЋ

### КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ — СМЕШНЕ, ТУЖНЕ, ОБИЧНЕ

Не говори никад против књижевних награда, говорио је Михиз, поготово ако их ниси добио. Па и кад се добију, а говори се против њих, или с извесном лакоћом и ноншаланцијом како то није важно, неће вам веровати. Рећи ће: може му се, прави се важан, попео се тамо где многи још треба да се озноје, па и уз сву муку и зној, у подножју, или при врху, спотакну се, нема победничког задовољства и ко зна да ли ће га икада бити.

Обично на корицама последњих издања својих књига, уз биографске податке рођења, школовања, до сада објављених наслова књига, превода прича и драма, наводим и награде које сам добио, углавном овим редом: Октобарска награда града Београда, Андрићева награда, награда „Исидора Секулић”, награда „Бора Станковић”, награда „Бранко Ћопић”, награда „Петар Кочић”, награда „Јоаким Вујић” (за најбољи драмски текст), награда *Голубњачи* — најбоља представа на позоришном фестивалу Алпе-Адриа, награда „Браћа Мицић”, награда Виталове књижевне фондације „Златни сунцокрет”, Грачаничка повеља, награда „Матија Бан”, награда Графичког атељеа „Дерета” за књигу године, награда Удружења драмских уметника Чехословачке за сценарио филма *Браћа њо мајтери* на Међународном филмском фестивалу у Прагу, Прва награда за телевизијску драму на Међународном фестивалу ТВ драме у Врњачкој Бањи...



Према неким наградама сам неправедан, не набрајам их, иако су ми у време кад су ми додељене много значиле, а то је доба студентског живота, кад су омладински листови, часописи, фестивали расписивали конкурсе за младе ствараоце из разних области, па и књижевности, помагали младим писцима да се афирмишу, чега данас у тој мери нема. Усред жарког лета, у мојој родној Полачи, затекао ме телеграм да сам добио прву награду за причу на Фестивалу културе младих Србије у Књажевцу. Сав срећан отпутовао сам у Књажевац, провео неколико незаборавних дана на обалама Тимока, на отвореном простору пред неколико хиљада људи, у програму помешаном фолклором, озбиљном музиком, патриотском поезијом, глумом, рецитовањем, тек зачетим ликовним перформансима, дрхтећи, прочитао кратак одломак своје приче. То је био мој први и последњи боравак у Књажевцу.

У то време и лист *Полиџика* је обновила свој раније традиционални конкурс за кратку причу. У жирију су били угледни писци, сарадници *Полиџике*: Ерих Кош, Бранко Ћопић, Јара Рибникар, Душан Костић, Драгослав Зира Адамовић, почасни председник жирија је био Иво Андрић. На конкурс је (под шифром) пристигло око пет хиљада прича. Међу педесет награђених и одабраних прича за објављивање у *Полиџици* наша се и прича младог и непознатог писца, још увек студента. И према тој причи до дана данашњег сам неправедан, ни у једну своју књигу прича нисам је уврстио. Од хонорара те приче купио сам прву писаћу машину, малу *Олимпију*, која и данас, ако закаже компјутер, може послужити.

Лист *Младосџи* и Председништво Савеза социјалистичке омладине Југославије, поводом тридесет година изградње пруге Брчко—Бановићи, расписало је конкурс за најбољу песму и репортажу, да се и тако обележи тај јубилеј. Живећи у Студентском граду, ја и Драган Лакићевић одлучили смо да учествујемо, он с песмом, ја с репортажом. Прва награда за репортажу износила је ондашњих петсто хиљада динара, неколико професорских плата. Кад су објављени резултати конкурса у *Младосџи*, моја репортажа је награђена првом наградом, Драганова песма трећом. Радовали смо се, частили, већ трошили новац од награда. Чекали смо позив из Брчког, да примимо награде, купили нове ципеле и фармерке. Позива није било, јубилеј изградње пруге Брчко—Бановићи свечано и раскошно је прослављен, младе писце нико није помињао, ни звао, ни испуњавао обавезу да им уручи награде. У редакцији *Младосџи* рекли су нам да је за нас задужен Организациони одбор прославе у Брчком и његов оперативац, друг Хамдија Ђулесмановић — секретар Општинског комитета. Прича се, рекли су, да су сва средства потрошена, па и више, а било је и несавесног



располагања новцем. Слаба утеха за нас. Следећег дана, зором, кренули смо за Брчко, носећи у фасциклама копије награђених радова. Најпре аутобусом до Бијељине, па прашњавом цадом уз Саву, до Брчког. Распитали смо се за зграду Општинског комитета и око тринаест часова нашли се у лепо опремљеној канцеларији друга Хамдије Ђулесмановића. Кад нас је видео, ко смо, шта хоћемо, само што га шлог није стрефио. (После тридесет година — и данас, на сусретима и славама ја и Драган препричавамо наш пут у Брчко, забављамо наше пријатеље, његова сећања су детаљнија и веродостојнија.) Хамдија је пробао да нас умири све ће бити у реду, настали су извесни проблеми који ће бити решени, награде ће нам бити свечано уручене, новац и дипломе, позваће нас, да оставимо наше адресе и телефоне, а ми да се што пре вратимо у Београд, могли би и пожурити, последњи аутобус из Брчког за Београд креће за сат времена. Били смо толико искусни да нас није могао купити таквим смицалицама и обећањима. Драган каже да је он углавном ћутао, да сам ја био упоран и добар преговарач. У једном моменту сам с Хамдијиног стола дохватио телефон, почео напамет окретати бројчаник, говорећи нека он то све објасни друговима у Централном комитету. (Стари трик за који сам чуо од искуснијих колега, кад се нађете у провинцији и доживите неку непријатност, и увек је вредео.) Хамдија је поклопио моју руку, зграбио телефон, почео нам се обраћати присно: Драгану — Драго, мени — Јоцо, Јовице. Решићемо овај проблем и без другова из Централног комитета, али сад је касно, банка „Ес-де-ка” више не ради. Постигли смо споразум. Хамдија ће нам у хотелу „Амфора” резервисати собу, ручак и вечеру (о трошку Општинског комитета), а сутра ујутро доћи ћемо по новац код њега у Комитет. Драган се сећа да сам ја у хотелској соби радио склекове и скандирао: један-два, један-два, ово плаћа Хамдија! Сутрадан, било је како смо се договорили, Хамдија је одржао реч, појавио се човек из банке, уручио нам новац, потписали смо признанице, поздравили се, обећали да ћемо доћи на свечано уручење диплома... Варош Брчко је мирисала на печену јагњетину и млади лук, свратили смо у прву ашчаницу, частили се, доконали — не би било лепо да се вратимо аутобусом у Београд, него баш пругом Брчко—Бановићи, па преко Винковаца у Београд, и то првим разредом. Продавац карата на железничкој станици гледао нас је чудно кад смо затражили карте за први разред, али их је продао. Читава композиција, сви вагони имали су дрвена седишта, а при крају, уз локомотиву, био је мали купе, издвојен, с четири плишана седишта — први разред. Тамо се већ смеистио милиционер с једним робијашем, с лисицама на рукама. Тако смо, ћутећи путовали до Винковаца... Следећег дана, све-

чано, у соби у Студентском граду, у лименом лавору, спалили смо награђену репортажу о прузи Брчко—Бановићи. На свечано уручење диплома нико нас никада није позвао.

Моја прва књига приповедака *Илинцићак*, објављена је 1978. године, пред мој полазак на одслужење војног рока у Марибор. По повратку из Марибора, у октобру 1979. жири веома угледне Октобарске награде града Београда (председник жирија је био Вукоје Булатовић — директор и главни уредник *Полиџике*, високи партијски функционер), донео је неочекивану и изненађујућу одлуку да награди прву прозну књигу младог и непознатог писца. Још увек памтим недељно октобарско јутро, око четири сата, кад је зазвонио телефон у малој изнајмљеној гарсоњери где смо се сместили ја, жена и син, новинар *Експрес њолиџике* који није хтео казати своје име, обавештавао ме, да је у једној кафани под Авалом касно ноћас жири дефинитивно донео одлуку да Октобарску награду додели Јовану Радуловићу за књигу приповедака *Илинцићак*. Веза се прекинула, вратио сам се у кревет, испричао жени шта сам чуо. Да ли се то с нама неко шали? Подстанари, због увођења средњег усмереног образовања, као најмлађи професор у Четрнаестој београдској гимназији требало је да изгубим часове и останем без посла, жена незапослена, мало дете, будућност није обећавала. А онда вест о додели Октобарске награде, која је по тадашњем обичају могла да донесе неко добро намештање, па и стан. Знали смо, ако је вест тачна, зваће и други, жена ће се јављати на телефон, говориће да нисам код куће, а ми ћемо по именима оних који се јаве знати је ли вест о додели награде озбиљна. Око девет сати јавила се Рада Саратлић, новинар културне рубрике *Полиџике*, са молбом да са мном направи интервју, већ за следећи дан, поводом књиге, није помињала награду. Јавио се и Младен Марков, члан жирија, скоро кроз плач и псовке, саопштио је вест о награди и поменуо да има озбиљних проблема, градоначеник Београда не одобрава одлуку жирија с образложењем да ме за награду званично није предложила ниједна друштвено-политичка организација и награда ми се не може доделити, али Младен мисли да се мора наћи решење — ето: жири као жири ме предложио, позвао ме у свој стан, да се упознамо и наставимо разговор. Решење се није нашло, Живорад Ковачевић није попустио, награда ми се не може уручити „из формалних разлога”, није ни жири одустајао од своје одлуке, нису хтели да награде неког другог. На крају, жири је натерао Живорада Ковачевића да јавно саопшти да је Јован Радуловић добитник Октобарске награде, али да му се не може уручити из формалних разлога. Радио, телевизија и новине су то објавиле, симпатије београдске чаршије су биле на страни младог писца, причало се (Тито је још био жив) да

ми је Октобарска награда одузета јер је 1974. године један број часописа *Градина* из Ниша забрањен због моје приче, са нима-ло наивним квалификацијама, а и борци Далмације имали су озбиљне замерке и писали тужбе поводом моје телевизијске драме *Вучари Доње и Горње Полаче*. Наравно, поводом целог случаја и подигнуте прашине, било је и зависти колега писаца, али ме је и неколико издавача позвало да за њих пишем нову књигу. Управо сам радио на књизи прича *Голубњача* и одлучио сам се за Српску књижевну задругу.

Преболео сам ту прву Октобарску награду, објављивао сам нове књиге, молио издаваче и писао им писма да ме поново не предлажу за Октобарску награду. Једни би ме послушали, други не, љутио сам се, али и размишљао: шта, ако се ипак деси, неки нови жири ми додели награду, да ли је примити, или уздигнуте главе одбити, презрети. Ово друго ми је било ближе. У јесен 1993. године враћена ми је Октобарска награда Београда, награђена је моја књига *Драме*. Све се у Београду и Југославији променило, Октобарска награда је изгубила значај који је имала, беснео је рат, харала инфлација, вест ме затекла у родној Полачи, позвали су ме на славу Книна (Богородичин Покров). Прва реакција је заиста била, огласити се писмом преко штампе, одбити награду. Већ сутрадан размишљао сам другачије. Ко ме бих ја то пркосио и каквог има смисла подсећати на оно што се десило пре петнаест година, био би то само непотребан егзибиционизам, непоштовање новог жирија, па и градоначелника (Слободанка Груден). Рекао сам: прими награду, буди срећан у оваквим временима бар један дан, себи и својој породици приреди мало радости. Двадесетог октобра, на дан доделе, дошао сам у Скупштину града, срео Антонија Исаковића, он је награђен за животно дело и требало је да се захвали у име свих награђених. Није био много расположен, шапутало се да је љут што није награђена његова жена Лепосава Миланин, а један од разлога је и тај што је Јовану Радловићу баш сад враћена раније неправедно одузета награда. Све је текло по уобичајеном протоколу, држали смо у рукама своје дипломе, а онда је стао пред микрофон Антоније Исаковић, почео свој говор тако што је подсетио на време кад је ослобађао Београд од Немаца, да би завршио с тим како враћа награду за животно дело, јер је он био главна сметња да његова жена буде награђена — жири је сматрао да би било превише да две Октобарске награде оду у једну кућу. Оставио је диплому, мало се одмакао, функционери скамењена лица, градоначелница румена као булка, као да му говоре: „Веровали смо ти, а ти нама тако.” Окретао сам своју диплому знојним прстима, помишљао да на овај инцидент додам још један, па шта

било. Да устанем, вратим диплому, викнем: „Не цвили, ево ти награда, дај је жени!” Уштинуо сам се за бутину, шапнуо: „Будало, буди миран, шта те брига што се он брука.” Издржао сам. Те године, тог дана, Октобарска награда је износила око шесто хиљада милијарди динара! Моја Октобарска награда је у динарима износила ко зна колико пута више него све раније додељене Октобарске награде. На пијаци, на Бановом брду, дилер је непогрешиво израчунао да је то осамдесет немачких марака!

О првој и другој Октобарској награди писао сам касније у *НИН*-у. Антоније се љутио. Али је као председник жирија Ђопићеве награде коју додељује Ђопићева задужбина у САНУ мом роману *Прощао живој* доделио награду, лично ме назвао телефоном, честитао и казао: „Знам ја да си добио Бору Станковића и ону зејтињаву Виталову, али те нисмо могли заобићи... Како да *Прощао живој* не добије и Ђопићеву награду.”

Књига приповедака *Голубњача* награђена је у Загребу наградом „Седам секретара Скоја”, што и данас, док ово пишем, делује заиста нестварно. После доделе изашли су и веома афирмативни прикази књиге у *Вјеснику*, *Оку* и *Слободној Далмацији*. У Студентском центру у Савској улици у Загребу било је доста мојих вршњака из читаве Југославије, награђених из различитих области. Те године за музику је награђена словеначка група „Панкрти”, али и Милош Раичковић — син песника Стевана Раичковића. Упознао сам Миру Фурлан која је такође награђена као млада глумица. После заједничке вечере гледали смо премијерно Шијанов филм *Ко што тамо њева*. Награда је била нека модерна графика правилних облика, плаве боје, као да је пресликан знак Беобанке. Многи су ми знали рећи да у кући рекламирам Беобанку. Графику сам у јесен деведесет треће, за мале паре, продао једној галерији.

*Голубњача* (драмска представа) у јануару 1983. награђена је на Фестивалу малих сцена Алпе-Адриа у Новој Горици — проглашена је најбољом представом фестивала — „*v celoti*” како су Словенци у образложењу написали. Читав ансамбл, уз песму, пиће, плач и сузе прославио је награду. Одјек те награде, различити коментари, био је изузетно велик у ондашњој Југославији, посебно у Новом Саду и Војводини, одакле је представа прогнана и забрањено њено приказивање. Још увек чувам награду — бронзану ружу тешку неколико килограма.

Додела награде „Исидора Секулић” је била сасвим обична, скромна, како и приличи.

Андрићева награда ми је додељена у Скупштини града Београда, за књигу приповедака *Даље од олтара*. Ерих Кош — председник Андрићеве задужбине је у поздравном говору мо-

рао рећи да не може поздравити представнике власти јер их нема. Бојкотовали су доделу јер сам пре тога дао интервју приштинском *Јединству* у коме сам говорио да је положај Срба у Хрватској гори него на Косову, па су са свих страна почели жестоки напади.

На Косову ми је 1991. године додељена „Грачаничка повеља” на мало необичан начин — прочитао сам вест у новинама, нису ме позвали на доделу. Новац су послали поштом, јавили се да ће доћи у Београд, донети повељу. После неколико месеци, ненајављено, појавили су се, али сам ја лечећи кичму био у болници. Наљутили су се, нисмо се видели, вратили су се на Косово. После четири године позвала ме секретарица Културно-просветне заједнице Србије, саопштила да дођем — у сефу Миливоја Павловића, кад се раздуживао и одлазио на нову дужност, нашли су нешто што би могло припадати мени. Отишао сам — кроз одшкринута врата женска рука ми је пружила у трубу увијену „Грачаничку повељу”, дивно исписану на јарећој кожи.

Награда „Браћа Мицић” додељена је у цркви у Мајској Пољани, родном месту браће Мицић — награду је благословио молитвом и светом водицом месни свештеник. Захваљујући овој награди скупио сам различите текстове у књигу под насловом *По српској Далмацији*, СКД „Сава Мужаљ” из Топуског у јулу 1995. објавило је књигу и то је последња објављена књига у Републици Српској Крајини.

Доделу награде „Петар Кочић” у Бањалуци директно је преносила телевизија Републике Српске, уз диплому и новац уручена ми је и полудивља јабука са Змијања, сутрадан сам посетио Кочићеве родне Стричиће, његову спомен кућу, присуствовао и борби бикова.

Обрадовала ме и награда „Матија Бан” коју додељује општина Чукарица на којој сам двадесет година живео, никад у општинску зграду завирио нисам, мислио сам да и не знају да сам њихов грађанин.

Мирослав Дерета — власник издавачке куће „Дерета” штампао је моја изабрана дела и доделио ми годишњу награду своје издавачке куће. Додели награде радовао се више од мене, да награда буде што богатија укључио и неколико спонзора, такав пословни, а и пријатељски однос не заборављам и данас често кад у цркви палим свеће за своје најмилије, једну свећу палим и за покој душе Мирослава Дерете.

Награде су потребне, не треба их укидати, сећања на доделе увек су лепа, књижевна историја ће о сваком делу и његовом творцу рећи можда тачан и коначан суд, мало ко ће се сећати у том часу награда којима је дело овенчано.

БОЖИДАР КОВАЧЕК

## ДВЕ БЕСЕДЕ

### СРПСКИ НАРОД И ЊЕГОВ ИДЕНТИТЕТ У ЕВРОПСКИМ РЕЛАЦИЈАМА

1. Ове године *Мирослављево јеванђеље*, књига писана и сликана крајем XII века за кнеза Мирослава, брата Стефана Немање оснивача српске династије Немањића, уврштена је на листу УНЕСКО-ве светске културне баштине *Memoria mundi*, у којој су и српски манастири Студеница, Сопоћани, Дечани, а на ред чека Богородица Љевишка из Призрена која је марта 2003. веома оштећена од албанских терориста.

Фреске српских средњовековних манастира досежу врхове тадашње европске ликовне уметности.

Црквено сликарство XVII и XVIII века код Срба јединствен је пример прожимања византијске уметности и европског барока.

У XIX веку српске народне песме Вук Караџић је увео у европску романтичарску књижевност, па су се њима бавили и преводили их Хердер, Гете, Проспер Мериме, Валтер Скот, Пушкин, браћа Грим, Казинци, Мицкјевич, Вацлав Ханка, Ф. Л. Челаковски, Штур, Ј. Колар, Шафарик и многи други.

У XX веку нобеловцу Иви Андрићу низ српских писаца придружио се високо на ранг листи светске књижевности.

Јасно је, српска култура има свој идентитет у Европи.

2. Српска феудална држава траје од средине IX века до средине XV када су Турци освојили све сем брдских предела на подручју данашње Црне Горе.

Део становништва емигрира на југ Аустријског царства где Срба има и од времена досељавања Словена. Великом сеобом 1690. формира се подручје Војне Крајине као *antemurale*

christianitatis у којој су Срби војници-слободни сељаци у складу са добијеним царским привилегијама.

Обнова државе после три и по века турске окупације остварује се Првим српским устанком 1804—1813. и Другим устанком 1815. Србија стиче аутономију, затим пуну независност, а 1878. Берлинским конгресом призната је за самосталну европску државу као и Црна Гора. До краја Првог светског рата то су две независне српске државе са својим домаћим династијама.

Обе 1918. улазе као победничке земље у састав Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца која се од 1929. звала Југославија. У тој држави се српски народ први пут нашао скоро цео на окупу.

У време Другог светског рата нацисти ту државу растурају. После рата реконструисана је, под Титом. Поново је растурена почетком последње деценије XX века, мада је још 80-тих започео транзициони процес у њој много пре но у осталим земљама такозваног Источног блока.

Ово су неке чињенице о идентитету и легитимитету српске државности у Европи.

3. Модерна српска нација потпуно је формирана почетком XX века у процесу ослобађања од Турака. Покушај да се нација утопи у интегрално југословенство у Краљевини Југославији није успео, као што није успело ни стварање чехословачке нације. У исто време, а поготово после Другог светског рата, Комунистичка интернационала негативно фиксира српски народ, плашећи се да ће бити препрека пролетерском интернационализму. Форсира се проглашење и формирање нових нација: македонске, црногорске, па муслиманске како би свака од њих одвојила понешто из српског корпуса, под паролом: „Слаба Србија, јака Југославија”.

Нестанком Југославије, па све до данас, Срби су се једностраном кампањом светских медија, а под притиском објективно још неразјашњене стратешке и политичке концепције такозване међународне заједнице, нашли под колективном кривицом монструозних размера за коју одмазда и данас траје.

Као што траје и несхватљив етноинжењеринг. Николас Бернс је пре десетак дана рекао представницима Бошњака, Срба и Хрвата из Босне и Херцеговине да су САД „нестрпљиве да вас све виде као Босанце”. То је дословно иста концепција коју је Бени Калаји наметао у време аустријске окупације и анексије Босне и Херцеговине.

Десетак процената српског становништва данас у Србији су избеглице, људи прогнани 90-тих година из Хрватске, Бо-



сне и Херцеговине, са Косова и Метохије. Таква катаклизма поновила се марта прошле године када су читава насеља на Косову и Метохији етнички очишћена од Срба и када је изгорело 35 сакралних објеката православља.

Ово су основни подаци о идентитету српске нације у Европи.

4. Чињеница да је на размеђи два најцивилизованарија века оскрнављено или уништено преко 500 српских цркава, а међу њима и уметничка дела велике вредности, превиђа се намерно. Да се не узнемири савест оних који то ћутке посматрају и да се не узнемире нечији „савезници” међу којима су и евидентни терористи. Не увиђа се да атак на идентитет једног европског народа, девестирање једног хришћанског (мада не-католичког) културног простора отвара бране „зеленој трансверзали” која данас допире на око 350 километара од Беча. А тај продор припрема се већ дуго. За зимску олимпијаду 1984. у Сарајеву изграђена је велелепна дворана и названа је „Зетра”. Онда нисмо знали да је то скраћеница од зелена трансверзала која данас од Ирана, преко Ирака, Турске, јужне Бугарске и северне Грчке (подручја са турском мањином), Македоније (албанска мањина/већина), Косова и Метохије (албанска већина), Рашке области у Србији (муслиманска мањина), води кроз Босну до реке Уне која је вековима била граница исламске пенетрације у Европи.

Ерозијом интегритета српског народа олакшава се пут у Европу једној другој цивилизацији. Само онај ко не зна и не размишља рећи ће да је то у процесу глобализације свеједно. Мултикултуралност, сама реч каже, подразумева више култура које се међусобно прожимају и оплођују. Није мудро да се једни одричу националног идентитета, други га брижљиво чувају — и вама и нама суседна Мађарска једно од 16 министарства у Влади назива Министарство националне културне баштине (Nemzeti kulturális örökség minisztériuma). Трећи, међутим, фундаменте своје цивилизације полажу и тамо где ње никада није било, уништавајући у појединим случајевима сведочанства постојеће, пре много векова успостављене културе.

Ако треба да се на крају децидирано изјасним (само у своје име јер Матица српска има око 3.000 чланова различитих схватања) рећи ћу: Идентитет српског народа и културе видим у релацијама мултикултуралности европских народа од којих сваки тој цивилизацији доприноси колико му културна вредност досеже, али се не утапа у илузију наднационалности, некаквог утопијског глобализма.



СЕДМИЦА СРПСКО-СЛОВАЧКОГ ПРИЈАТЕЉСТВА  
23—30. ЈУНА 1861.

Година 1861. са доста разлога може се назвати преломном у историји Хабзбуршке монархије, па и у историји појединачних народа који су тада били поданици Царства. У много чему то важи за Словаке и за Србе.

За Србе та година почиње програмским такозваним Туцинданским чланком Светозара Милетића (објављен 6. I 1861<sup>1</sup>) који на нов начин види и тумачи захтеве народа и поставља чвршће темеље борбе за аутономију. Убрзо, 2—30. IV, одржан је у Сремским Карловцима уз царску дозволу „Благовештенски сабор српског народа” на коме се као жестока опозиција већинској конзервативној струји зачиње народни покрет Светозара Милетића. У јуну објављен је „Меморандум вароши новосадске Угарском сабору”, текст чији аутор је Светозар Милетић, новоизабрани градоначелник. У јуну српски посланици на Угарском сабору иницирају расправу о националном питању. У августу организована је прослава стогодишњице српског великана Саве Текелије која се претворила у својеврстан политички сабор уз делегатско учешће представника већине народа Монархије. Истог месеца почело је да ради Српско народно позориште у Новом Саду, први професионални театар код Срба, основан и вођен као снажан инструменат националне политике. Те године је активирана тежња да се Матица српска пресели из Пеште у Нови Сад и извршене су припреме за то. У време апсолутизма такав захтев је власт одбила ослањајући се на извештај од 7. новембра 1833. комесара на Скупштини Матице српске, пештанског градоначелника Красоњија који је сматрао „да би премештањем тог друштва у Нови Сад, град у коме станују већином Срби, ово друштво могло да се искористи за потпомагање националних тежњи које обично служе као плашт за сепаратистичке или чак панславистичке скупове”.

Не знајући довољно околности словачке историје, што се тиче политичких кретања у словачком народу 1861. године наводим само једно збивање, али капитално и пресудно. У Турчанском Светом Мартину 6. и 7. јуна 1861. одржана је Народна скупштина, на којој је донет *Меморандум словачког народа*, темељни докуменат националног програма и народних захтева, укључујући и оснивање институција неопходних културном развоју. Ова историјска декларација није остала без одговарајуће акције. Именован је одбор за припрему народног културног друштва — а биће то Матица словачка. *Меморандум* је од

---

<sup>1</sup> Сви датуми биће дати по грегоријанском календару, иако су Срби тада и ван цркве користили јулијански.

стране веома ауторитативне делегације словачких првака на челу са Јозефом Милославом Хурбаном уручен 27. јуна 1861. потпредседнику Парламента, Калману Тиси, а водили су разговоре о томе и са мађарским водећим политичарима Етвешом и Деаком.

Тај историјски дан истовремено је и централни дан збивања која се могу назвати седмицом словачко-српске сарадње. У тој седмици од недеље 23. до недеље 30. јуна десила су се три догађаја, од прворазредне важности за словачко-српске односе, који су, чудном коинциденцијом, остали сасвим на маргинама и српске и словачке историографије.

На почетку 1861. у јануару и фебруару једна група најистакнутијих српских младих људи тога времена, предвођени секретаром Матице српске каснијим управником Српског народног позоришта Антонијем Хаџићем, почела је да даје аматерске позоришне представе у Будиму, у кући сенатора Јосифа Станковића. Почетком летњег периода обновили су представе изградивши у башти Станковићеве и суседне куће мајора Петра Дуке летњу позорницу. Празничног дана 23. јуна (била је недеља, али и први дан православног празника Духови) давала се премијера комада *Инкогнито*, драме знаменитог словачког писца Јана Бескидова, познатог по књижевном имену Јан Паларик. Превод је начинио Коста Руварац, млади талентовани интелектуалац коме ће рана смрт прекинути блиставу каријеру. Међу извођачима био је и Лаза Костић тада већ веома цењен песник, данас највеће поетско име 19. века код Срба. Писац, о коме је часопис *Летопис Матице српске* две године раније већ извештавао, био је почасни гост представе. Извештач словачких новина Ј. А. Печерски, који за себе каже: „Ja som posial — trebars veľký priateľ divadelných zábav — slavianskemu predstaveniu ešte nikdy prítomným neboli, a to z tej jednoduchšej príčiny, pretože sa mi nikde nebola k tomu príležitosť poskytnúť.”<sup>2</sup> Бескидов, сведочи у истом тексту Печерски, „ani *Incognito* ani *Drotára* posial’ v Slovenčine predstavovať nevidel: prvou ováciou a verejnou uznanosťou ne od svojich vlastných rodákov, lež od spolukmenovcov Srbov osobne poctení bol”.<sup>3</sup> Те чињенице уздижу ову представу, аматерску, али веома добру, међу оне појаве које у историји међусобних односа народа постају безмало симболичне. Истовремено она је и доказ смишљеног политичког потеза, крупан корак ка зближавању два народа који су у скоро истом поло-

<sup>2</sup> „Иако сам велики пријатељ позоришних забава, ја никада нисам присуствовао славенској представи и то из једноставног разлога што ми се за то никада није указала прилика.”

<sup>3</sup> „Ни *Инкогнито* ни *Дротара* до сада није видео у словачком представљању: првом овацијом није лично почаствован од своје рођене браће него од саплеменика Срба.”

жају да освајају национална права у туђој не баш наклоњеној држави. По извештајима у српским и словачким новинама на представи је било више словачких писаца и још доста Словака, много Срба из Пеште — Будима, а у гледалишту су била и два принца Карађорђевића, синови кнеза Александра који је Србијом владао 1842—1858. Била је то права манифестација националног духа. Бина је била украшена црвеним, плавим и белим платном, венце са тробојкама добиле су не само „глумице” него и писац кога су изазвали на позорницу узвизима „живео списатељ” и преводилац. Паларик се захвалио „ганутим гласом” узвизима: „Živili Srbi! Živili Slaviani!”

Представа о којој се може дати још много лепих и занимљивих детаља сведочи првенствено о чврстој културној повезаности Словака и Срба, мада јој се не може порећи ни политички значај.

Следећи догађај у овој знаменитој словачко-српској седмици има веома снажно политичко обележје, мада замаскирано у забавни пикник на Маргитином острву. Дешава се 27. јуна, у четвртак. Иако је радни дан, ипак на празник. Тог датума је српски традиционални национални празник Видовдан, тај дан те године постаје празником словачког народа јер су његови прваци управо тада официјелно уручили *Меморандум словачког народа* властима. О заједничкој прослави овог народног дана писале су и српске и словачке новине, мада унутар скромне рубрике *Dopisy*/Дописи, да не би сами себе денунцирали јер власти су аргусовим очима гледале на сваки вид сарадње међу словенским народима. Меморандумска делегација и још подоста Словака из Будима и Пеште упутили су се на два пловила к дунавском острву. Ко је све поименично био у тим чамцима не знамо. *Српски дневник* каже да су била „многобројна браћа словачка, међу истом били су многи од депутације”. Именом, а као пример нивоа присутних, помињу Хурбана, а *Pest’budínske vedomosti* уз Хурбана, наводе још Дакснера, Францисција и Паулинија, те Михала Мачаја хвалећи његову здравицу. Када су се приближили острву, доспели су до њих чаробни звуци српске тамбурице („mile nás z tadial dojaly čarovné zvuki tamburice srbskej”), а када су се искрцали, опколили су их браћа Срби („sme obklíčení boli statnými bratmi našimi srbskými tu podobne v bojnom počte shromaždenými”). По српским новинама ту је било заиста много људи „скоро сваколика омладина наша”. И српска имена шкрто се казују. Био је ту Коста Руварац и свакако сви други из аматерске дружине. Свирали су тамбураши, а састав њиховог „збора” реконструисан је; и то су били студенти предвођени Николом Максимовићем који ће касније бити са Светозаром Милетићем један од оснивача Српске народне слободоумне странке. Знамо још пет имена, међу

њима су Коста Трифковић, каснији популарни комедиограф и Јован Петровић доцније професор биологије чију је успешно започету природњачку каријеру прекинула рана смрт.

„Чим смо се с њима састали, одмах смо се и упознали; та лако се браћи упознати”. Сели су за столове одмах се заорила песма и заиграле игре („a tu so ozval spev hned' srbský hned' slovenský, po speve tanec 'kolo srbske' i naš 'od zeme'.” Ређале су се здравице. Хурбан је своју казао на српском, праћен громким узвицима живео. Велике овације добио је за своју српску здравицу и Коста Руварац, а помиње се још и жестоко одобравање здравици Михала Мачаја који је говорио непријатељи нису само Мађари но и властити отпадници („že nepřítelmi našimi nie su tah Mad'ari, ako gačej odpadli synovia národa nášho”). Веселе (и политичко зближавање) трајало је до пуне ноћи — растали су се после десет сати с песмом, разуме се.

Овај сусрет на Маргитином острву био је, може се то мирно рећи, политички митинг. Сасвим је сигурно да то није био случајан сусрет. Видимо, Словаке су одмах на обали дочекале тамбурице; Срби су знали где ће се и када они искрцати. Хурбанов подужи говор казан је на српском — није то могла бити тренутна импровизација. Словенска узајамност, међусобна солидарност у захтевању националних права, осећања братске љубави стопили су се у животну радост и оптимизам младих људи који су прижељкивали и с разлогом очекивали боље дане за своје народе за које су били спремни да се политички одлучно изборе.

Следећи сусрет упознавања и зближавања збио се 30. јуна, опет у баштенском позоришту код Јосипа Станковића. Давале су се две драме: *Кир Јања* Јована Стерије Поповића и *Кобно име* безначајна али забавна анегдотска посрба неког немачког комада. Биле су то репризе и баш зато прилика да се „глумци” искажу боље, јер су уигранији. Овога пута на сцени је био и првак ове трупе, Стеван Пантелић, за кога српска театрологија сматра да је највећи глумачки таленат 19. века, неостварен у потпуности јер се покалуђерио и постао шабачки владика Самуило. Стеријин тврдица Кир Јања била је његова најбоља улога. Представи су уз српску публику присуствовали и „чланови словачке депутације па поздравиле са *слава* (*slava*) младе и ваљане Србе и Српкиње дивећи се вештини коју су развили”. Београдске новине *Видовдан* из којих је претходни цитат не дају имена словачких гостију, а *Pest'budínske vedomosti* кажу: „Obecenstvo bolo početné a v ňom Slováci dobre zastúpene. I náš Dr. Hurban bol medzi nami.”<sup>4</sup> Он је био импресиониран

---

<sup>4</sup> „Публика је била многа а у њој су Словаци били добро заступљени. И наш др Хурбан био је међу њима.”

представом, разнежен осећајношћу. Као и остали у публици: „I nebolo brata, ktorýby sa v tomto kole drahých bratov srbských pri tak ušlechtilom národnom požitku duše, nebol cítil blaženým.”<sup>5</sup> Остављајући по страни податке које имамо о појединостима представе и глумачке игре, подцртавам ефекат заједништва изражен речима непотписаног словачког новинара, а био је то вероватно редактор Јан Францисци: „Po ukoučení hry sa nie len herecká spoločnosť ale aj z obecnstva tí, ktorí boli speváci na javište shromaždili a pre tamburicach spievali nie len prekrásne srbské piesne, ale aj našu slovenskú 'Orala' vyvolávajúc po ukončení jej Hurbanovi nášmu 'živio'.”<sup>6</sup>

Ни ово, дакле, није било само уметничко вече већ нови, трећи, израз блискости и политичког истомишљеништва. Знао је да је то тако и словачки новинар који свој чланак завршава ускликом: „Sláva a vdáka bratom našim Srbom pest'-budinským! Sláva ale nadovšetko uzájamnosti slavianskej!”<sup>7</sup>

Последице ових догађаја још нисмо до краја открили. Ваља се, на пример упитати нису ли Паларик, Францисци, Паулини Тот, Готчар, (Ján Paláik, Ján Francisci, Vilém Pauliny-Tóth, Ján Gotčár) пишући и потписујући 1862. *Озлащење Матице словачке (Ohlašenie Slovenskej matice)* и 1863. њен *Сїаїїуїї (Stanovi Matice slovenskej)* били још увек под утицајем пештбудимских сусрета? Није ли Милетићево заузимање за Матицу словачку и за интересе словачког народа повезано са емоцијама насталим 1861? Није ли учешће долноземских Словака у Великој скупштини 1918. којом је ослобођени део Јужне Угарске прикључен Србији имао логичну везу са односима успостављеним догађајима о којима сам причао? Није ли и данашње међусобно поштовање Срба и Словака у тој лепој традицији 19. века?

Тролист слоге и зближавања, пријатељског братског дружења у овој седмици 1861. био је можда најсветлија концентрациона тачка словачко-српских односа у 19. веку, а можда и до наших дана.\*

<sup>5</sup> „И није било брата који се у колу драге српске браће у таквом узбуђењу народне душе не би осетио блаженим.”

<sup>6</sup> „По завршетку комада нису се само представљачи него и они из публике који су били певачи окупили на бини и при тамбурицама певали не само прекарне српске песме него и нашу словачку 'Орала', узвикујући по завршетку те песме нашем Хурбану 'живио'.”

<sup>7</sup> „Слава и дика нашој браћи Србима пештбудимским. Слава посебно и узáјамности словенства.”

\* Речи на међународном скупу „Словаци, Срби и Словени у интегрисаној Европи” и на свечаности откривања спомен плоче Светозару Милетићу. Овај програм, одржан у Братислави 6. децембра 2005. године заједнички су организовале Матица словачка и Матица српска.

МИЛОРАД ЖИВАНЧЕВИЋ

## ПРИСЕЋАЊА

Било давно и није истина, заподева немушти разговор древна пословица, у бесконачност...

Многаја Лета! Нова година на измаку миленијума, дружица ми смислено поклонила празну књигу. Тја, уврнута песничка, наше горе лист. Излишно тронут, сричем китњасти свракопис: Für Mischa, Claudia. Fin de siecle, крај стотећа, и бескрај.

Посвета увек скрива неку поруку. Досадно питање, шта је писац хтео да каже? У плавети ће одлебдети перо, а написано ће остати, од једног бића другом, заувек. Ваљда за успомену и дуго сећање? Или само ја тако разумем, јер сам старомодан, и стар.

Поетика даривања. Geschenkpoetik. Својеручни рад, прозирни бледољубичасти омот увезан као колаж са надреалистичким сликама: Писаћа машина у празној соби. Човек гута слова као гутач ватре у циркусу. Ноћ у којој се плови. Човек спава на ледини, поклопљен књигом, над њим месец.

Књига као дар, чудна ми чуда. Али, ненаписана књига је велика бела надгробна плоча у коју каменорезац тек треба да уклеше слова. Бесмислено скупоцен поклон, као и све овоземаљске твари, предвиђене за путовање у загробни живот.

Оностранство.

Ein gewisser Mischa, то сам ја! Известан М. као известан осмех. Непрепознатљиво варварско словенско име у латиничкој транскрипцији. Мој потпис је у Немачкој нечитак. А за нас су опет Немци немаци, бесловесни, док су Словени словесни. Људи с друге планете. Човек с оног света.

Однекуд израња стих:

Зар ови људи не виде да сам ја мртав?

Живи покојник. Иностранство као оностранство. Мени је неразумљива моја садашња адреса: Frankfurt am Main, Wolfgangstraße 115. Замишљам, како ми пишу преци:

Предати се, томе и томе, на руке. Земља Германија. Покрајина Хесен. Срез и округ непознат. Задња пошта Франкфурт на реци Мајни. Улица Вучји пролаз. Кућа број стопетнајест. Упитати, да није грешка? Откуд толико кућа у једној улици, више него у целом селу!

Задња пошта, звучи као последња почаст. А заправо је последња станица. Треба, дакле, да се обазрем на пређени пут. Странац у туђини, презвитер сам који по налогу владарке и по превишњој милости постаје летописац. Преда мном је неисписана књига, као сам живот.

Годинама одбијам изазов да пишем роман. У међувремену ми је живот постао роман, перверзно занимљив — другима, не мени. Морам признати, као књижевни историчар осећам изванстран отпор према тој врсти литературе, јер стално тражим текст у контексту, па знам за јадац. Прилично су ме обезвожили и моји трезвени сељаци, који су ме упозорили, опазивши како свеједнако нешто пискарам, да се не мучим: јалов посао, коме то треба? Можда су у праву.

Проклетство писања као дар. Залудница. Зато ове ретке исписујем пре свега мојој породици, али и свима онима који радо читају, а не дају се заваравати.

Било давно и није истина! Тако нас опомиње стара словенска пословица. У моме завичају, у Србији, народ каже: Било и битисало. Значи, нестало нетрагом. Или, једноставно: Било па прошло. Било једном. Некад било, те се спомињало. Некад било, сад се приповеда.

Деда Милан волео је да приповеда. Своја казивања започињао би загонетном интродукцијом:

— Ово што ћу вам испричати, не знам више да ли се у стварности догодило, или је измишљотина. Можда сам све то измислио, да се забавим.

Било давно и није истина!

Имао је обичај да каже, како више није онај исти кога је упознао у детињству и младости, још у прошлом веку. Био је неко други. Или трећи. Милан трећи, као бајаги неки краљ. Погледа се изјутра у огледало, и зачуди се: ко је сад па овај? Пропала ствар. Сваки човек себе другачије види, него околина, јер гледа унутрашњим оком. Само, куд се деде онај бели дечак гргураве косе, босоног, журав, ко је овај старац? Живот је један трен, док тренеш прегазио те и одјурио даље као помамни коњ. Сусретнеш се тако сам са собом, па се препаднеш: јер Ја је неко други.



Слично је рекао и Рембо, али деда није био његов чита-лац. Најзад, погледам се тако и ја у огледало, или у извор, па се чисто изненадим, дође ми да кажем:

— Извини, мислио сам да си ти!

Причао ми друг из младости како су га у мраку препали непознати насилници, давно у Београду. Видевши да је убоги ђаво, без пребијене паре, нису га злостављали, један га је само ударио ногом у стражњицу, цинично рекавши: Извини, мислио сам да си ти! Мој стари добри друг, Бошко Симић, алиас Боб Американец, живео је после дуго у Чикагу, где није имао таквих искустава, мада је град на злу гласу као бивши гангстерски центар света. Истина, свакодневно се дешавају разбојништва и убиства, али без поезије, која је наш заштитни знак. Писао ми како је тамо срео човека сличног мени, потрчао за њим и разочарао се, овај му зато био нешто крив, али, није га ударио ногом и није рекао ништа. Својевремено је Мира Адања-Полак направила с њим интервју на телевизији, премда је овде упамћен, чак и званично осуђен, као велеиздајник. Умро је недавно, патећи непроболно од носталгије, безнадно приви-вајући завичај.

Глас вапијућег у пустињи, мислим се нешто, прибору као ја. Чиста литература, а уопште није конструкција, јер има упориште у стварном животу. Дошла маца на вратанца, сад сам ја на реду, треба погледати истини у очи, куцнуо је час.

Мотив се ту већ претвара у лајтмотив, тема се нуди сама од себе, треба само сести и написати партитуру. Или песму. Или есеј. Или филозофски трактат. Или мемоаре. Све су то само варијације на тему. Све, мир и немир, свемир, све мир, умир, одумирање и умирање, све се може развратити, посувратити, превратити, прекратити и суновратити, али се билост неће вратити. И сав тај свет драгих трица данас је синоћница.

Писање успомена није пријатно ћаскање. Писање и иначе није лагодан посао, често је мукотрпан и узалудан труд.

(Мјечислав Јаструн: *Лейа болест!*)

У прошлом веку, прота Матеја Ненадовић започео је своје мемоаре овако: „Као што многогодишњи храст, кога нису гро-мови ни ветрови срушили, почне сам од себе венути, и грану по грану губити, и све ближе свом се крају клонити: тако, дра-га децо моја, и ја... Нерадо о смрти говорим, али без икаквог стра̄ очекујем последње вече мог живота; моје мисли не лете више у оне године у којима имам јоште да живим, него у оне у којима сам живио... И радујем се да ни на једно дело не на-лазим, за које би ми совест штогод пребацити могла.” Благо њему! Волео бих да и ја могу, у овом веку, тако да завршим свој летопис.



Дружио сам се у младости с протиним потомцима, Вером и Ђорђем, умало се нисмо ородили. У њиховој кући, после сто година, владао је исти патријархални култ честитости. (Вера је данас лекар, Ђока познати глумац.) Налазио сам чудесне упореднице између наших предака, почевши од свести да се не треба у срећи гордити и у несрећи очајавати. И моји стари су служили и господарили, путовали по свету и таворили у селу, ходали по облацима и спокојно седели под липом у дворишту, ратовали и поповали, а дочекали да пред својим слугама на ноге устају, имали леп дом и видели га у рушевинама, упознавши рано променљивост судбине. Тај удес поделио сам с њима и ја, не заборавивши никад:

У добру се не понеси, а у злу се не поништи!

Зато ми је близак тај старовремски свет, чији сам закржљали изданак. Посебно ми је био драг дурашни деда, са вечитим оптимистичким рефреном, као симболом неуништивости:

— Идемо даље!

Контрапункт, присутан такође у нашој кући, заговарао је на вечерњим седељкама, према породичном предању, Светолик Ранковић: све прошло и утулило се, само стоји бескрајан низ година, у коме пројурише детињство, младост, зрелост, старост, а у том дугом низу не видиш ништа до мрак, кроз који севне понекад нека звезда падалица. Право егзистенцијално ништавило! У ствари, природан људски заглед у метафизику.

Деда је свему придавао неку гротескну, каткад управо фантастичну димензију: спојити оно што се види и што се не види. Сматрао је да се најзанимљивије ствари налазе међу онима што су промакле мимо нас, у пролазу. Њему дугујем осећање живљења између сна и јаве, како је заправо Лаза Костић дефинисао поезију: Плетисанка, међу јавом и мед сном. Говорио је, деда, као Фихте:

— Свет је сан и сан свет.

*Weltanschauung*, својеврстан поглед на свет. При чему се потире питање, који: овај, или онај свет?

Присећање је болно чепркање по души и позлеђивање старих рана, које стално крваре и никако да зарасту. Освртање уназад прилика је за свођење рачуна и намиривање дугова. Прилика је и за призивање духова, као на спиритистичкој сесанси, заумно дозивање оних којих више нема да са нама поделе радост живљења. Али нећу сада о томе, то нас све ионако чека кад останемо сами са собом, у ноћи.

Било давно и све је истина!

## Синоћница

Дедовина, као књига староставна.

Песма лаже: Шумадијо, родни крају, у теби је ко у рају!  
Јакако, додају моји сељаци, јер су одонуде такође изагнани људи. Земљица ће пожелети људи, али људи више бити неће! Све изгинуло у ратовима или одселило у град. Шумадија је сада место где су Бог и ђаво рекли лаку ноћ.

У давно време ту су биле столетне шуме. Данима се могло кроз њих на коњу путовати, а да се не види небо. Књаз Милош давао је крчевину бесплатно у својину. А данас још стоје ретка стабла, стара, погрбљена под теретом година, у забранима: храст, граница, буква, цер и граб. Име покрајине је само успомена.

Безљудни угор и парлог. Лепа пустиња.

Валовита модра даљина: поља, њиве, шуме. Унаоколо планине: горски венац. Поља натопљена крвљу војника, оранице залирене знојем тежака, шуме орошене сузом збегова. Земља Србија.

Простире се земља веселница, шарена као ткање са разбоја. Докле око досеже, ливаде у цвату: плава звонца, ситна црвена кичица, мајчина душица, златасти љутић, жалфија и јагорчевина, беле раде и беле влати хајдучке траве. Јасика је љубичаста, а клен жут. Жубор потока и говор птица. Дању дозива жуња, ноћу ћук. Буче буљина јејина, грче грлица, звижди шљука, пућпуриће препелица. Детлић се стапа с кором дрвета, кљује као да неко куца на врата. Мирис јечма и зелена жита, песма попаца. Небо се пуши као тек помужено млеко. Облаци измешани са овцама пашњака. Гроздни виногради, јабланови дуж пута као путокази. Искри се речича у дубини и у њој се скривају ракови испод камења. У измаглици оморине пландују стада. Ветар мрси свилицу у ваздуху. Забрани, трла, гумна, стогови, оскоруше у китама, неколико раштрканих кућа и вајата покривених ћерамидом — село. Јутро свеже окречило беле зидове, високо изнад дворишта шестари кобац. У видокругу планине, као играчи у колу: Рудник, Букуља, Венчац, Космај, Авала.

Видик се мења како се мењају годишња доба, а житељи га повремено скидају и стављају у песму:

Три се снега на планини беле — један лањски, други преколањски, а трећи је од ове године.

Загонетна природа штедро нуди разне животне мудрости, на пример: „Не пада снег да покрије брег, но да свака зверка покаже свој траг”. У зимње вечери, уз ватру, испредају се чудновате приче, међу којима је онајлепша „Чардак ни на небу

ни на земљи”: мотив за којим су трагали Милић од Мачве и Хијеронимус Бош. А такав је, ни на небу ни на земљи, сав тај бајколики крај.

Међа земље и неба је висораван. Некада, ту су остављани мртви, да буду ближе Богу. Сада, ту су живи. Висораван зову Чумино брдо, а насеље Чумић.

Наши стари дошли су из Великог Извора, пре више од двеста година. Узмичући једнако пред Турцима у беспућа, наишли су одједном на лепу зиратну земљу и остали. Поља су била пуста, кажу, чума је владала у том крају. Поболи су икону светог Димитрија насред изумрлог села, осветили, а онда подигли куће на вишем и бољем месту. Али су и даље презали од бића и небића.

Приправни стићи и утећи и на страшну месту постојати, смирено су чекали судњи дан. Срећни људи, свакако су били припремљени боље него ми, потпуно помирени са трајањем бесмисла; верујем да су сви слично говорили, као мој чукундеда, на самрти:

— Вала, није ми жао да мрем! Видео сам света у свом веку: бивао у Тополи на вашару и у Аранђеловцу на сабору...

Моја деца верују да је Вашар у Тополи измислио Добрица Ерић, сељак песник.

Звонило је и онда звоно на волу, кад се ишло у Тополу, и даље, у Аранђеловац, Младеновац и чак у Београд. Касније се звуци удвојили: „На дешњака меденица звечи, на левака блиста петокрака”. И раздвојили: „Водем звезду, водем сваку, ал’ не водем петокраку!” То су те деобе. А остало је вечито: „Алај водем, па водем, са два вола да орем, са два коња да угарим — цуру да преварим”. Нек иде живот!

Свему је крив клети рат. Шта се чује, ’оће л’ опет рат? Неком рат, неком брат. Само стижу писма из којих, бије мемла. Зими зима, а лети врућина, додијала мене ратна дициплина. Радо иде Србин у војнике... кад му вежу руке наопако! Зборно место Крагујевац.

Шумадија, хрстова стублина, у њој Чумић, праизвор запамћења предака, данас већ скоро пресахли зденац.

Дедовина као књига староставна.

\*  
\* \*

Времеплов.

Столеће касније, након овде подастртих збивања, неразговетни одјек.

Нови Сад, моје прво место службовања, Филозофски факултет. Дипломски испит, полаже отресита црномањаста студенткиња, севајући антрацитским очима, успевајући да све наговори, лаје на звезде, штоно реч. Велеважна комисија се повлачи на већање, професор Лесковац, председник, врти главом:

— Опасна женска!

Затим се обраћа мени, најмлађи сам, новопечени доцент.

— Погледајте, одакле је то чељаде?

Узимам индекс, помало нарогушен, шта ме брига, гласно читам: место рођења — Чумић.

Гром из ведра неба.

— Ето видите, то све објашњава — каже Лесковац. — То су хајдуци! Познати по томе што су постављали и обарали владе. Вероватно нисте чули за то мало место у Србији?

— Случајно јесам. То ми је дедовина.

— Па што не кажете, Бога вам? Да знам, да вас се причувам!

Академик Младен Лесковац био је фини господин и уметник у псовању. И велики Србин. Задовољан што је открио моје порекло, које никако није могао одгонетнути из службене документације (о томе касније), видно одобровољен, почастео ме сочно и закључио, припаљујући муштиклу: „Видећете, та ће направити каријеру! Чули сте, како лаје на звезде.”

Била је то Милица Грковић, потоњи професор нашег факултета, познати народни трибун. Позвао сам је да ме посети. Долазила је са супругом Душаном, обоје су били ватрени патриоти, заљубљени у њен завичај. Љубав су пренели и на кћер Јасмину, која ће касније као језикословац написати једну студију о говору Шумадије. Читали смо наглас моје записе о Чумићу. Сећајући се детињства, Милица ми је причала да су у тамошњој основној школи дуго после рата висили портрети дедине браће од стричева, Михаила и Илије, добротвора школе, али да их је комунистичка власт избацила, као рецидив прошлости.

Прича има епилог. Једног дана позван сам у виноград професора Лесковца у Сремским Карловцима, на приватни пикник. Била је то посебна част, с обзиром на моју младост и професорову избирљивост сабеседника, али на моје још веће изненађење, затекао сам тамо старог бонвивана Миодрага Ибровца, чувеног романисту, који је био наш породични пријатељ. Обрадовао се сусрету, и за столом, разгаљен, одмерено гестикулирајући, евоцирао успомене:

— Илија Живанчевић био је озбиљан човек, адвокат, прагматичар, а занесењак: написао је књигу *Новом поколењу*, као неки аманет овој недостојној генерацији.

— Имам ту књигу — рекох. — Нисам је тако схватио, то су више лични прилози тумачењу народне поезије.

— Дабоме — одврати Ибровац благо цинично — јер и ви припадате поколењу које више нема слуха за те вредности.

Сетих се једне слике из детињства. Часопис *Надреализам данас и овде*, и у њему бизарна фотомонтажа: Ибровац као балавац, Ибровац као гола жена. Ново поколење наступило је заиста без пијетета, игнорантски, у стилу авангардне футуристичке девизе о тоталном превредновању свих ствари.

— Морате ми набавити ту књигу — рече Лесковац, обраћајући се мени.

— Има још нешто занимљивије — настави Ибровац. — Михаило Живанчевић, професор универзитета, написао је између два рата огромну монографију *Југославија и федерација*. Доказивао је да су та два појма неспојива, да ствар треба поставити овако: Југославија *или* федерација. Зато је после рата релегиран.

— Бога вам — скреса спонтано Лесковац, гледајући ме нетремице, с неодољивим шармом — откуд ви у овом поквареном друштву (социјалистичком, мислио је, алудирајући на моју тадашњу друштвену активност). Блажен муж не иде на совјет нечастивих!

Постиђен, видео сам у мислима Београд, кућу у Авалској бр. 4, у коју смо све ређе залазили после рата. Стриц Михаило био је још држећи достојанствени господин, отмених покрета, седео је потиштен у полумраку своје библиотеке и говорио полако и разветно, као да држи предавање на Правном факултету. Био је огорчен, сматрао је да влада безакоње, да је укинута правна сигурност и да је ово разбојничка држава. Ипак, био је при том узвишено смирен, узнесен изнад свакодневице. (Стрина Јулијана, некад велика госпођа, права дама, радила је на шалтеру у пошти код Кнежевог споменика, стоички подносила сажалење познаника који су је ту свакодневно виђали.) Жалио је само што су му деца незаинтересована за науку. Поклонио ми је прво издање Стојана Новаковића, *Историју српске књижевности* (1867), са *Примерима старе српске књижевности*, показујући узгред завидно познавање споменика наше писмености. Био сам, тада студент књижевности, више њим импресиониран него мојим професорима на факултету, просто је зрачио неку волшебну светлост.

Умро је поносан и заборављен од јавности. Непотребно је стрепоо, деца су му нашла одговарајуће место у животу: кћери

Ивана и Невена и син Предраг, кога су сестре од мила звале Бата, па тако и ми остали. Познати новинар, мени се причинљава као Дикенсов цврчак на огњишту, једини међу нама који још увек одлази у Чумић.

Стриц се у једном није преварио — Југославија није могла опстати као федерација, време му је дало за право, био је велики видовњак.

Здушно ме наговарао да пишем, саветујући да најпре записујем сећања која још живе у породици, док све то једном не потоне у заборав.

Тако сам почео, пискарајући више за своју душу, безмало дословно, како следи. Умишљао сам, очевидно, да ће нешто остати и за потомство, ако не и читање, за успомену и дуго сећање.

Пусти снови... Залудница, кажу моји сељани, зар немаш паметнија посла? Докон поп и јариће крсти, али шта то нас брига, мука тера те невоља пева. Много је за мачка волујска глава, зинуо си на превелик залог, немој да ти заседне, и преседне. Само да не чује зло, шта је ту је, није како је речено него како је суђено, што мора бити — мора, нек' је са срећом! Најпосле, мож' да бидне, ал' не мора да значи, не пада снег да покрије брег, него да свака зверка покаже свој траг.

Сврховитост писања сувишно је тумачити, подсећа на савновник. У прапочетку беше реч, казује Свето писмо, дата од Бога, и он је сам реч. Међутим... *Verba volant, scripta manent!* Речи лете а списи остају, учи нас античка мудрост. Доконао сам то још у младости, остављајући и писани траг, као некакав властити путоказ:

### *Scripta manent*

Одмах, у почетку, да не буде забуне: ја сам лично против свих папагаја и преживара, свих чепркара по буњиштима духа, свих старинара без маште и инвенције. Они који никада нису умели, нису били у стању да оживотворе податак, убили су га — нерођеног или у зачећу. Блаже речено, али још увек до непраштања опоро, они су га компромитовали; за њих, ту фелу нову и тако опет коленивићки стару, фактографија је привлачан метод, незаменљиво убежиште, мирна и безопасна лука за таворење препотентно сиволиких дана. Због таквих, праведно, а можда и неправедно, извикан је читав један систем; за такве и због таквих, треба се ограничити (ја бар желим да тако разумем), била је подигнута хајка на књижевну историју, историцизам, која и данас траје.

Али овде се ради о неспоразуму.

Према је историја — историја, а књижевност — књижевност, историја књижевности недвосмислено подразумева систематско проучавање културног наслеђа, уз одговарајућу интерпретацију вредности. Разуме се, о квалитетима не могу, не би требало да говоре индивидуе без квалитета, без њуха и слуха за литературу. Тужно је, али истинито, да је у стварности често сасвим обратно, па није ни чудо да се усталило мишљење: креативци су изван научних институција, махом слободни ствараоци, који се, неспутани, баве тзв. *ч и с т о м* (не прљавом?) литературом. Тако и невољно испада да су у наставно-научним матицама, на факултетима конкретно, дакле тамо где се најодговорније, плански и организовано припрема културни подмладак, сејачи знања о књижевности у забрињавајућем броју најчешће јалови историчари, медиокритети који се баве празним теоретисањем, педантно систематизујући чињенице о овом или оном, пазећи да час истраје четрдесет и пет минута, и сами каткад свога таворенња несвесни и зато дубоко самозадовољни и срећни.

Нажалост, и тога има. А шта је са материјом као таквом? И иначе, као у свакодневном животу, тако и у апстракцији, и несвесно се полази од одређеног податка. Фактографија као метод и у науци и у књижевности и уметности постојала је одвајкада и паралелно егзистирала са свим могућим измима, бивствовала и надживела их. За Монеа Руанска катедрала је податак који траје у свим њеним импресионистичким верзијама на платну; Дивна дама такође је специфичан податак за симболисту Блока; податак као заматак присутан је у кошмарној Дос Пасосовој причи, као и у свакој футуристичкој или надреалистичкој или каквој му драго песми. И такозване медитације „поводом нечег” и рефлексције ослобођене привидно условности нису, у основи, лишене своје изворне инспирације, која је и као ембрион, нееуфемистички, оно што је: податак.

Без устезања признајем да ми је она фактографија која је сама себи циљ (у књижевности или настави књижевности) дубоко одвратна, туђа: штит за недаровите креатуре или муцаве политичке опортунисте, који нису кадри да се ухвате у коштац са савременошћу, али по сваку цену желе, *м о р а ј у* да истрају на одређеном своме месту. Али ако не ценим овакве људе, њихов метод и систем, искрено ценим податак као такав: огољен, примаран, чист у својој изворности, а поштујем га, разуме се, пре свега и само ако нешто уистину говори. Често, међутим, од интерпретатора много зависи да ли ће податак моћи да проговори? Сигурно је да то није случај са свим оним дописницама наших писаца које се штампају по реномираним часописима. Само један крајње ограничен дух...

Постоји и друга страна медаље: злоупотреба одређеног податка. Фалсификат и злоупотреба, у различите, приватно свађалачке или друштвено злонамерне, шовинистичке сврхе. Има, дакако, и дијаметрално супротних примера. Ни најбриљантнија анализа одређеног текста, дешава се, не вреди две паре ако аутор не поседује или пренебрегава изванредан податак о том тексту.



Да будем сасвим прецизан: ако се кује у звезде, најсуптилнијим изражајним средствима протумачен, рецимо, као наш домаћи спецификум одређен текст, за који се накнадно испостави, помоћу најбаналнијег податка, да није ни спецификум, ни наш, ни домаћи, онда је читава прича бесмислена. Има таквих примера у нашој књижевној историји, а заблудели, или, ако хоћете, насамарени протагонисти не ретко су имена славна и добро позната јавности.

(*Књижевне новине*, Београд 1963)

Химна чињеници, ускликнуо је филозоф Драган Јеремић, дежурни критичар, ондашњи председник Удружења књижевника Србије, хвалећи тај текст на сав глас. Управо сам на велика врата ушао у Матицу српску, као секретар Књижевног одељења, најмлађи у њеној историји, био је то мој стег. Писан с предумишљајем, као *Мој обрачун с њима* (Крлежа), изговор за неки други, дубљи повод. И мада се чини сувише надобудно, издалека, писцу се не може порећи извесна далековидост.

Авај!

### *Међувреме*

Откад знам за себе, рат. Чудо кад је мир!

Природна ствар, тешили ме у детињству старији и паметнији, јер у природи непрестано траје борба за опстанак. Зато нећу овде о томе, него о ономе што се збивало у међувремену, као привид живљења, у такозвано мирно доба.

Међувреме је међураће, говорио је деда Милан, овде већ наречени мудрац. Незнани јунак, скрајнути народни поглавар, учесник многих битака, један од оних којима никада неће бити подигнут споменик. Често сам га молио да запише понешто од својих сећања, што сматра вредним да се отме забраву, али он је више волео да прича, а ја да пишем. Ваистину, тако се збило све по реду како је казато од оца сину, а веродостојно записао грешни дијак, праунук.

Deus ex machina...

Прадеда Иван први је дошао у град. Описменио се, изучио буквар и читанку, али је хтео нешто више. У његово време била је само једна учионица и у њој огњиште на земљаном поду, набоју, тако да је учитељица могла да предаје и кува ручак. Научио је добро части часловац, читао Апостол и одговарао на јектенија у цркви, читао и све могуће народне песме, а највише је волео оне што су певале о каквом боју и јунаштву. Сви су људи као људи, а ови су крилати, лете из песме право у небо, небески народ.



Опет се обистинила стара домислица: док једном не омркне, другом не осване! Продорни јуноша срећно се оженио богатом вођевином, Петријом Савић, чији је рођени брат Владимир (око 1860—1908) био угледни државни чиновник ондашње Краљевине Србије породични добротвор. Будући да није имао потомства, узео је сестрића к себи да му буде утеха у старости, па је тако деда Милан дошао у Београд, где се ишколовао и окућио, подаривши сину ујаково име у знак благодарности. Провиђење је хтело, на крају баладе, да то буде мој отац.

Виђени гости у кући били су, нимало случајно, писци: Светолик Ранковић, Милорад Митровић, Драгомир Брзак и Милорад Петровић. Ујка Влајко је радо бивао у њиховом друштву, клонећи се политичара и чиновника с којима се свакодневно службено сретао, а о свом избору волео је да каже: с ким си — онаки си, сличан се сличном радује.

Светолик Ранковић, корифеј тадашње српске књижевности, помиње се често у овој причи. Ујак и он били су исписници, а посебно их је зближила болест, модерна у оно доба, туберкулоза. Заједно су тражили лека у бањама, прекраћујући време разговорима о завичају. Светолик је био родом из Моштанице, али је похађао школу у Аранђеловцу. Отац му је био свештеник у Гарашима, одакле су били и Савићи старином, а Влајко се родио у Орашцу. Обојица су познавали Шумадију у душу, имали су и заједничку тему: хајдучију. Светолику су хајдуци убили оца и сестру, а Влајков деда био је одметник, управо један онакав *Горски цар* каквог је описао Ранковић. У том документарном роману чак се помиње исти јатак из Брезовца, који је дошао главе и деди Живојину. Зачудо, Светолик није био оптерећен породичном трагедијом, или бар није показивао да јесте, само се светачки смешио и озбиљно водио разговор. Умро је недуго по Милановом доласку у Београд, сви укућани ишли су на сахрану.

Стални гост био је песник Драгомир Брзак, нешто старији, први сусед. Важна личност, управник поште, људина са цилиндром на глави, беспрекорно одевен, са трбушином а-ла поп Ђира, ходао је као ћуран по дворишту. И он је радо приређивао седељке. Имао је госпа Милку конкубину, која је правила богате вечере. Главно је било пиће, а музика — лупа у виљушке и кашике. Кад се винце увуче у лице, госпа Милка ошацује најмаснијег госта, позове га на страну и поднесе му меницу на извесну своту, да потпише. И он потпише, у добром расположењу, а доцније и плати. Запажено је у чаршији да је госпа то често практиковала, увек по истом систему: позову се одабране званице, оргија и крканлук траје сву ноћ.

Брзак је био омиљен у старом Београду, мање по патриотској поезији, више по пародији и каламбурима, а највише по народном комаду с певањем *Бидо*, који је написао у сарадњи с Јанком Веселиновићем и који је био прави хит. Сви Белиграци варошани знали су песме из тог комада напамет: „Уродиле жуте крушке”, „Милић иде стазицом”, „Лепа Кеја”, итд. Међутим, иза кулиса Брзак је био познат по вешто исхитреним безобразлицима — чувена је била његова „Ода говнету”, „Песма о рупи” и друге, које су кружиле у препису. И за столом волео је да заповеда разговор на исте теме, па би онда надугачко развезао, како је лепо чучати на чучавцу и густирати како Оно иде напоље! Уживао је да шокира присутне, а није узимао ни даме, смејући се заразно, док му се тресао трбух.

Песник Милорад Митровић, иначе правник по струци, испричао је колегијуму код ујка Влајка следећу анегдоту:

Опкладе се Брзак и Ђура Јакшић у литар вина, ко ће брже да направи што краћи стих. Прво почне Ђура, циљајући на противникову омиљену тему:

*Ој Брзаче, ђесниче са кудравом косом,  
пољубиш ме у шујак, па забушиш носом!*

А Брзак одмах одговори: „Пих, ала ти је стих!” И Ђура грешни изгуби опкладу.

Брзак је тражио да му човек скине шешир приликом поздрава, а када то не би случајно учинио, љутио се жестоко. Али сâм никад није хтео да отпоздрави! Држао се као краљ песник. Био је чувен и по томе што је могао за опкладу да попије по четрдесет кригли пива. Бирџуз у Скадарлији где је залазио — звао се „Bumskeller” (власник је био Петер Бумс), радо је истицао двосмисленост у преводу туц-подрум.

Долазио је често ујаковој кући и песник Милорад Петровић, звани Сељанчица, по истоименој збирци, која се управо појавила (*Сељанчице*, 1902), освојивши Београд напречац. Многе његове песме ушле су у народ, а певају се и данас, премда је аутор заборављен: „Мој дилберу, куд се шећеш”, „Чини не чини по месечини” и др. Он је учитељевао по шумадијским селима и добро познавао наш сељачки менталитет, о коме су земљаци за столом испредали бескрајне догоровштине, био је духовит и живахан, уосталом, најмлађи у друштву. Ненадмашно је рецитовао травестију „Држ’ уз дуд, држ’ низ дуд”, пропраћајући текст двосмисленим гестовима, нашта су се присутни смејали грохотом. У свакој прилици нарочито су биле омиљене пародије, на пример, на љубавну лирику: Сунце сија ко тепсија, па нам пружа, своју моћ — тандара броћ!

Мерило ствари у београдској чаршији и арбитар зафрканцијарум био је шаљиви лист *Брка*. Сви су препричавали његов садржај и уживали да се задиркују вицевицама и пошалицама, преписаним са његових страница и бубаним напамет. Ту је и чувени професор Михаило Петровић Алас нашао инспирацију за своје луде огласе: „Изгубљен клавир на путу од Славије до Калемегдана, моли се поштен налазач...” Стални сарадници листа били су Миланови другови Божа, Милан и Добривоје, последња двојица писала су заједнички под псеудонимом Трикош и Какола и били љубимци чаршије.

Пролетерски писци а-ла Максим Горки били су огромно популарни, а ови млади људи били су типографски радници. Милан се зближио с њима, јер је директива Социјалистичког клуба била да студенти партијски раде са радницима и занатлијама. Најизразитија личност из тог круга био је Панта Ђерговић, који је много обећавао, али се временом све више удаљавао од књижевности, преферирајући класну борбу. Долазио је још дуго после рата нашој кући, беле косе, коштуњав, мрк, наглув, говорио је и даље као агитатор, младалачки живахно шкљоцајући вештачким вилицама, вероватно не изгубивши много од некадашње ангажованости. Развијао је неку своју личну филозофију, наглашавајући важно сваку реч:

— Одмах да кажем нешто. Ми смо били елита из плебса. Као што истакнути подофицири у највишем чину већ миришу на офицере, тако и најбољи из доњих слојева припадну на крају горњим, и то баш захваљујући својој запажености доле, у свом кругу. Први у селу, последњи у граду, али сигуран аванс!

То је био тај ниво. Уметнином је сматрана следећа набрајалица:

*Што је више бербера — то су веће браде.*

*Што је више пайролџија — све се више краде.*

*Што је више њисара — све више муфљуза.*

*Што је више њојова — све више баксуза.*

Овакве умотворине изазивале су право весеље у друштву, а често су их пратила и опширнија прозна објашњења. На пример, што је више бербера — то су веће браде, значи: бербернице су места где се највише причају политички вицевици, па муштерије после иду у апс, где им још више порасту браде. Следећи стих посвећен је лоповима, који су били права напаст и поред ревносних позорника: усред града неки газда постави на имању кљусу за крадљивце, а сиромаш патролџија пружи руку кроз плот да дохвати опалу јабуку, па се ухвати у кљусу, и

тако га ујутру нађу. Стих о писарима сећање је на ове бедне чиновнике, који су имали мизерну плату, а буљук деце. А што се тиче попова, зна се већ да се за њих каже како су баксузи: у цркви је постојао истакнут ценовник, као у неком бирцузу, који је нарочито иритирао вернике; све је ту прецизно наведено — колико кошта свадба, опело, плаштаница, полилеј, свећа, застори, рипиде, једно звоно, два звона, три — бирај! Колико ко може да плати. Зато, причали су грађани, кад богаташ умре, велико звоно бруји: бун-да, бунда! А сиромашу оно мало уситни: прње, прње, прње!

Годинама су нашој кући долазили занимљиви људи, деди-ни и очеви пријатељи, сликари, писци и превратници. Неке знам само по чувењу, неких се добро сећам. У соби за при-мање, са миндерлуцима и пиротским ћилимима, претрпаној књигама и свакаким дрангулијама, био је на зиду огроман бел-ли хамер, сваки посетилац био је обавезан да нешто нашкраба. Цртали су Јован Бијелић, Сава Поповић, Мило Милуновић, Радојица Живановић Ное, Ђорђе Костић, Коста Хакман, Жика Влајнић, Миша Сирано, Ђорђе Поповић, а стихове су исписали Мони ди Були, Тин Ујевић, Душан Матић, Љубиша Јоцић, Ђорђе Јовановић, Оскар Давичо, Гута Костић и други. Неки од њих данас су имена из енциклопедија, а за мене су једно-ставно били: чика Јарац, чика Ное, чика Мило, мислио сам да су нам сви род. Скоро свакодневно текли су разговори, у кући или под сеновитим орахом у врту, до касно у ноћ.

Највиђенији сабеседник био је бан Милан Николић, бли-зак рођак. Наочит, стасит, негованих бркова и беспрекорно уредан, био је сушта супротност деди који се према сваком ре-ду и углађености односио с нескривеним презиром: само ле-жерно, енглиш, на два реза па у фуруну! Заједно су били у делегацији српске владе у Женеви и имали пуно лепих и ружних успомена за причу. Савршено су се допуњавали, јер је бан био ћутљив, а волео да слуша ћеретање, прекидајући повремено духовитим упадицама, које би редовно започињао завичајном инвокацијом (сећање на родни Орашац): Ене сад! Земљаци су му стално били нешто криви, сажалевао је и грдио сељаке, испољавајући каткад неразумљиво ниподаштавање: Цуце! Геја-ци! Репоње! Обузео би га бес, и тада сам уживао у милозвуч-ном српском језику из кога је зрачила епска традиција, јер је у бити то остао његов свет. Деда му је противуречио, настојећи да и мене загреје за тај свет и привије уз прадедовски вилајет. Интелигенција се само замајава, закључује без поговора, уо-бражава да ствара повесницу.

Милосав Стојадиновић је радије причао о књижевности. Уметност је вечна, али није за сваког. Народ је злоупотребље-

на реч. И у Библији пише да не треба бацати бисер пред свиње, а Његош, који је био владика, опомиње: Пучина је једна стока грдна! Левичари само замагљују ствар. Маса је пигра маса! Литература се ипак пише за један ексклузиван круг. Пазите ово: јад и беда. Он је био такав и такав, растао тако и тако, радио то и то, сам јад. Жалосно. А на крају, најжалосније: то сам био ја! Тако се пише данас.

Главни опонент је Панта Ђерговић, пролетерски писац. Какав Џон Дос Пасос! Шта нас брига за Манхатан трансфер. Трице и кучине, он никад не би могао да напише поему о Карађорђу, као Милосав. Недостаје му наша елементарна снага, набеђени писац. Не једе се све што лети! Нико као Србин не може да изрази народну душу, само ми имамо аутентичне изразе, као: дзиндзов!!! Није смешно, чик да то преведеш! А погледајте такозвани Нови свет, шта нам нуди: каубојски филм. Мангупи на коњима, сумњиве женске и хиљаде крава, лоповска посла, а све то само да забашуре како су истребили Индијанце, који су ту били староседеоци. Онда би се надовезала надреалистичка расправа.

Најстарији учесник био је Сава Поповић, дедин школски друг. Раније је чак становао код нас. Прича отац: Сава нас је импресионирао својим знањем из естетике или технологије сликарства, а особито познавањем старих мајстора, византијских и руских икона. Особито је био цењен у лондонским уметничким круговима, тако да постаје сарадник Британске енциклопедије, за коју је написао више јединица, на пример о руском средњовековном сликарству. Често је пред неуким сликарима демонстрирао своје знање о сликарима ренесансе или о барокним мајсторима. Тако је једном приликом објашњавао дивину перспективу помоћу шаховске табле, посебно златни пресек. Мило Милуновић је донео своју копију Пусенове слике из Лувра и Сава је ту, у дворишту испод ораха, демонстрирао златни пресек помоћу циркула, сантиметра и оловке. Он је такође открио многе фалсификате које су поједини преваранти покушавали да протуре неким богаташима. Антиконформист, његов начин живота доследно је делила супруга Бети и двоје деце које је угледало свет у Београду. Сава се непрестано селио, лево-десно. Зими увек гологлав, у белом лаком тренчкоту, није пристајао ни на какве компромисе, иако је био добровољац и носилац Албанске споменице, а браћу је имао на високим положајима: један је био ађутант краља Александра, а други војни аташе у Риму.

Сава Глиста, мени познат једино по надимку, није био само сликар него и превејани револуционар. Бивши комита, нихилиста, био је у вези са Хербертом Ридом и говорио као

светски теоретичар анархизма. Несумњиво је много утицао на деду, од ране младости, почев од оних тајанствених сусрета у Херцеговачкој улици у старом Београду. Мислим да је и Милан у души такође био анархиста, иако се радо декларисао као социјалиста. Дозлабога лежеран, како смо већ видели, није волео ред и поредак, а сељачким инстинктом мрзео је сваку припуду, отуда и сваку власт.

Гости упадају један другом у реч, доказују, хватају се за ситнице. Није него, јесте, е баш није! Изгледају ми детињасте, сви као блесави, један говори нешто себи у браду, други није сигуран да га је добро разумео, али га гледа крвнички и тера своје. Како време одмиче, причалице се распале, па падају и тешке речи. Море марш! Није то ништа, каже деда, стари пријатељи могу то себи да допусте. Што приличи богу, не приличи волу!

Контрапункт су били очеви пријатељи, које је старац иза леђа подсмешљиво називао паметњаковићи. Завидео им је на паметној речи, али код већине му је сметала поза: борба мишљења је бесмислица, људско друштво измишља себи проблеме, све је велика лаж.

Понекад би у тај серкл бануо Ристо Бошковић, дедин зет, политичар из Колашина, где је тетка Дана провела век као учитељица. Кршни Црногорац, прави горштак, нахрупио би као олуја, грмећи: Бе си, како жена, како ђеца? Онда: руке шире, у лице се љубе. Није то пука својта, него и стари ратни друг. Ваљали су нама браћа Црногорци у одступању онога рата, кад су стали уз нас листом, а сами се нашли у погибељи. Придошлица се шалио мило, засипајући пријатеља крупним гласом као да га затрпава камењем, а здравио се увек истим редом:

— Рђо једна! Подтрпезна кучко шумедијска, што ти је кокош пет стотина љета на пушку срала! Нуто, благо мени, здрави били, велики и мали!

Деда се никад не љути, каже да је то епика Црне Горе...

Нису сви били цинични и равнодушни, напротив. Жестоко су противуречили, скакали у очи. Човечанство је у опасности, а овакви намђори сигурно га неће спасавати. Интелигенција мора преузети свој део одговорности. Утвара рата поново се надвила над Европом, стари ратници су још били у животу и једнако се хранили стравом успомена. Душан Матић често је причао о напуштању земље у Првом светском рату, о повлачењу с дедом 1915. године, о чежњи да се некуд стигне, куда било! Деловао је помало занесено, као пророк.

Сећа се отац, његов ученик:

Матић је на нас највише и пресудно утицао. Био је тачан, савестан и уредан. Увек је ишао усправно, скоро војнички, ношен неким орловским поносом, налик Индијанцу, али је у понашању био широк, допуштајући нам све слободе, као да не примећује ништа што се догађа на часу. За разлику од кицошки еlegantног Црњанског, био је некако аскетски еlegantан: чист, са белом кошуљом, и до грла навученим џемпером тетет боје, без машинe, увек избријан и зачешљан. Он нас је неосетно уводио у модерну литературу, док је на часу филозофије инсистирао на антидогматској мисли, у духу његових есеја *Формална слобода мисли, а њено сиварно ројсиво* и *Истинa као конструкција* из *Пушeва*, које је написао по повратку из Париза, још 1922. Откривао нам је надреализам у литератури, говорио о ставу у животу, да је моћ владања сврха по себи и да је Расел водио борбу против власти као феномена у друштву. Били смо одушевљени, а некад нас је све то збуњивало: могли сте да размишљате, шта је то хтео да нам саопшти? А некипут је то било сасвим чудно. Чак и кад би сувотеоријски објашњавао неке појмове, често је понављао оно чувено питање Светозара Марковића, упућено Бакуњину:

— А шта после револуције?

Заборањена епизода:

Сапутник у повлачењу преко Албаније био им је неко време и песник Растко Петровић, тада шеснаестогодишњак, син старог породичног пријатеља Мите Петровића. Стигли су заједно до Јадрана, а онда је бригу о младићу Милан препустио својем пашеном Антонију Дифранку, Сицилијанцу и Београђанину, кога је у Србију довео Никола Пашић. Маг организације, вичан угоститељском послу, он је на Крфу закупио два хотела, у којима се окупљао крем српске војске и политике; власник је иначе био Грк, отац госпођице Аугусте, коју ће ту убрзо оженити будући председник југословенске владе Милан Стојадиновић. У једном од ових здања потписана је чувена Крфска декларација 7. јула 1917, у чијем се изворнику спомињу и Дифранкове заслуге. Није их заборавио ни Растко Петровић, који је за успомену поклонио моме оцу један свој цртеж из тог времена: Антоније и Клеопатра се љубе на месечини, уз препев песме „Антонио и Клеопатра” Хосе Марија де Хередије, који се и данас чува у нашој породици, непознат јавности.

(Владимир Живанчевић: „Један чудан живот у земљи Србији”, *Полишка*, Београд, јануар—фебруар 1997)

Породична слабост је уметност. Сликарство, музика, филозофија и лепа књижевност. Сви се праве да им је то нешто јако важно, док се мувају по чекаоници битисања, расејано



блудећи, изгледајући сваки свој воз. Деда тако воли да наклапа о политици: ко о чему, баба о уштипцима, правда се, нешто забашурује. Отац воли да распреда о ликовној критици и антиуметности. Ништа ја то још не разумем. Занимљивији су ми живи људи.

Очеви пријатељи су већином набеђени великани, свима им је била заједничка титанска енергија, чинило се, нису знали шта ће од сувишка снаге, из њих је просто кипео неки бес, који је морао негде да избије, као вулкан.

— Људи су будале, заподену изнебуха разговор. Некад су радили шеснаест сати дневно, налазећи да је то сасвим нормално, а војску су служили десет година. Све је то само ствар конвенције, како се погоде, или, ко се први сети. Али, за оне што су у међувремену награбусили, прошао воз.

— Тја, пристаје бан помирљиво, и конвенције су добри обичај!

— Кодекс глупости, непопустљив је деда. Уосталом, то признаје и римско право: *Dura lex, sed lex*. Закон је закон, ако је и глуп.

Реда мора да буде, у томе су ипак сви сложни. Чак и комунисти, ето, Јован Поповић је написао књигу под тим насловом. Пуковник Живко Поповић, међутим, одбија сваку помисао да му је то рођак. Аја ни род ни помозбог! Бивши министар Лукић примећује да је невоља у томе што свако има на уму неки свој ред, па како онда разабрати шта је опште добро?

Нико не уме да прича као чика Мило. На пример, кад је био сиромашан студент у Фиренци, како је шетао пса неког богаташа за бедну надницу. Једном је домаћин морао на дужи пут, па је Милу оставио новац да храни пса, све да му купује бифтеке и цигерице, није него. Сиромашак стрпа паре у џеп, а псу накува црногорске пуре, ми то зовемо качамак, па му подвикне, талијански, јер пас разуме само тај језик: „Манђа, Фијатино!” Пас режи, али кад види да је враг однео шалу, поједе. И још се облизује! Угојио се, блиста му се длака, газда пун среће приђе награди чувара за труд. Приметивши да сам пробирљив, испричао ми је ову згоду, претећи да ме неће водити у лов.

Мило Милуновић био је најомиљенији породични пријатељ. Мајстор сликар и луди ловац. Сугестиван приповедач, са огромним избуљеним очима, као да су увеличане испод лупе, главе правилно округле као пун месец. Козер ретке духовитости, како га је насликао мој отац: жонглер и имитатор, пробијао се као боем кроз живот. Полиглота, говорио је француски, талијански, енглески и руски, а знао је понешто албански, турски и цигански језик. У Паризу је друговао са старим знан-



цима из Фиренце, богатим и лепим Кампиљијем и ружним Ретороманом Ђакометијем, отуда чувена анегдота о Кампиљијевом псу Фијатину. Причао је и о љубави са Мадам Коко и о Рускињи Њањи, која га је данима гонила да рецитије Пушкина, све док није научио руски. Лудовао је по бурдељима са Хакманом и Паскином. Од свих сликара највише је волео Ђота и Пусена, а особито Пијера дела Франческа и помпејанско, грчко-римско сликарство. Али ја мислим да је био и неостварени писац.

Некада је с Милом долазио нашој кући и Васа Поморишац, не слутећи да ће оном дерану који се верао по ораху једног дана илустровати књиге. Он и Павле Васић сарађивали су педесетих година на моме издању народне поезије.

Често је, видели смо, навраћао и Јован Бијелић, земљак и пријатељ Саве Поповића, који је волео дедину препеченицу, звану чачански окер. Пресељењем његове супруге Софије са децом на Топчидерско брдо, у Темишварску улицу, постали смо суседи. Ми смо цело лето силазили на Саву код Шест топола и у Боб-клуб, где је његов син Северин био главна звезда (Сева, заједно смо тренирали пливање!), касније познати филмски глумац. Из тог доба остале су нам три Бијелићеве слике: „Лубеница и шешир”, „Пијана улица” и „Град Бихаћ са сахат-кулом”, вампирска експресија, као нека слутња надолазећих ужаса и страве у Босни, која је била његов завичај.

Хм, тек иду Мара и сватови, говорило се шалозбиљно за блиску будућност.

Стриц Михаило Живанчевић, професор универзитета, био је сит великих тема, које су се вртеле око његовог животног дела: *Југославија и федерација*. Смучила му се, каже, прогањања с браћом Хрватима и Словенцима: ето им њихове бановине, могу да их претворе у државе, ако им је тако лоше, нек иду с милим Богом! И он је сматрао да је спас на селу, зато је често одлазио у родни Чумић. Србија је сељачка земља, зато највећу странку у њој чине сељаци. Напредњаци, радикали, либерали, демократи, социјалисти, комунисти, ђаволисти... сви су они привремени, смртни, као што и јесу људи, само су сељаци вечни. Није интелигенција со земље, него сељаци.

— Репоње! — узрујава се бан. — Такозвани народ! Цуцани увек гледају првенствено свој интерес: 'леба и с'леба, кућу и окућницу. Брига њих за државу! Подмукли су и тобож богобојазни, и само зато покорни власти што знају да се не може шут с рогатим бости.

— Понекад се и буне — додаје деда уље на ватру. — Псују капетану мајку у потоку, да нико не чује. Али тешко нама кад се дигне кука и мотика!

— А, јок! — упоран је бан. — Сељаци су пропала ствар. Бог свети зна, куд се деде јуначки дух славних предака. Кукавни потомци су чак и гусле окачили о клин, служе им само за украс. Гегуле!

Онда крене прича. Како се све изменило преконоћ! Ратнички менталитет, то је прошлост. Завладао је ђифтински принцип: јебо ћар вајду, родила се штета! Трговачки дух. Ма какви трговачки, преварантски и лоповски: нема нај, само дај! А устанци су анахронизам, уосталом, и нема више ко да се буни. Како, молићу, а зашто па да се буни? Турци су одавно отишли, своји смо, ако смо и говњави! А чудовишно убиство Стјепана Радића у Скупштини? А тек атентат на краља Александра у Марсеју? Видеће се још нашта ће све изићи: мука тера, те невоља пева! Сељаци, ако су и репоње, бар имају здрав инстинкт, бирајући увек између два зла држе се углавном онога ко мање глаци — има пос', ал има и мрс! А кад устреба, гину без роптања. Само, прво је питање, за чије бабе здравље? Јасно је да неће за тебе и мене да мећу главу у торбу, али ће да се сатру за свој кућни праг. У књигама се то још зове и отаџбина.

Могло се већ наслутити да ће нови рат бити много грознији, сви су са стрепњом чекали да бојна труба и нас позове на Страшни суд. Хеј, трубачу с бојне Дрине, дед, затруби збор! Ускоро ћу се и ја придружити породици у бежанији, да видим како се историја понавља.

Вечни прстен, *circulus vitiosus*, зачарани круг.

Слушајући свакојаке разговоре у кући, већ као ђачић забрао сам да је цео свет у ствари једна велика тамница. Или лудница, како се узме, излази на исто, јер и народна песма каже: тамница је кућа чудновата. Лако је луднути, тешко је остати при чистој свести. Shocking, у школи деца певају у хору: „Ала је леп овај свет — овде поток, онде цвет!” А код куће, најомиљенија дедина анархистичка песма: „Сунце роди се и зађе, а у тамници је мрак!” Човек је сужањ, утамничен, отуда извире његова егзистенцијална тескоба и природни нихилизам. Какав Сартр! Није га ни било на видику. Радило се не о незадовољству животом, него о недовољности живота. Зато се деда сопственим животописом потврдио као вечни дисидент, а и ја сам, чини ми се, настојао да га опонашам.

Човек строгих моралних начела, у филозофском смислу волтеријанац и епикурејац, био је по природи скептик, прави неповерљиви сељак. Врдalama, чиков кога није лако ухватити ни за главу ни за реп, обрео се опет у свом елементу кад се из Европе вратио у балканску крчму. Политика му је била насушни хлеб, у кући су стално заседали некакви кружоци, вођене

су дебате без краја, често јалове, а сам он је био даровити и неуморни причалац.

Рат није лако пао у заборав, а мирнодопски живот се није одвијао онако како су ратници очекивали. Зет Јаша, пуковник Јанићије Благојевић, јунак Церске битке, писао му је у Женеви са Солунског фронта (дат. Положај, 20. јануара 1918), као завештање: „Остајемо верни предању наших старих, није за нас изопачени модерни свет. После овога рата треба настојати на том, да се светиње не погазе — нагле промене не погодују осетљивом народном бићу, могу нас уништити.” А промене су се догодиле, и те какве!

У Женеви је био и Парвус, творац идеје о перманентној револуцији, који је раније долазио нашој кући у Београд. Захваљујући њему Милан се обрео у средишту руске завереничке емиграције, на чијем се челу налазио сам Лењин, а били су ту и уметници авангардисти, као Тристан Цара, Франсис Пикабија и други. Зближивши се с припадницима тог чудног друштва, био је сведок настанка новог покрета, учесник првих дадаистичких хепенинга у пивници Мајер-Бројерај, у улици Mauegasse 13. Једно вече Цара га је позвао у „Cabaret Voltaire”, истакавши на улазу плакат који су потписали оснивачи покрета; они су дадаизам после рата пренели у Париз, из тога ће се касније испилити надреализам. Пошто су то вече раскрстили с традиционалном уметношћу, домаћин је упитао Милана како му се допао соаре, и добио неочекивани одговор:

— Чини ми се да то није ништа ново. Ми смо се као студенти исто тако замлаћивали по београдским кафанама, а певали смо и сличне песме: „Врбица, звонце, нафора, карапампула, краљ Милан за дваес’ пара игра на конопцу!” Вашаристе, таква ти је цела Србија.

Васељена и микрокосмос. Марионетско позориште, игра лутака којима Непознати Неко повлачи конце, што би рекао Крлежа, а како је после Франц Кафка приказао људски битак. Управо као мој старац: васколики свет је само голема циркуска шатра, у којој се представља живот.

\*  
\* \*

Мирно доба...

Записујем дедина присећања, показујем му прибелешке, читам поједина места наглас, а он слуша заинтересовано као да чује први пут. Одмахује главом, натенане савија дуван, па одједном уздахне:

— Шашав народ! Увек смо се нешто бунили, све док ни смо добили ово што имамо: н и ш т а.

Позни одјек, наслов у новинама (*Недељни шелеграф*, Београд, 28. август 2002): „Увек смо се намештали да нас шутну”! Тако о промашајима српске политике у играма великих сила на Балкану говори Драгољуб Живојиновић, познати историчар. Осмехујем се сетно издалека, где, па то је Њоца, друг из детињства, Сењарац, још увек негује мангупски жаргон, веродостојни савременик.

Србија избрисана са географске карте, проглашена је Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, потоња Југославија. Неће проћи много времена, свега две деценије, нестаће и она с лица земље, а замениће је Социјалистичка Федеративна Југославија. Најзад, пола века касније, трећа, Савезна Република Југославија. Остатак остатка, јавно мњење збуњено негодује: није ли било мудрије заснивати Савез српских држава? Није него, све је то само накнадна памет.

Уосталом, свеједно, поколење старих ратника то ионако неће доживети, преселили се у вечност.

Слава им и хвала, лака им црна земља!

Међутим, шта је с нама, несрећним баштаницима?

Велики рат био је опет на помолу, видело се то и без читања звезда, само што нико није слутио да ће и опет бити светски рат.

Гротескни симбол вере наше стармале младости, ведро поштапалица кроз посрнули живот:

*Ако ће ко ииша — ти си за Тиша,  
Ако ти шша кажу — ти си за Дражу,  
Све то нема везе — ми смо за Енглезе,  
Уздај се само још у браћу Русе,  
Ал' најбоље у се и у своје кљусе!*

Овостранство.

Вечност касније: Европа, Бад Хомбург. Дворац и парк, платани, кестенови, извори, нешто познато, као већ виђено у сну. Чак је ту и једна словенска црквица, и у њој икона светог Димитрија, наша слава. Руски живописац, чудно, изобразио свеца на коњу. Опсена: немачки пејзаж, а мени се привиђа Топчидерско брдо. Шта то беше? Географски појам, топоним, по правилу се не преводи. И чему. Али та реч је за мене пуцањ у мозак, као прасак у планини који обруши снежни нанос, грудва која покреће лавину сећања. Изговарам разговетно, заправо бухштабирам, не препознајући сопствени глас:

— Топтсхидерберг.

— Tja! Es klingt wie der Zauberberg.

Звучи као чаробни брег.

Клаудија мисли да сам несрећан. Зашто бих био несрећан? Шта ми је мало у празној кући! А зашто су ми се заматлиле очи? Онако, од напрезања да видим даљину.

Глупо питање. Зашто је Марсел Пруст трагао за изгубљеним временом? Чезнуо је за детињством. Најзад, ту је запретен и проблем идентитета: јеси, или ниси. Никад прежалити драгоценост коју смо поседовали, па изгубили, или су нам је можда украли... Само се по себи разуме, одговор даје заједљиви Берт Брехт: за мудровање одакле потичете и куда идете, ви сте превише исцрпљени у пријатне вечери.

Лаку ноћ!

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

## КЊИЖЕВНОСТ ЈЕ МЕТАФИЗИЧКИ КРИМИНАЛ

### *Разговор са Светиславом Басаром*

Милета Аћимовић Ивков: *Да ли је роман Срце земље, с обзиром на то да се његова оквирна прича дешава на Кијру или је за њу осјервску државу посредно везана, у Вашем ојусу оно што су Роман о Лондону или Ембахаде у њроном ојусу Милоша Црњанског? Како разумевајте и ѡрихвајате ѡакве аналогије?*

Светислав Басара: Не бих ишао тако далеко ни у једном правцу. Далеко сам ја од Црњанског, као што је *Срце земље* далеко од *Романа о Лондону*. Ми данашњи, међу њима и ја, више се не упуштамо у авантуру истинског писања, силаска на дно људског пакла, већ се задовољавамо површним ефектима, „спољашњим” стварима, идеологемима. Зато из наших књига сми-сао веома брзо чили. Рекло би се да је данашња литература само естетизована идеологија. Сразмерно често ме понесе неки роман, али када му се после неколико година вратим, потпуно сам равнодушан. Исто је и са мојим књигама. Осим пар њих и неких фрагмената, све остало је „изветрило”. То се, наравно, односи и на писце. Они се данас готово ни по чему не разликују од банкарских чиновника или програмера. Политичка коректност је постала естетско мерило. Заборавило се да је књижевност нека врста метафизичког криминала. У року од само једне деценије боѡмија, у рафинисаном значењу те речи, нестала је чак и на Балкану. Писци, који су још у време које ја памтим, били полутајно братство, данас су клијенти и портпароли.

*У овом роману коме је, чини се, ѡровокација баш „срце”, Ви ауѡбиографске чињенице, вешто и веома убедљиво, комбинујете*

*са фикцијом. Док њасџиџирањем сџила и начина оних њисаца борхесовске њарадиџме који су светџу чињеница и акрибији као њосџуџуку, у својим књигама, били њрилично верни, Ви у Срцу земље њосџиџеџе ефекаџи (њарадоксално али џачно) извесне уверљивисџи. Да ли џо ни фикционална њроза не може без личноџ ње-чаџа и даха?*

Да, дошли смо до стања у коме тек мешавина фикције и фактографије држи ствари на окупу. Не само у књижевности. Камо среће да је само у књижевности. „Реалност” се поштапа „фикционалношћу” и обратно. И једна и друга „страна” храмљу и посрћу. Зато сам у овај роман већ самим насловом увео симболику срца. Ако оставимо по страни модерно схватање срца као пумпе, ако се вратимо традицији, присетићемо се да је срце пре свега симбол средишта (обе речи имају исти корен). Да нас Вук Караџић није обдарио „најсавршенијом азбуком на свету” то би било и очигледно јер би се писало — сердце. Исихастичка молитва срца није ништа друго до *усредсређивање*, сакупљање расутих енергија, сажимање целокупног човека у једну тачку, одбацивање „старог” човека. Али шта када се крене у другом правцу? Ако се намерно заборави постојање Бога? Шта када преостане само земља? Шта је срце земље? По мојој параалхемијској претпоставци то су фосфор и уранијум, једина два елемента који *сијају* у овом мрачном свету. Све остало је хаос. Каквог значаја у једном таквом свету може имати питање: шта је фиктивно, шта пак стварно?

*Навикнуџи на Вас као врсноџ „књижевноџ мисџификаџиора” чиџаоџи Ваџеџ новоџ романа неће, верујем, њроџусџиџи да њримеџе како је Срце земље, у односу на друџе Ваџе чиџане романе: Фама о бициклистима, Уклета земља, на њпример, знаџно мање њлод њиџчевоџ мисџификаџорскоџ њреобликовања, а мноџо више резулџаџи њоеџиџки функционалне „уџоџребе” исџоријских, кулџуролоџких чињеница. Чак је и на сџилском њлану уочљиво мање њприсусџиво смехоџресноџ хумора. Шџа се џо њроменило у Ваџој оџиџици, а џиџо је осџавило џраџа у роману?*

Ја бих то поставио другачије: није писац тај који мења стил, већ је стил тај који мења писца. Ми пречесто гурамо наше ЈА на места на којима му није место. Кад боље размислим, ЈА, осим у граматичици, никада није на правом месту. Ја (ево га опет) приступам писању на начин на који приступам и животу. Трудим се, наиме, да не правим планове, да пуштам да се ствари догађају. Дакле, напишем прву реченицу. Прва реченица је најважнија. Док не напишем прву реченицу често прођу

и месеци. После тога све иде много лакше. После стотинак реченица, текст добија некакву унутрашњу логику и само је треба пратити. Тако да стварно не знам зашто сам ову књигу написао овако, а неку другу онако. Међутим, тачно је да у књизи има мање хумора, а када га и има, црњи је него обично. Када се у хумору оде до крајњих граница, а ја сам то доста често радио, онда се јасно види да је на његовом дну ужас. Рекох већ: наш културни простор је ваљда засићен реалним ужасима. Сада имамо тренд да литература буде „умивена“, да се бави „општим“ проблемима, и томе се не може много тога приговорити. То је универзални тренд. У приказу америчког превода *Кинеског њисма* критичар пише отприлике овако: „Упркос томе што се често дотиче тема смрти, смисла живота и томе слично, *Кинеско њисмо* је духовита и читка књига.” Као највећу вредност романа Итан Росовски наводи „критику тоталитарног режима”, по мени најдосаднији део књиге. То је тако. Али ја не намеравам да мењам своју оријентацију. Мене и даље интересују ужас, смрт, пролазност и зло. Неће то у временима која долазе привући много читалаца. Што је, на крају крајева, добра ствар. Квантитет, бројеви, статистике, све су то категорије глобалног престакука.

*Исписујући у Срцу земље биографију Фридриха Ничеа, односно сажетирајући у роману његов „инкогниџо боравак на Кијру у јесен 1882. године”, Вас су у роману, чини се, највише занимале „шајансјивене околности, чудесне подударности” којима је шај „гороядни филозоф безбожник” био подстрекач и виновник. Шта је то необично и шајно што, ван детерминисане чињенице да њисац располаже ајсолуџном слободом у литерарној обради преузетих чињеница, Ничеа данас пред лицем историје аболира или додатно легијимише?*

Ниче је заправо лакмус папир за филистре и „докторе Штраусе”. Мртав, једнако као и жив. Поментња међу домаћим филистрима и Штраусима коју је *Срце земље* моментално изазвало, једно је од накнадних задовољстава писања. У нашем времену много се говори, тачније лупета о слободи, а код нас је то већ попримило гротескне облике. А у самој ствари, кад се укаже и најмања могућност слободе, сви од ње беже као ђаво од крста. Из истог разлога из којег и ђаво: слобода је, у ствари, крст. Бити слободан и креирати мале, удобне, безначајне егзистенције, то никако не иде заједно. Наравно, мој пројекат се ни у којем смислу не може поредити са Ничеовим, али има ту неких додирних тачака. Када сам тек почео да објављујем, локални Штрауси су са одобравањем дочекали моје књиге. Али



како је ствар почела да одлази предалеко, како су теме мојих књига стале да бивају непријатне и „друштвено неприхватљиве”, а похвално писање о мени веома лоша препорука за пријем у САНУ (у коју већина тих мученика ипак неће ући), неки су престали да се тиме баве, а неки су кренули у акцију релативизације мојих романа. Једно ми говоре у четири ока. Сасвим друго ћуте. А треће причају. *Срце земље* је у ствари — рогобатна реч али друге не могу да се сетим — рекапитулација једног дугог периода у мом писању. После *Срца земље* писаћу другачије. Или нећу писати уопште. Ова друга могућност ми сада изгледа разборитија, удобнија и, што је најважније, ослобађајућа. То би ме заувек и физички одвојило од паноптикума амбициозних ништарија и високообразованих кокошара који представљају већи део тзв. савремене српске књижевности. За мене је писање ствар *концентрације*, нека врста профане контемплације која ми омогућава да се ослободим расутости и расејаности модерног света. Никако афирмација (очвршћавање). Далеко од тога. Писање треба да „омекша”, да раствори *слику свећа*: узрок свих невоља са којима се суочавамо.

Што се тиче Ничеа, он је боље прошао у *Срцу земље* него у животу. Иако се ту нашао због своје филозофије, не због живота. Није ли он профет света без Бога о коме смо малочас говорили? Није ли он први који каже „Бог је мртав”. Добро, мислио сам, не би било лоше да се мало удубим у биографију човека који је имао петљу да изјави тако нешто. Било је то пре него што сам почео да пишем роман. Захваљујући Интернету, сада је доступно мноштво докумената, па сам их натенане проналазио и читао. И шта! Такав један страشان антихрист није у стању ни мрава да згази, доживљава нервни слом када види призор шибања коња, никоме зла не чини. Нешто ту није у реду. Нешто ту не штима. Кренем даље: мало се позабавим биографијама његових ближњих. И тек ту наилазим на једно обиље покварености. Ниче се сажео у ону тачку срца обрнутим поступком; не умањивањем већ увећавањем ЈА. Отишао је тако далеко у томе да се ЈА смањило. Године Ничеовог лудила, бар желим да мислим тако, у ствари су биле године његовог очишћења, његова Синајска пустиња.

*Ниче је био „јолићички јисац”. Колико сће њо Ви данас више или мање од њега? Како јоимате однос књижевности и јолићике, односно директну критичку ангажованост јисца?*

Има ли данас ичега а да није политика? Стајање по страни од политике је такође политички став. Који иде на руку најгорим политикама. О томе бар код нас не би требало да бу-

де никакве сумње. А најбеднији је став: ми смо писци, узвишени духови, нас овоземаљске работе не интересују. Познавајући наше писце, а слушајући их како то говоре или пишу, све што могу да урадим јесте да повраћам. Има ту још једна ствар. У нас Срба политика је мого више фикција него практична работа. Између литературе и србијанске политике, готово да нема разлике. Проблем је, међутим, у томе што је то једна лоша литература. И још лошија политика. Док сам имао више илузија, указивао сам да без промене културног модела у Србији није могуће ништа променити. То се белодано показало после 5. октобра, а нарочито након што су власт преузели тобожњи легалисти В. Коштунице. Матрице смишљене у деветнестом веку, ваљда још само овде, успешно одолевају изазовима модерног света.

*Без обзира на то што се очистије само на фону фикционализованог света, ни у овом роману политика ни идеологија нису прошле без Вашеџ, баш прејознајљивоџ, саркастичноџ присијуа и коментара. Може ли Басара државни чиновник без Басаре писца? Или: како (прејисавимо да се разликују) њих двојица оистијају у једном?*

Да су само у питању државни чиновник и писац, ствар би била једноставна. Али једноставне ствари не постоје. Сваки човек је мноштво, не толико мноштво различитих личности, колико мноштво могућности са којима се суочава његова слобода. Из тог разлога се већина радије опредељује за само једну персону, најчешће професију, са којом се поистовећује до непрепознавања у покушају да се од слободе побегне. Срећом по мене, ја се ни са оним што највише волим да будем, дакле писац, не поистовећујем. Када завршим књигу, ја више нисам писац. Предам рукопис у штампу и месецима не напишем ни ретка. Осим по неки e-mail.

*Осим интригантноџ садржаја Ви сите, у новом роману, унеколико иновирани и саму књижевну форму. Мада у поднаслову Срца земље ишце да се ради о „сјудији”, Ваша књиџа је, заправо, есејистички роман. Шта то све, у Вашем стваралачком кључу, модерни роман може да буде?*

Руку на срце, нема ту ништа ново. Ја се не бавим иновацијама. Мука ми је од авангарде. Чак и од постмодернизма у којег сам учлањен на недобровољној бази. Неко је некада прочитао нешто о томе и одлучио да се то и код нас има увести. И сам одабрао припаднике. Српски постмодернизам постоји

само у нечистим савестима академика и претендента на титулу академик и маркицу за превоз.

*Чини се да у Срцу земље Ђисац брани свој јунака. Отворено стиуа на стирану оној ко је, очигледно, денијалан и радан, али ко много љаши. Може ли или сме ли да се данас Ђисац тако очигледно у свом делу ојредељује. Није ли његово оруђе само језик и вештина фикционалног обликовања?*

Зашто не би могао. Рекох, супротно увреженом мишљењу, ја се не бавим мистификацијама. Кога волим тога браним, кога не волим тога настојим да уништим и оцрним што је више могуће.

*Ајсурд, који јесте једна од темељних одредница Ваше фикционалне прозе, видно учесћује и у обликовању слике светиа новој романа. И то чини се конкретније, детаљније. Више нисте морали да измишљате земљу негатиивне ушоије (Ејрасција у роману Уклета земља). Подељени Кијар дао Вам је довољно доказа да у светиу, у његовој идеолошкој и љолиичкој сфери, и даље ништа није онако као изгледа и како се у медијима и лићераиури љредставља. У каквом ми то светиу живимо и љищемо?*

У једном свету чија збивања увелико надилазе способност било чије стваралачке уобразиље да га уметничким поступком обухвати, сажме и таквог га субимираног, представи читаоцу. Кафкин геније је то успео са епохом која претходи нашој. *Процес, Америка, Преображај*, све су то холограми XIX века. Истргнимо било које поглавље, све је у њему садржано. Данас, наравно, нема писца који је достојан преписивања Кафкиних концепата, али све и да постоји такав, шта урадити са Грегором Самсом који је пун себе, поноси се својим инсектством, који на пипак ставља златан голах и самозадовољно трабуња о политичкој коректности.

## РОМАН-ГОЛЕМ

Давид Албахари, *Пијавице*, „Стубови културе”, Београд 2005

Ако говор о некој књизи не може бити другачије заснован до као говор кроз сећање, онда ће и овај текст имати све шансе да интензивира моћ Албахаријевог приповедања и метафоричких исказа. Наиме, у једном од претходних романа Албахаријев драматизовани приповедач ће, да парафразирамо, рећи да су „сећања и успомене”, заправо, „пијавице”. У *Пијавицама* се, међутим, насловни мотив експлицитно јавља тек епизодно, кроз неку врсту дигресије о њиховој популарности у лекарској пракси 19. столећа, што их је довело на руб изумирања, као и кроз појашњење њиховог органско-хемијског функционисања, при којем у организам „домаћина” испуштају нешто попут анестетика што сам чин пијења крви чини неосетним и безболним. Да ли, тако, већ нашим почетним сећањем на Албахаријеву негдашњу прозу призивамо и ефекте малих, *крвосисних* створења? Прети ли нашем тексту опасност од брзог *чиљења* јер се конституише кроз нови хороскопски знак: дупла пијавица: кроз сећање о смислу једне метафоре које ризикује *пријиајање* таутолошке логике, али и кроз „рецепцијску успомену” на саме *Пијавице*? Но, да ли се „пијавице” односе само на процес сећања, то јест, припадају ли више стваралачком и аутопоетичком нивоу романа, будући да се приповедање одвија кроз *евокацију*, или ће се пре довести у раван политичко-друштвеног контекста и проблематику јеврејског питања, сасвим консеквентно прерастајући, тако, у фигуру антисемитског стереотипа.

У свом новом роману Албахари ће одређене аспекте приповедачког поступка задржати у неким раније успостављеним поетичким оквирима. Овде првенствено имамо на уму опредељење за драматизованог приповедача као за онај извор наративног гласа који својом активном и повлашћеном позицијом треба што верније и убедљивије да сведочи о времену и догађајима у којима је учествовао. С друге стране, аутор остаје доследан процесу евоцирања, не додуше оног специфичног евоцирања породичних повести, као што је то био случај са романима *Мамац*, или *Цинк*, рецимо, већ је овога пута по среди пре вид евокативне наративне о једном узбудљивом, очуђујућем, па и мистичном поглављу из „приватне историје” главног јунака.

Означити нови Албахаријев роман постмодернистичким, чин је који се некако по аутоматизму намеће. Што се више, павићевски речено, десна страна књиге стањује, тако расте њена проблемска, формална и семантичка сложеност. Као да проблемски центар романа не престано измиче: као да се и структура и смисао текста *Пијавица* својом покретљивошћу и преобразивошћу опиру прецизнијем дефинисању, и такав утисак не представља тек један хир произвољности, већ ниче управо из мотивско-тематског језгра саме фикције.

Роман заправо почиње као стварносна проза, уз уочљиву тежњу главног јунака да успостави неки вид новог, дубљег, „истинитијег” тумачења стварности. Но, ова потреба за давањем смисла и значења чиновима и појавама, постепено ће, готово неосетно, прерасти у волшебно *остваривање* интерпретирајуће свести, односно у фингирање једног процеса „стварања” своје емпирије, у једну врсту оживљујуће „фикционализације реалности”. Развијајући се, дакле, кроз приповедање драматизованог приповедача овај процес се неће задржати на плану једног површно-имагинацијског поигравања својом емпиријом, већ ће „интерпретирајућом енергијом” перцепција света, односно, рецепција његових знакова зачудно оживети као творачко начело и постати *стварање* само. Символи, гестови, догађаји, наоко бизарни, банални или неприметни, тумачећом свешћу драматизованог приповедача, његовим напором да их одвоји од ентропије, од хаоса и дезинтеграције стварности свога времена, а у питању је март месец 1998. године, почињу заправо да функционишу као један *текст* који нужно тежи своје довршетку.

Интерпретирајућа перцепција света драматизованог приповедача постаје процес *оваплоћења* стварности у текст. Но, са овим нивоом конституисања Албахаријевог романескног ткива директно кореспондира кабалистичко веровање о оживљавању неживе материје, односно о техници стварања *голема*, оживљеног текста који сам обликује своју структуру и смисао. Овај ефект романескног вртложења, односно напоредног одвијања фикције како на плану обликовања саме књижевне стварности, тако и кроз функционисање самог текста као самосвесног, живог ентитета, узроковано је, заправо, мистичним дејством пронађеног кабалистичког рукописа *Бунар*, који има својство „преливања” у друге текстуалне форме у којима трага за успостављањем своје коначне структуре и смисла. Отуда читалац пратећи ток приповедања постаје свестан да инкорпориране странице пронађеног кабалистичког рукописа, заправо, почињу да преображавају романескно ткиво такође у облик кабалистичког текста који стеченом способношћу модификовања фингира кабалистички феномен голема. Референце из емпиријског окружења драматизованог приповедача у ствари су тек потенцијални елементи приче преко којих се стварност оваплоћује као фикционализација. Другим речима, као што кабалиста пермутовањем хебрејских слова жели доспети до мистичког искуства, до божи-

јег имена и милости, тако и главни јунак сам одабира и комбинује елементе своје емпирије: стварност постаје текстуални оживљени и преобразиви организам који се обликује по стваралачкој жељи самог главног јунака. На том нивоу роман, дакле, фингира идеју кабалистичког текста, односно *шекст* *Пијавица* функционише као сам *голем*.

Уколико, дакле, рукопис *Бунара* одређује обликовање књижевне стварности од стране главног јунака, као што нам то сам драматизовани приповедач евоцира, онда се круг смисла, значења и наума никада не затвара, а спирално вртложење, оно којем целовитост и дореченост структуре непрестано измиче, постаје суштинска одлика овог романескног ткива. Овим се Албахаријево романескно ткиво показује као веома сложена структура у којој фикционални ниво непрестано одржава једну зачудну интерактивну релацију према својој текстуалној основи. Текстуални ниво се ослобађа неутралне, или пак посредне улоге у самој причи, прераста у неодвојиви део саме фикције, фингирајући једну ентитетску свест и самосвојност која такође трага за својом идеалном структуром и смислом. Но, да не буде забуне, Албахаријева проза није сва потољена у воде мистике, напротив, то је питка проза која би се већим делом могла означити као тзв. „стварносна проза”, али која неколиким наративним и текстуалним сигнаlima открива веома заводљиво, набоковско балансирање између стварности и фантастике. На један од тих сигнала читалац наилази, рецимо, у епизоди са час присутним, час одсутним курсом тај-ћија, епизодом која у доброј мери деструише структуру стварности главног јунака, алудирајући да је дотадашња перцепција света била тек фикцијски модификована стварност кроз одређене наративне конвенције. С тим у вези, поимање неких сигнала који се уочавају на аутопоетичком нивоу говора, попут: „Кажем да се сећам, а заправо се не сећам да ли се сећам”, чини да се у потпуности релативизује веродостојност евокативне наратије али и статуси ликова у роману, укључујући притом и статус самог главног јунака који од кључне улоге у кабалистичком ритуалу доспева до значаја антисемитског „тројанског коња”.

Може се рећи да *Пијавице* подупиру термин *ошвореног дела*, појам тако карактеристичан за постмодерну књижевност која одриче могућност целовитости и извесности, заокружености или монолитности структуре и значења једног књижевног дела/текста. Албахаријев роман проблематизује, напослетку, *центар* као исходиште романескног приповедања, или пак центар као хијерархијски принцип успостављених међутекстовних односа: текста као дискурзивног обликовања фикције, и текста као мотивско-тематског елемента. Утицај кабалистичког рукописа на главног јунака јесте прелаз са ефеката фикције на мистички ефект кабалистичког текста, који функционално управља приповедачевом потрагом за смислом *реалности* која га окружује. Другим речима, и фингира се и проблематизује центар као текстуална основа романескног ткива, алузивно образујући питање самог *извора* тексту-

алног ткива, ко га заиста ствара, односно, на основу којих *стваралачких* механизма.

Јаснији сигнали да Албахаријево романескно ткиво почиње интензивно да зрачи једном ауторелативизујућом структуром и самоироничним смислом, називу се тек при крају *Пијавица*, у његовом „расплету”. Наиме, основна претпоставка за успех кабалистичког ритуала, који би значео досезање божије милости, спас и спокој за јеврејску заједницу, садржана је у вери чланова те заједнице да главни јунак у себи носи душу древног кабалисте која још једина недостаје за потпуни ефект ритуала. Ова вера израста из чињенице да је једино он бизарном чину који се одиграо између момка и девојке, у тзв. „шамару без употребе длана”, препознао кабалистички знак. Али, будући да кабалистички експеримент не успева, да долази до интензивирања напада на јеврејску заједницу, па и до убиства њеног вође, постаје јасно да главни јунак никада није ни носио душу древног кабалисте, већ да се добар део његове стварности формирао управо на психолошком нивоу аутоугестије и опсесивне потребе да се догађај/шамар додатно осветли, схвати, протумачи, а која је парадоксално, па ако се хоће и *волшебна*, функционисала као фикционализација стварности. Или је, пак, и сам драматизовани приповедач постао у једном моменту само елемент/простор кабалистичког рукописа у коме је *голем* трагао за сопственом структуром и смислом.

Како, најпосле, читати *Пијавице*? Како препознати носећу проблемску раван овога романа? Да ли је она садржана у проблему јеврејства, односно холокауста, а с тим у вези и са политичко-социолошким контекстом наше свакодневице? Да ли се она обликује на нивоу романа-трилера са елементима теорије завере и разних тајних удружења? Да ли се односи на проблематизовање наше стварности кроз кабалистичка веровања и мистичка искуства? Да ли ће пре бити да је по среди манихејска борба испуњена мистиком, или је то простор релативизујућих статуса јунака романа? Или је у питању феномен пронађеног рукописа, тај *par excellence* постмодернистички топос? Да ли је основна проблемска раван *Пијавица* садржана у непрестаном укрштању реалног и имагинарног плана, укрштању критичке колумнистичке свести са ониричким, халуцинантним и мистичким искуством главног јунака? Укрштању које се почесто одвија без јасне и постојане границе, што између осталог овом *тексту* даје заводљиву, па и магичну моћ? Или се, пак, роман бави самим собом, својом структуром, извором и зачудном логиком приповедачког гласа, законима и поступцима стварања фикције, и процесом успостављања сопственог смисла? Где су и форма и смисао протејски варљиви јер зачудно израстају једно из другог?

Питања о значењима Албахаријевих *Пијавица* незауостављиво се множе, можда управо као последица мистичног дејства кабалистичког рукописа, док флуидно преобразиви смисао наставља полиморфну



игривост свог романескног и текстуалног ткива: као да се једина смисаона кохеренција овог романа успоставља на плану читалачке запитаности: прелива ли се потрага кабалистичког рукописа за својом идеалном структуром и смислом на сам рецепцијски чин?

Симболички исход сам се намеће кроз насумични след сажимајућих ознака: ако је *Цинк* био роман о оцу, а *Мамац* роман о мајци, онда су *Пијавице* „роман-голем”.

*Борђе ДЕСПИЋ*

## ЗЕМУН — ГРАНИЦА ОНОСТРАНОГ, ИЛИ МЕЊАТИ СЕ А ОСТАТИ ИСТИ

Давид Албахари, *Пијавице*, „Стубови културе”, Београд 2005

Нови роман Давида Албахарија, сасвим сигурно, љубитеље и поштоваоце његове прозе поделиће у два табора: оне којима ће се својом необичношћу допасти и оне који ће га одбацити као „страно тело” у односу на досадашње Албахаријево стваралаштво. Линија одређења кретаће се у односу на одговор на начелно питање које гласи: волимо ли неког писца зато што је стално исти у свим стваралачким еманацијама или због тога што нас увек изнова, у новим делима, изненађује новим сижџима и структуралним решењима? Са становишта књижевне критике, теорије или историје књижевности, ово питање је ирелевантно, односно ова категорија суштински не утиче на процену вредности појединачног књижевноуметничког текста, тако да нам лични укус остаје једини критеријум којим ћемо се руководити приликом одговора на претходно питање. Чињеница је да је Давид Албахари писац који је већ 32 године интензивно присутан у нашем књижевном животу и да је већи део тога времена провео као аутор препознатљив пре свега по својим интроспективним, интимистичким прозама окренутим првенствено породичним односима, приповедању поетике, метатекстуалности, редукованом и кондензованом изразу често врло блиском поетици зен приче, те је отуда постепено „отварање” форме и садржаја његових дела, које можемо пратити од романа *Крајка књиџа* (1993) до данас, нешто што још увек изненађује читаоце или критичаре навикле да писца перципирају само у претходно датим поетичким оквирима, за које држе да су непроменљиви, или барем — сматрају — најбоље одговарају овом писцу. Али, сваким новом делом Албахари нас је уверавао да то није тачно и да се и те како границе могу прелазити и да је постепена трансформативност (уз сталну везу са претходним опусом) постала још један његов поетички амблем. Такође, оваквим поступком Албахари успева да не подлеже ло-



шој рутини сталног репетирања истих наративних образаца (као што, на пример, то већ у многим својим књигама чини Милорад Павић), већ са још увек неуморном стваралачком страшћу жели да нам у свакој књизи исприча заиста нову причу.

Отуда ми се чини да је роман *Пијавице* логичан наставак ове новије стваралачке активности Давида Албахарија и да се извесним одликама надовезује на његов роман *Мрак*. Пре свега, жанровски гледано, ово је такође роман детекције али овога пута са мноштвом међусобно испреплетаних елемената религијске фантастике, политичког трилера и криминалистичког заплета. Главни јунак и приповедач ове повести у првом лицу јединине је (за Албахаријеву прозу већ препознатљив и парадигматичан) интелектуалац, овога пута описан као земунски писац који стицајем околности бива увучен у низ невероватних догађаја који ће га, на крају, нагнати да проценивши да је и дословно животно угрожен, напусти земљу и негде далеко, након шест година, испишује хронику догађаја за које каже да *изабрани или не, њосћају судбина која се више никада не може изменићи*. Уздржаним, *судбинским*, првенствено на фактографију усмереним гласом, уз до детаља строго поштовање топографије земуних улица — што све скупа својом реалистичношћу само додатно подвлачи невероватност свега остало — приповедач нам казује како је, као у каквом америчком филму посвећеном строго скриваној завери, постао невољни саучесник самоорганизованих земуних и београдских Јевреја, који у времену пред НАТО бомбардовање Србије и Црне Горе, у жељи да се заштите од све агресивнијих нацизмом инспирисаних групица хулигана, покушавају да уз помоћ древног кабалистичког учења створе *голема* — биће из јеврејске митологије, које би требало да их заштити од надирућег зла. Место додира овог и оног света, оно на којем ће се отворити *бунар* — пролаз између њих, биће једно сеновито двориште у земуноској Змај Јовиној улици. Паралелно са овим наративним током главни јунак је уплетен и у други, њему комплементарни, који сачињава прича о колумнама које он објављује у недељнику *Минути* и у којима износи политичке ставове због којих му, након низа претњи, на крају, живот и дословно бива угрожен. Поред тога што су оба ова тока повезана ликом главног јунака, они ће се и мотивацијски преплести (реакције на политичке колумне, попут премлаћивања аутора, исписивања кукастих крстова на његовим вратима или свакодневно остављање измета на његовом отирачу, представљају разлог због којег они који се осећају угроженим желе да се заштите, макар и магијом) творећи јединствену причу о невероватном, апокалипси блиском времену, у невероватној земљи у којој је у једном часу, и дословно, све било могуће.

У овако конципирану причу Албахари је лако уплео тематске нити које су га интензивно мисаоно заокупљале у претходном периоду (а које је сабрао у књизи есеја *Терети*, 2004) — питање јеврејства да-

нас, поглед на ближу и даљу историју Балкана и положај Јевреја у њој, антисемитизам данас у Србији и у свету, као и питање поштовања различитости. Иако овако побројане наведене теме пре делују као тезе за политички трактат, него као грађа за роман, Албахаријева списатељска вештина, искуство и таленат успели су да их у највећој мери апсорбују и функционализују унутар романа, тако да нема много места у тексту на којима такви искази немотивисаношћу крње унутрашњу логику приче. Напротив, читава прича због тога добија тон политичког трилера у којем је живот главног јунака готово све време у опасности од неистомишљеника, док истовремено покушава да реши какво је његово место унутар круга кабалистичких мистерија (што је, видећемо, вишевековна непознаница) које су се одигравале и одиграће се у старим земунским улицама и за које тешко успева да различи да ли су истина или тек привид. Смирен и бестрасан приповедачев тон, познатост свих топонима, као и јасна социјална мотивација доприносе појачању утиска судбинске неумитности онога што се десило, као и истинске фантастичности кабалистичког дела ове приче, која у целини своју тензију и занимљивост успева да задржи од почетка до краја, сугеришући и својом формом (непрекинут текст, 280 страна без поглавља, пасуса или нових редова) загрцнуту исповест човека који и након више година још увек није у стању да у потпуности реконструише и логички објасни све оно што му се десило на улицама родног града.

Чак и у писању жанровског романа велики писац остаје велик. Тако у *Пијавицама* ма колико неки од елемената приче (политика или древне мистерије) били на граници ванкњижевног, Албахари успева да их функционалним дозирањем и вештим мешањем са његовим одраније амблематичним темама (смисао писања, позиција ствараоца, итд.) отргне од рубног статуса и претвори их у читалачки замајац који буди пажњу и чини да се књига чита без даха, а да при том, и када затворите корице, још дуго нећете моћи да престанете да мислите о порукама текста чије сте читање управо завршили. Желећи да буде интригантан али и поетички доследан, Албахари је у *Пијавицама* (роман је назван тако према архивском податку да су средином 19. века у Земуну углавном Јевреји сакупљали пијавице, у медицинске сврхе, јер други то нису желели да чине, а главни јунак помишља да је он сам кабалистичка еманација духа једног од пијавичара) свом јунаку у руке ставља мистериозни рукопис под називом *Бунар*, који је скуп кабалистичких упутстава и архивских бележака из прошлости Земуна, који функционише као литерарни *голем*, скуп разноврсних знања која, ако су правилно поређана, као целина зраче моћ, али и као песак-књига која је након сваког отварања или затварања бива иста по садржају али другачије сложена. Ово је литерарно стилизован поетички став који је у *Терешу* Албахари овако формулисао: „Постмодернизам, онако како га ја видим и примењујем, инсистира на томе да су чињенице

и фикција заправо само интерпретације, односно да не постоји само једна, објективна истина, већ да онај који опажа — као што је уочено у квантној физици — утиче на оно што се опажа и модификује га самим чином посматрања.”

Због тога се нови роман Давида Албахарија може са истинским занимањем читати на неколико семантичких равни, а да при том свака од њих буде супстаницијално задовољена, без обзира на то да ли је то разоткривање вела мистерије, приповедање поетике, промишљање онтолошких питања или друштвене стварности. У сваком од тих старих и нових мотивских слојева ауторски печат Давида Албахарија је јасно видљив и препознатљив, његов приповедачки поступак је исти као раније, док су садржинске границе квалитативно померене у правцу у којем се његова проза до сада није кретала, отварајући неслућена читалачка задовољства како онима који су и до сада волели дела овог писца, тако и онима за које ће ова узбудљива књига бити први Албахаријев текст који су прочитали.

*Младен ВЕСКОВИЋ*

## ПАРАБОЛА РАЗВОЈА ДРУШТВА И ДРЖАВЕ

*Владе Србије 1805—2005*, приредили Радош Љушић и Љубодраг Димић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005

У Паризу, 13. фебруара 1793, пошто је коначно пала Монархија, током дискусије која је довела до устава у првој години републике, Конвент је установио начело по коме се „француска нација конституише у Републику, једну и недељиву” („La Nation française se constitue en République une et indivisible”).

После тога, у Европи, најпре у оној коју неки историчари називају „каролиншком”, ток историје је кренуо другим правцем. Једанаест година касније, у Наполеоново време, када се цела легитимистичка Европа тресла, српска нација се пробудила и почела је да се остварује обновљена српска државност.

Од 1804. и 1805, стрпљивим радом, „удеоницом ситном и малом” како је Стојан Новаковић волео да каже, сустопице се постизала независност у међународно-правном смислу. Није било брзоплетости, ишло се кривудавам стазом са јасним погледом на циљ. Истиче се да је од 1804. до 1833. трајала борба за државу, да је Србија од 1833. до 1878. била вазална држава, а од 1878. до 1918. независна држава. Три четвртине века било је безмало потребно да се остваре циљеви који су се називали 1804. године.

Радош Љушић с разлогом каже да се „установом владе, односно извршне власти у Србији 19. и 20. века, нико у целини није бавио”. А владе, уз владаре двеју династија, а поглавито династије Обреновића, јесу биле главне полуге које су политичку радњу водиле ка циљу.

Књига *Владе Србије 1805—2005*, на 595 страница великог folio-формата, рад седамнаест аутора, на челу са Радошем Љушићем и Љубодрагом Димићем, у потпуности попуњава поменути историографску празнину, дајући читаоцу прилику да стекне обухватну слику политичког дешавања у Србији.

Дело има сложenu, али функционалну структуру. Два су уводна текста: Војислава Коштунице (*Два века српских влада*) и Ратка Марковића (*Влада као државни орган*). У пет поглавља размештена је грађа ове књиге: *У Кнежевини и Краљевини Србији 1805—1918*, *У Краљевини СХС и Југославији 1918—1945*, *У Социјалистичкој Републици Србији 1945—1991*, *Владе Републике Србије 1991—2000*, *Демократска власт 2000—2005*; књигу завршавају *Прилог библиографији о владама Србије и Краљевине СХС и Југославије* и *Регистар личних имена*. Врло је добро што су аутори укључили и владе у Краљевини СХС и Југославији између 1918. и 1945. године јер то јесу и владе Србије, пошто су и Србијом владале. Можда је требало у тај период укључити и бановински систем, начињен задоцнело према француском моделу по именима река, јер он је био веома важан у управљачком систему Краљевине Југославије на основу Закона о називу и подели Краљевине на управна подручја из године 1929, када је и Србија издељена у неколико бановина, а бановине на челу с баном имале су знатна овлашћења у подручју грађанског друштва. Било би важно да су у овој књизи побележена имена банова и подбанова, бар оних чија се надлежност пружала на територију Србије, ону из 1918. године. Бановински систем се практично дестабилизовао када је споразумом од 26. августа 1939. године начињена Хрватска бановина, чији је територијални опсег знатно увећан, јер у њен састав су ушле Савска и Приморска бановина, као и срезови Дервента и Градачац из Врбаске бановине, Травник, Фојница и Брчко из Дринске бановине, Дубровник из Зетске бановине, Шид и Илок из Дунавске бановине. Тиме је створен правни основ за оснивање Независне Државе Хрватске после окупације Краљевине Југославије 1941. године. У надлежности Бановине Хрватске нашли су се послови из области пољопривреде, трговине, индустрије, шума и рудника, грађевина, народног здравља, социјалне политике, правде, просвете и унутрашње политике. Бановина Хрватска је имала много већа овлашћења од осталих бановина, од којих су неке биле знатно територијално окрњене. Разумљиво је да је стварање Хрватске бановине морало да отвори питање стварања и „српске бановинске јединице” чији је пројекат, започет новембра 1939, под називом „Српске земље”, са средиштем у Скопљу, требало да обухвати територије

Врбаске, Дринске, Моравске, Зетске и Вардарске бановине. Тиме би се Краљевина уредила на тријалистичкој основи, што је рат 1941. године у зачетку пресекао.

Најдуже поглавље јесте оно које је посвећено владама *У Кнежевини и Краљевини Србији 1805—1918*. У њему су представљене 93 владе, а претходи му и обимна студија Радоша Љушића под насловом *Од Правитељствувујућег совјета до Министарског савета*. Поред тог назива, владе су се помињале на следеће занимљиве начине: *Размотрилиште појечителства, Законоизвршителна власт, Централно управљење, Привремено управљење, Привремено централно управљење*. У оквиру сваког великог поглавља, свака влада добила је трочлани одељак у коме се најпре описује деловање и политички учинак владе, кратка биографија председника владе и попис владиних министара. Овај систем обраде примењен је доследно у целој књизи. Тако се на прегледан начин могу правити врло занимљива поређења о учестаности преузимања министарских и председничких функција, као и о самим личностима. Током 19. века Кнежевина и Краљевина Србија имале су на своје челу изузетну политичку и интелектуалну литу. Да поменемо међу председницама само нека имена, која су позната сваком образованом човеку у нас. То су, између многих других: Прота Матеја Ненадовић, Карађорђе Петровић, Илија Гарашанин, Филип Христић, Јован Ристић, Никола Пашић, Светомир Николајевић, Стојан Новаковић, Владан Ђорђевић, Љубомир Стојановић, Милован Миловановић, а међу попечитељима и министрима, између многих других, ништа мање значајних: Доситеј Обрадовић, Димитрије Давидовић, Јован Мариновић, Димитрије Матић, Љубомир Ненадовић, Чедомиљ Мијатовић, Владимир Јовановић (отац Слободана Јовановића), Стојан Бошковић, Јован Ђаја, Сима Лозанић, Андра Николић, Љубомир Ковачевић, Љубомир Давидовић, Радомир Путник, Јаша Продановић. Култура, наука и политика нису се у тим личностима раздвајале. На тај начин, у Србији 19. века било је могућно постојано стварати установе грађанског друштва, у Хегеловом смислу, јер такве установе заправо чине темељ једне нације, а и државе, и обезбеђују национално историјско памћење и њену будућност. Парадигматичан је у том погледу пример Стојана Новаковића, чија је изабрана дела недавно у много томова објавио Завод за уџбенике и наставна средства. Шта све није радио, и урадио, овај велики човек, овај „напредњак-конзервативац”. Био је председник Министарског савета дваред: годину и по дана 1895—1896. и године 1909, министар просвете и црквених дела триред: 1874—1875, 1875, 1880—1883. Старао се да у Влади раде способни и паметни чиновници. У Народној библиотеци је радио од 1865. до 1873, реформисао је српску просвету, написао је велик број врло корисних закона и измена и допуна закона у области војске, судства, привреде, просвете, увео је опште и обавезно школовање, осамнаест година је био у дипломатији: у Цариграду, Паризу, Петрограду, сло-

вио је за најбољег нашег дипломату. Желео је да Србија буде предводник на Балкану. А уз такву делатност, Новаковић је написао поглавље књиге из области историје, филологије, текстологије, лингвистике. Књиге којима се сви ми и данас враћамо. На сличан начин су и други српски политичари тог времена били уносити и узорити. Врло јасно се види како је и у којој мери Србија у 19. веку и почетком 20. века била сасредила своје снаге и у релативно малој својој популацији, која је претежно била неписмена, хтела и умела да изнађе оне понајбоље да уређују државу и друштво. Енергија хтења била је здружена са енергијом знања. Само тако се може објаснити зашто је релативно брзо Србија из турског пашалука ускочила у модерно друштво. Овакве енциклопедијски замишљене и остварене књиге, систематски обрађене, дају могућности за брзо уочавање историјских феномена дугог трајања, а један од таквих феномена јесте како једно претежно агркултурно друштво може и уме да одабере управљачки слој који је знао и умео да комуницира са владама у окружењу и да сређује заосталу земљу.

Када упоредимо поворку знаменитих људи из овог поглавља књиге са именима председника влада и министара у Краљевини СХС и Југославији, као и оних у Социјалистичкој Републици Србији, онда нам бивају јасни узроци нашег спорог пропадања. Енергија мале, али у суштини јаке Србије, разлила се, и Србија је почела да заостаје већ стварањем Краљевине СХС. Србија се у то потоњим временима растројила. На њеном челу више није било тако јаких и значајних личности. А то је први знак друштвеног опадања. Југословенска интегралистичка идеја јесте била једна принудна утопија, која се расточила као и све утопије. Видим још један значај ове публикације. Она је пример како се у нас, када се хоће, може један пројекат брзо, а не и брзоплето, привести крају. Повелика група млађих и младих научника и истраживача за кратко време, за неколико месеци, урадила је оно што би се „институтски” радило неколико година.

Овакве књиге, овакве *summae*, дају могућност да се изведе параболо развоја друштва и државе, да се уоче она језгра која су највише доприносила да се из турске кататоније извуче српска нација, да се види како је расло и гранало се српско државно стабло. Овакве књиге смирују и уравнотежују, а „само оно што мирује може да указује пут”.\*

*Никша СТИПЧЕВИЋ*

---

\* Реч приликом представљања књиге у Народном музеју 28. августа 2005. године.

## ЧЕСИ И СРБИ У СУСПРЕТУ

*Od Moravy k Moravě. Z historie česko-srbských vztahů v 19. a 20. století; K vydání připravili Ladislav Hladký a Václav Štěpánek ve spolupráci s Bronislavem Chocholáčem a Liborem Janem, Brno: Matica moravská ve spolupráci s Maticí srbskou, 2005*

Ако се ослонимо на познату метафору *шока историје*, у оквиру које се историја поима као река времена која доноси, проноси и односи догађаје и њихове учеснике, онда можемо искористити својство метафоре да једна лако генерише другу, и констатовати да су историје двају народа као два речна тока која теку мање-више упоредо, приближавају се и удаљавају, стремећи свом увиру различитом снагом и брзином. Историја једног народа тече мирније и уједначеније, а код другог се смењују периоди стагнације и силовитих скокова напред. Токови се сустижу, прстижу или заостају, а народ који плови једним од њих гледа онај суседни час испред себе, час иза себе, настојећи да из судбине другог научи нешто и о својој. Чеси су, као народ умногоне систематичан, на себи својствен начин пратили и прате судбину Срба на Балкану, некад с више некад с мање емоција и наклоности. Од два највећа узлета чешко-српских културних веза први је дошао у време препорода и неговања идеје о словенској културној узајамности, захваљујући посебно радовима Ј. Добровског, П. Ј. Шафарика, Ј. Колара, Ф. Л. Челаковског и других чешких и словачких слависта тога времена, а други на крилима заглаваности српских културних и друштвених посленика у друштвени процват прве чехословачке републике између два светска рата. Трећи, али специфичнији узлет долази на седамдесете и осамдесете године XX века, када је чешка дисидентска књижевност (М. Кундера, В. Хавел, Ј. Шкворецки и др.) имала јако упориште у југословенским срединама, посебно у српској.

Ако бисмо покушали да једним погледом обухватимо широки временски лук чешких интересовања за Србе, он би само у последња два века имао на једном крају тога лука монументално дело П. Ј. Шафарика, а на другом крају, већ у наше време неколико драгоцених књига, међу којима су, поред других, *Речник балканских јисаца* групе аутора, монографија др Јана Доровског *Рецепција књижевности Јужних Словена код нас*, и, већ сасвим у наше дане, књига *Историја Србије* у редакцији др Јана Пеликана. На српској страни последњих година одбрањене су две докторске дисертације из лингвистичке и књижевноисторијске бохемистике, др Верице Копривице, и др Александре Корде-Петровић и објављен је двотомни *Чешко-српски речник* (2000—2001), а као први заједнички подухват Матице моравске у сарадњи са Матицом српском сада имамо и зборничку књигу истраживања о чешко-српским односима у 19. и 20. веку *Од Мораве до Мораве*.

Наслов тог зборника фокусира уочљиву топономастичку паралелу која, наравно, није случајна, и која би лако могла бити ојачана



многобројним другим ономастичким паралелама, нпр. *од Лабе до Лаба, Печи до Пећи, од Травника до Травника, од Книнице до Книна, од Буђејовица до Буђановаца, од Требича до Требиња, од Пшизреновице до Призрена, од Пшеровца до Прерова, од Каменице до Каменице* итд. Ако је име заиста судбина, онда су нам судбине на загонетан начин још и ближе неко што нам се обично чини у светлу сиве политичке свакодневице.

Зборник *Од Мораве до Мораве* јесте књига научног сведочења о двама словенским народима и културама у сусрету, чак у двоструком сусрету — у ономе о чему се у тој књизи говори и у начину на који се о томе говори, као и у чињеници да је зборник плод сарадње двеју словенских Матица.

Распон чешко-српских културних веза веома је широк — од историје науке, и уже, историје словенске филологије, до превођења и рецепције књижевних дела у оба смера, од музикологије до политикологије и историографије, од дијалектологије до универзитетске славистике и глотодидактике. Такво богатство садржаја, које се уз то стално мења и допуњује новим подацима и новим тумачењима, по природи ствари не треба и не може стати у једну књигу.

Када о зборнику пише члан уређивачког одбора, као у овом случају, онда он о тој књизи мора говорити посматрајући је, пре свега, „изнутра” и потврђујући чврсту жељу двеју Матица да се настави рад на проучавању чешко-српских веза, да се настави сарадња између Матице моравске и Матице српске, и да се у зборнику обраде неке од најрелевантнијих тема из историје чешко-српских веза и односа.

Зборник отварају уводна слова, из пера др Божидара Ковачека и др Јана Јанака, за којима следи дванаест радова из историје чешко-српских односа у 19. и 20. веку, који се односе на неколико проблемских области: словенска филологија (радови др Љубомире Хавликове, др Злате Бојовић), историјске славистике (радови др Вацлава Штјепанека, др Душана Квапила), историје културних веза (рад др Марцела Черног), историје економских веза (рад др Цибора Нечаса), историја научних веза (радови др Божидара Ковачека, др Верице Копривице, др Љубомире Хавликове) и историја политичких идеја (рад др Мирослава Шестака и др Ладислава Хлатког, као и рад др Ладислава Хлатког, др Томаша Хробака и др Јана Пеликана), а завршава се подацима о ауторима зборника.

За зборнике који су плод заједничког рада понекад се питамо на каквим темељима стоје, или су можда сами замишљени као почетак и основ истраживањима која тек треба да се размахну. За зборник *Од Мораве до Мораве* можемо мирно рећи да представља најновији спрат одавно започете научне грађевине проучавања чешко-српских односа. Само помињање свега онога што ту грађевину чини предуго би трајало, што убедљиво потврђују постојеће библиографије о изучавању чешко-српских односа, почев од библиографије коју је саставио О. Бер-



копец *Česká a slovenská literatura, divadlo, jazykozpyt a národopis v Jugoslavii. Bibliografie od r. 1800 do 1935* (Praha 1940) и до најновијих.

На почетку чешких интересовања за српску културу у 19. веку стоји рецензија Вацлава Ханке на *Малу њроснонародну славено-србску њјеснарицу* Вука Карацића (*Prvotinu pěkných umění*, 22. VIII 1814), а затим и Ханкин превод српских народних песама (*Prostonárodní srbská tuza do Čech převedená*, 1817), а са српске стране ода Лукијана Мушицког поводом чувене студије Јозефа Добровског *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* (1822). Значајно место у кругу таквих чињеница има и објављивање у Прагу на српском језику књиге: *Србске народне њјесме. Са ѡреводом ческијем, а часћи ѡљскијем...* У Златном Прагу 1852, а две деценије касније и збирке на чешком језику: Zigfrid Kaper, *Zpěvy ludu srbského*, 1, 2 (1872—1874).

А српска тематика представљала је у другој половини 19. века и књижевно надахнуће за неке чешке писце, нпр. за Прокопа Хохлоушека, који је трећу књигу *Јуз* своје трилогије посветио Јужним Словенима, или за В. Халека, који је о Србима писао у *Сликама из ѡуђине*, Ј. Неруду, аутора драме *Краљ Вукашин* и др.

Поред библиографија објављено је и више прегледних радова из различитих области историје чешко-српских веза, нпр. Р. Ј. Šafařík, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826); Р. Ј. Šafařík, *Památky dřevního písemnictví Jihoslovánů* (1861); Jozef Konstantin Jireček, *P. J. Šafařík mezi Jihoslovany* (1895); Љ. Стојановић, Добровски код Срба. — Београд; М. Murko, *Čechoslováci a Jihoslováné II Československo-jihoslovanská revue* (1931—1932); Fr. Wollman, *Československo-jihoslovanské styky kulturní do války II Československo-jihoslovanská revue* (1934); Коста Милутиновић. Југословенско-чехословачки односи у 19. веку (1937); М. Paulová, *Tomáš G. Masarik a Jihoslováné* (1938); О. Berkopec, *Česká literatura v Jugoslávii II Československo-jihoslovanská revue* (1939); М. Черна, Вуково дело у чешкој књижевности његовог доба // *Ковчежић* (1964); L. Havlik, *České a jihoslovanské země v středověku II Československo a Juhoslávia* (1968); V. Žáček a kol., *Češi a Jihoslováné v minulosti. Od nejstarších dob do roku 1918* (1975); М. Квапил, Спска књижевност у прашком часопису *Slovanský přehled* (1899—1914) (1980); М. Kvapil, *Pokrokové tradice česko-jihoslovanských literárních vztahů* (1988); М. Квапил, О српско-чешким књижевним везама // *Словенске културе и историја међусловенских веза*. — Београд: Библиотека града Београда (1996); Д. Квапил, В. Копривица, А. Корда-Петровић, Катедра бохемистике на Одсеку за славистику Филолошког факултета у Београду — историјат и перспективе // *Славистика* (2000); П. Пипер, Важније типолошке одлике граматичке структуре српског језика у поређењу с чешким // *Slavica comparativa: Sbornik k životnímu jubileu prof. PhDr. Miroslava Kvapila, DrSc.* (2002).

Објављена су, поред другог, и два биографска речника која такође собом сведоче о интересовањима Чеха и Словака за Србе на Балкану. Један је *Slovník spisovatelů Jugoslávie* (Praha 1979), а други је поменути *Речник балканских јисаца* ауторског колектива из Брна.

Српско-чешким научним везама доста су допринели славистички зборници и часописи као што су *Лейоџис Маџице српске*, *Česko-slovensko-jihoslovanská revue*, *Slovenski zbornik*, *Slovansky přehled*, *Slavia*, *Зборник Маџице српске за славистику*, *Зборник Маџице српске за филологију и лингвистику*, *Славистика* и др.

Посебан допринос чешко-српским научним везама даје у Србији Матица српска. Важан сегмент тих веза осветљен је у зборнику *Од Мораве до Мораве* радом председника Матице српске проф. др Божидара Ковачека „Избори чешких великана за почасне чланове Матице српске између два светска рата”, који је, поред осталог утврдио да је само П. Ј. Шафарик у облику многобројних радова објавио преко осамсто страна текста у *Лейоџису Маџице српске*. Значајан допринос дат је и радовима српских филолога, нпр. радовима Косте Милутиновића „Југословенско-чехословачки односи у 19. веку”; Ђорђа Живановића „Шафарик у Новом Саду”; или Живана Милисавца „Шафарик и *Лейоџис Маџице српске*”. Живан Милисавец је у својој монографији *Маџица српска 1826—1964* (Нови Сад 1965) писао и о везама Јована Јовановића Змаја са чешком културом.

Само у часопису *Зборник Маџице српске за славистику* за 35 година његовог излагања објављено је око деведесет радова из бохемистике и проучавања чешко-српских веза, из пера Мирослава Дрозде, Мирослава Захрадке, Јармиле Паневове, Миладе Черне, Мирослава Квапила, Радославе Брабцове, Наде Ђорђевић, Верице Копривице, Александре Корда-Петровић и других слависта.

Посебно су велики допринос укупним научним и наставним радом дали поједини бохемисти у српској средини, нпр. Крешимир Георгијевић, Јарослав Мали, Драгутин Мирковић и др.

Чешка историографија дала је, поред многих других дела, и две посебно значајне књиге о историји Срба и Србије: Јозефа Константина Јиречека *Geschichte der Serben* (1911—1918), а 2005. године поменуту књигу у редакцији др Јана Пеликана о историји Србије.

Најзад, важан сегмент подстицању чешко-српске културне сарадње дала су и друштва каква су у Београду била: *Česka Beseda* (основана 1868), *Сокол* (1882), *Lumír* (1885), што је такође предмет истраживања у области историје културних веза Чеха са Србима, нпр. у радовима Ј. Зд. Раушара, В. Јузе, Ј. К. Јиречека и других, док је данас достојни настављач тог облика културне сарадње Друштво пријатељства Срба, Чеха и Словака.

Поменуте библиографске информације овде се наводе само као мала илустрација проблемске и жанровске разноврсности чешко-срп-

ских научних, књижевних и културних веза док много већи део тога овде нужно остаје непоменут, укључујући и обимне монографије.

Монографски радови о чешко-српским односима разликују се и обимом и профилем. С једне стране, имамо монографије или зборнике посвећене међусловенским односима, чији део чине главе о чешко-српским односима, а с друге стране постоје монографије у целисти посвећене чешко-српским везама у неком њиховом важном аспекту.

Део до сада објављених радова даје основа за закључак о повременој епизодичности у праћењу чешко-српских односа кроз историју и о неједнакој распоређености одговарајућих истраживања у времену и научном простору, али знатан део радова сведочи о постојању и континуираних интересовања појединаца, па и читавих научних колектива, за праћење и проучавање чешко-српских веза.

Овај осврт започет је метафором о току времена, а за крај овог кратког излагања природно се нуди друга, а такође добро позната метафора о мостовима сарадње међу људима и народима, које свако може да гради према својим могућностима: велелепне и мале мостове и ћуприје, преко великих и малих препрека, сам или са другима. Или како је о томе записао Иво Андрић: „Све чиме се овај наш живот казује — напори, мисли, погледи, осмеси, речи, уздасаји — све то тежи ка другој обали, којој се управља као циљу и на којој тек добија свој прави смисао. Све то има нешто да савлада и премости: неред, смрт или несмисао. Јер, све је прелаз, мост чији се крајеви губе у бесконачности, и према ком су сви земни мостови само дечије играчке, бледи симболи. А наша је нада увек с оне стране.”

*Предраг ПИПЕР*

## ПЕСМЕ ИЗ УРБАНЕ ЗОНЕ

Дејан Илић, *Кварџ*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2005

Пишући о једној од претходних књига песама Дејана Илића, о збирци *Лисабон*, потписник овог текста се посебно задржао на једном занимљивом детаљу песниковог поступка — на ономе што је тада било одређено као метафора прерушена у идентификацију. У питању су били искази као што су „Лисабон је тајни живот океана” или „Вода је коначно решење неба”, у којима су се метафорички изрази маскирали у исказе својеврсне песничке „дефиниције”. Функција тако формираних исказа је највероватније била да једном фином дискурзивном игром пруже додатно задовољство читаоцу који би, тек што би му се

учинило да у иначе изразито дифузној атмосфери Илићевих песама проналази чврсто, поуздано место, схватио да и то место убрзо губи јасне обресе и рашчињује се у неуморном раду тропизама.

У новој Илићевеј збирци *Кварти*, која се појављује у едицији „Повеља” краљевачке Народне библиотеке, из које је последњих година изашло неуобичајено много квалитетних песничких наслова, таквих исказа више нема, или су у најмању руку они постали ретки и изгубили своју носећу улогу. Идентификовања су сада директнија, али и мање разлучена од фона који пулсира: то да „ходником струји поток”, да постоји „степа у срцу бетона” читљиво је и на равни релативно блиских асоцијација уз веристичку поставку оцртану песмом. Свет Илићеве поезије није тиме постао мање распршен, није стекао одрешиту кохерентност, али је постао прозирнији. Томе је свакако допринело песничко везивање за свакодневну стварност, одређеније него у претходним збиркама. Остали су очувани основни квалитети овог певања, пре свега његова хиперсензитивност и његов меланхолични поглед, али се реалност из сфуматичног наговештаја сада пробија у први план.

Начин говора песама у *Кварти* одређен местом, оним конкретним локалним чиниоцима од којих је боље и не бежати — боље их је учврстити, не да би послужили као грађа за неку нову митологију, него да би поглед и говор имали за шта да се ухвате, за „наш град, гето, зону”, „где се облик прелива у облик”. Јер, то да живимо у „свету” можемо да кажемо само у једном прилично широком, можда чак: филозофском смислу; у ствари, ми увек живимо на одређеном месту, окружени одређеним стварима, повезани са одређеним људима. Дејан Илић амбијент свога живота назива „ћошком света”, сигуран да у њему налази своје место. То је градски амбијент; Илић је још један од наших урбаних меланхоличара. Елементи уобичајено схваћеног „природног” амбијента у његову „зону” долазе или у свом урбанизованом виду (дрвеће као дрворед или парк), или као предмет неодређене чежње, или као приказ само виђен у проласку, приказ *другог* и другачијег. У песми *О айкокалийци* то је поглед који се нуди из чамца који логано плови тик уз речну обалу: „Са друге стране реке, била је / права прашума, пуштене домаће / животиње, свиње и говеда, понека / барска птица на жалу...” У једној другој песми, сусрет са природом артикулисан је као „медитеранска сценографија”, као разгледница. Призори виђени успут, из покрета, док је онај који посматра добро збринут у возилу (у чему смемо да препознамо фигуру сигурног уточишта, можда чак и фигуру мајчинског поуздања), представљају према томе сусрет природе и техничког света у поодмаклој фази развоја. Природа се више не поставља као противник достојан поштовања, поготово не као мерило. Она остаје само још у сновима и сновиђењима, њене снаге су симболизоване и изблеђене, претворене у пуке амблеме или, у још ослабљенијем виду, у делиће пролазних каледоскопских низо-

ва слика, низова који су такође посредовани једним техничким средством: „зечеви на телевизији, вукови, / неки северни предели, беле животиње, / ништа друго... То је сва природа”, или: „на телевизору ротира / animal planet, овде су пси / код куће, овде животиња нема”.

У таквом амбијенту, високоосетљива субјективност може само да пребира по уобичајеним, свакодневним детаљима и начину свог опхођења према њима, најпре испражњеним до баналности, да би у њих, тако празне, улила себе — да би пустош оживела својим треперењем. То је прилично ризична песничка стратегија, поготово у споју са веристичким отклоном који је евидентан у новој Илићевој књизи. Тамо где се трансценденција програмски одгурује у овлашни наговештај, где се песнички говор везује за чиниоце свакодневне стварности, и тамо где се та стварност верно преписује, баналност се обично онемогућава изричито критичким ставом, или настојањем да се ухвати епифанијски блескови унутар свакодневног. У случају *Кварџа* то није тако једноставно. Утисак је да су код Илића епифанијски блескови ретки, или у најмању руку затамњени, мимикријски уклопљени у околину. У тим ретким тренуцима, као рецимо у песми *Добро*, песник веома вешто изражава оно што се опире сваком фиксирању у говор, неочекивано „отварање” аутентичних димензија живота. На другој страни, за разлику од већине наших савремених веристичких песника, који подразумевају појачан критички отклон, који у појединим случајевима нараста до изричитог ангажмана, Илић у *Кварџу* допушта да се критички однос само индиректно ишчита (или учита?). Можда једина песма збирке у којој је критичка интонација избила у први план, јесте песма *Доминикана*, у којој су јасно препознати узроци незадовољства: „...тескоба свакодневице, лош посао, немаштина / и тако то...” — али начин на који се ситуација расплиће још више говори о домашају критичког односа у Илићевој верзији. Решење се види у одустајању, у напуштању ситуације. Слобода је ту само негативна, отпор само у виду издвајања: „...и како си ипак / скупила снагу и уста-ла, залупила / врата за собом, и отишла даље кроз / град, и његов центар...”, без икакве рефлексije о положају, без икаквих даљих размисли, осим, можда, „...рецимо, с помишљу / на пиво, ту негде, код нас, у крају, / кад истекне радно време”. Слобода, дакле, ограниченог димензиона, која не задире у суштинске односе, и која чека на својих пет минута „кад истекне радно време”. Критички акценти у другим песмама своде се на нијансирање негативно интонираним атрибутима. Ћутање, празнина, „речи ножеви” и „речи отрови”, раскрснице које нису само празне него и „мртве”, „пропале” зграде — није неопходно да буде 1999. да би се житељи тог простора осећали као „утопљене душе”. За осетљив слух читаоца, који највероватније дели песникове кругове живота, то су сасвим довољни наговештаји. Али огромна је разлика између ових Илићевих критичко-веристичких наговештаја и снажног критичког веризма какав налазимо, на пример, у песмама

Душка Новаковића или Слободана Зубановића. Питамо ли се у ком правцу би могла убудуће да се развије поезија Дејана Илића, пронаћи ћемо неколико могућности. Прва је задржавање меланхоличног основног осећања уз постепено развијање социјално-критичких импулса (слично приступу који негује Милан Ђорђевић), друга постепено клизање у цивилизацијски мит (као у новијим песмама Саше Јеленковића), а трећа упорно трагање за епифанијским тренуцима који у једном потезу преображавају веристички амбијент (што се дешава у читавом опусу Србе Митровића). Разуме се, могуће је и да ће Илић остати доследан меланхоличном, сугестибилном, сфуматичном говору, и да је искорак у стварност који је учињен у *Кварту* уједно и најдаљи искорак који је овом песништву могућ у том смеру.

Када већ говоримо о сродствима, сличностима и разликама које везују поезију Дејана Илића и одређују јој место у широко разуђеним токовима савременог српског песништва, неминовно је једно подсећање. Илић није само добар песник, него и веома успешан преводилац. Има нешто у атмосфери и у интонацији његових препева италијанских песника (пре свега мислимо на препеве Валерија Магрелија), што неодољиво подсећа на атмосферу *Кварт*а, али и претходних Илићевих песничких књига (*Фиџуре*, 1995; *У боји без тона*, 1998; *Лисабон*, 2001; *Дувански џуџ*, 2003). Ту примедбу, међутим, не би требало разумети као да се односи на Илићево угледање на песнике које је преводио. У стварима духа односи никада нису тако једноставни. Постоје неки претходни афинитети, породична сродства којих постајемо свесни тек накнадно, када видимо учинке сусрета. Тако је можда много ближе истини неко другачије просуђивање, које би инсистирало на томе да је нови живот песама италијанских песника у оквиру могућности српског језика пресудно обојен преводиочевим уделом. Овде ћемо морати да одустанемо од старих, и нерешивих, питања о односу „извора” и „препева”, питања која у крајњој линији циљају на природу песме као специфичног јединства, и да се задовољимо ставом да се овде ради о *узајамном* утицају.

Овај приказ ћемо окончати једном замерком, која се тиче циклуса прозних фрагмената *Блесак Америке*, јер нам се чини да уврштавање тог циклуса у збирку песама *Кварт* није довољно мотивисано. Има у тим прозним фрагментима много тога од лирског квалитета Илићеве поезије; са друге стране, исказ Илићеве песме ионако је врло близак прозном начину говора; најзад, несумњива је склоност времена у коме живимо да се сваки вид говора есејизује или ороди са есејистичким говором. Али тиме *Блесак Америке* не делује мање као страном телом у ткиву *Кварт*а. Ако је песник желео да динамизује своју збирку, осетивши можда да њеној парадоксалној распршеној компактности прети опасност монотоније, онда је то могао да оствари и другачијом организацијом материјала, *рачунајући* чак и на прозне фрагменте. Могуће је да је функција овог циклуса кратких, фрагментар-

них, есејизованих прозних текстова заправо да пружи нешто додатног светла на питања која обично одређујемо као аутопоетичка питања. Доприноси ли то додатно светло јаснијем увиду или још више смета погледу, питање је које можемо да поставимо и без помоћи метафоре која би се, вероватно, свидела песнику: метафоре јаког светла аутомобилских фарова у магли. У случају поезије какву пише Дејан Илић, неодређеност је позитиван квалитет.

Високу оцену те поезије изрећи ћемо, дакле, не осврћући се на њене прозне примесе.

*Саша РАДОЈЧИЋ*

## СВЕТЛО, УПРКОС СВЕМУ

Звонко Карановић, *Више од нуле*, „Зограф”, Ниш 2004

Иако је прошло пуних пет година од званичног краја једне епохе која је суштински променила лик српског друштва и његове културе, наша друштвена теорија још увек није дала ваљане аналитичке одговоре на питања шта нам се и зашто десило у последњој деценији 20. века. Култура је у том погледу отишла неколико корака даље одговарајући с мање или више успеха готово симултано (у књижевности, позоришту и филму понајпре) на све оно што се дешавало 90-их година у Србији. Међутим, чини ми се да и поред мноштва разноврсних покушаја још увек немамо уметничко дело које би представљало релевантну и неспорну сублимацију епохе која је за нама, поготово када је реч о књижевности. Поремећаји и промене који су се десили заиста имају тектонске размере, а временска дистанца је још увек мала па казивање о тој блиској прошлости најчешће не успева да се помери од дневнополитичке равни и њене (приповедачки гледано) баналности. Наравно, сама срж епохе о којој говоримо јесте у толикој мери банална и проста, брутално и идејно празна, да је заиста тешко о њој говорити и описивати је високим поетским средствима. Због тога је захваљујући својој изузетној поетичкој флексибилности, сасвим сигурно, роман најадекватнија књижевна врста која може дати ваљан литерарни одговор епоси о којој говоримо.

Наука о књижевности учи нас да је и песничка реч социјално обојена, али да песнички облици одражавају дуготрајне друштвене процесе, док романескна реч има ту способност да веома брзо и веома тачно реагује и на најмање покрете и колебања друштвене климе. Процват романа, историјски гледано, увек је био повезан са распадањем стабилних вербално-идеолошких система и јачањем њихове противтеже, па ни српска књижевност на размеђи векова није у том смислу никакав изузетак.



Све то условило је и да се Звонко Карановић после седам збирки поезије одлучио да напише свој први роман. Свестан немогућности да кроз поетску реч довољно јасно и брзо (а без опасности од депоетизације својих стихова) проговори о деценији иза нас, одлучио се за роман. Флексибилност романа омогућила је Карановићу да и у прози буде препознатљив, као што је то и у стиховима с обзиром да му је изабрани начин структурирања романа допустио да адекватним књижевним средствима на нов начин искаже већину својих естетско-егзистенцијалних ставова који су чинили окосницу и његовог досадашњег стваралаштва.

Полазећи од претпоставке да између вештачке патетике и лажи увек стоји знак једнакости, а желећи што директнији контакт са потенцијалним читаоцима, Карановић своју причу приповеда у неореалистичком маниру, конвенционалним наративним средствима, уз врло дозирање језичке експерименте, и своје јунаке смешта у средњу и доњу скалу друштвеног регистра града Ниша.

Главни јунак, Александар Ђорђевић, у априлу 1998. у тренутку када сви који то могу беже из Србије — враћа се из Чикага у којем је остала његова жена. Не могавши да се прилагоди тамошњем реду ствари, враћа се у родни Ниш где поново отвара музичку радњу „Fun House”. Након што је напуни бугарским пиратским компакт дисковима, радња почиње да бива једно од места на којем се сустичу најразноврснији нишки „градски духови”, за већину којих је заједнички именитељ то што у метежу једне изнутра разорене земље и једног девастираног места које је некада било град, покушавају да остваре каква-такав привид нормалног урбаног живота. А музика и одређени културни образци које она са собом носи, у том тренутку су једина њихова брана, заправо лозинка и тајни знак препознавања у односу на радикализовану и инструксану масу осталих суграђана који без икаквог отпора пристају да учествују у једној крвавој фарси која већ годинама даје трагичне резултате. И у тренутку у којем су све политичке идеологије показивале јаловост и немоћ пред једним бескрупулозним режимом, нешто сасвим једноставно попут топоса популарне културе (које Звонко Карановић и апострофира на корицама свог романа: Иги Поп, Енди Ворхол, Боб Марли, Џони Штулић или Крто Малтезе, на пример) попут светлости у мраку, у контрасту са свакодневицом, пружа ментално уточиште од свеprisутног безнађа и рађа наду да су преокрет и избављење ипак могући. Међутим, до таквог обрта не долази у овом роману с обзиром на његов отворен и енигматичан крај у само предвечерје бомбардовања у марту 1999. године: главни јунак добија позив за мобилизацију, одлучује да се на њега не одазове и припрема се за бег у Бугарску.

Приповедајући ову причу, чији се многи значајни делови — не случајно — одигравају ноћу као симболични одговор дневном свету „прилагођених”, Карановић се брижљиво клонио политичких тирада



сводећи ту врсту говора у свом тексту на нужни минимум, тако да роман и поред сасвим јасних идејних позиција, ниједног тренутка не постаје политичка трибина на којој ванкњижевни ликови бивају важнији од оних литерарних. Сматрајући да су политика и политичари већ у довољној мери узурпирали како јавни простор, тако и животе свих нас, он се у приповедању, у маниру правог неореалисте, фокусира баш на њихове опозите, на своје јунаке са друштвене маргине: шверцере, дилере дроге, неснађене тинејџере, избеглице и корумпирани адвокати, пластично показујући изнутра један свет од крви и меса који је пулсирао испод танке љуске званично прокламоване криптокомунистичке идеологије Милошевићевог режима.

Прекидајући језички сугестивно приповедање главног јунака у првом лицу повременим кратким сегментима и-мејл преписке, Карановић је успео да створи широку слику једног конфузног друштва у којем се кроз поруке разних актера рефлектују позиције читаве једне генерације доведене у трагичну позицију жртве која сасвим схвата своју позицију, али нема могућности да ма шта промени. И опет, као једини излаз, макар у виду опсене у тренутку мрака, јавља се свет популарне културе који симболизују раније споменути музичари, писци и спортисти, и то је оно сећање на нормалност, оно „више од нуле” које све јунаке Карановићевог романа, чак и у тренуцима аутодеструкције (алкохолем и дрогом) извлачи из потпуног незнања (то је Корто Малтезе за главног јунака, нпр.), дајући наду да живот, сада и овде, ипак није сасвим бесмислен. Овај тренутак опорог животног витализма, наде упркос свему, јесте оно најбоље и најзначајније у првом Карановићевом роману и елемент који својим значајем успева да компензује и надиђе на моменте недовољну узрочно-последичну уланчаност мотивских и наративних целина, извесне стилско-језичке недостатке и недорађености те врсте у овој књизи.

Иако пре свега усмерен ка једној генерацији и једном, аутору сасвим блиском — урбаном — сензибилитету (што му смањује дубину захвата у стратификацију друштва), роман *Више од нуле* успешно је испричана прича чије су интенције и наративна средства у међусобном складу и чије домете Звонко Карановић није поставио као нужно епохалне, али се управо због те непретенциозности ова књига чита и намеће као сугестиван и релевантан уметнички сведок епохе, а чији потенцијални наставак може употпунити наше књижевно и свако друго саморазумевање времена које је иза нас.

*Младен ВЕСКОВИЋ*

## РАЗВОЈ СРПСКЕ МОДЕРНЕ МИСЛИ И УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

Станислав Живковић, *Српско сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад 2005

Књига Станислава Живковића *Српско сликарство XX века* је научна студија која, прва у својој врсти, прати и тумачи прилике, догађаје и protagoniste кроз читав протекли век. Распоређујући исцрпну садржину на три битна временска периода, аутор смишљено и сасвим оправдано указује на појаву, развој и значај уметничког школовања, темељу на којем је српска уметност, сликарство посебно, стицало искуство и сазревало негујући властите особености. Место и значај београдске средине у уметничком васпитнопедагошком образовању подвучени су с несумњивим разлогом: у културној историји града, скромна уметничка школа с краја XIX века с временом је прерасла у значајну Академију ликовних уметности.

У првом периоду којим се књига бави, аутор опажа и наводи утицаје који су с почетка XX века, са европског тла, посебно са минхенске академије, стизали у виду и духу сецесије и симболизма. Недуго за њима јавља се, са разумљивим закашњењем, импресионистички изазов; већ од средине прве деценије српски сликари су остварили импресионистичке слике да у околностима Првог светског рата досегну врхунце у делима Косте Миличевића, Надежде Петровић и Малише Глишића. Њихова трагична ратна судбина као да још једном упозорава да се духовно и стваралачко узнесење скупо плаћа.

Други период српског сликарства прошлог века омеђен је годинама између два светска рата. Већ с почетка овог периода аутор указује на битне промене у избору узора и школа; у поратним околностима српски уметници се опредељују за Париз и у највећем броју за стеле Андре Лота. Утицај Лотовог „лименог”, „плеканог” кубизма обележиће дела српских сликара на почетку треће деценије конструктивистичким истраживањима форме са многим и несумњивим исходима. Крај исте деценије, озарен је променом стваралачког расположења. У пријемчиви организам српског сликарства спонтано се и готово код свих уметника јавила гласна тежња за решавањем феномена боје. Од Аралице, Бијелића и Добровића до Шербана и Шумановића, преко Јоба, Јосића, Коњовића, Милуновића, Милосављевић, Зоре Петровић, Петрова, Хакмана, Челебоновића и других, проблем боје решаван на различите начине од експресионизма и фовизма до интимистичког осећања које ће читав период обележити поетским реализмом. Број врхунских сликара и мноштво антологијских радова овог периода определили су аутора књиге да успостави енциклопедијски појам *Београдске колористичке школе*.

Почетак трећег периода који захвата више од половине века аутор наслућује у годинама пред рат и сликарству социјалне тематике.

Крај рата и промена политичког уређења обистинили су невесела предвиђања. У комунистичком режиму београдско сликарство је подвргнуто тематици која велича партизанске победе и ново социјалистичко друштво. Тематски наметнуто сликарство социјалистичког реализма потиснуло је представнике „грађанског естетизма” и поетски реализам претходне деценије на маргину ликовног живота.

У скученим, тематски суженим околностима за стваралаштво јављају се отпори. Зачети са сликарима Задарске групе, настављени изложбом Петра Лубарде и коначно, појавом Децембарске групе, ови искораци из социјалистичке стварности наликовали су на стваралачку анархију; више од тога, били су то сведочанства неуништивости српског сликарства. Учестали одласци уметника у Париз, жива размена искуства са европском и светском културом, коначно, свестрана обавештеност путем медија, потискивали су „договорну уметност” аргумената нових планетарних идеја. Са појавом сликарства енформела и уметничке групе Медиаала, на супротностима која су се испољила у оквирима ових уметничких опредељења, српско сликарство је стицало своје изворне особености, стваралачку слободу и запажене исходе. Не мања освежења стизала су учесталим ретроспективама сликара из „златног периода” четврте деценије, а „призори” Миће Поповића су разгртали свакидашње обмане и слутили крах комунистичке идеологије. Садржајну студију аутор завршава тумачењем појава из последњих деценија, које су, у складу са европским и светским токовима прихватане у домаћој пракси са запаженим успесима у оквиру пост-модерне и концептуалне уметности.

Исход вишегодишњег истраживања, књига Станислава Живковића је плод свестране обавештености и савреног познавања прилика у којима се рађала и развијала српска модерна мисао и уметничка пракса. Негован стил излагања, близак литерарној вештини, у надахнуто писаном закључку досегао је поетику најзнаменитијих слика.

*Драѓушин ТОШИЋ*

## У КОРАК С ВРЕМЕНОМ

Владимир Гвозден, *Чинови присвајања: од теорије ка прагматички тексти*, „Светови”, Нови Сад 2005

На првим страницама својих *Фигура V* Жерар Женет анегдотски се присећа како се, пре неких пола века, професор париске Сорбоне Антоан Адам на једној одбрани докторске дисертације љутиито обратио кандидату: „Али господине, све ово је само тумачење, а ми желимо чињенице!” А ове јесени навршиле су се тачно четири деценије од ка-

ко је Адамов колега Ремон Пикар, такође стручњак за француски XVII век и Расинов биограф, објавио свој чувени памфлет против Шарла Морона, Лисјена Голдмана и, пре свих, Ролана Барта, насловљен *Нова критика или нова ђревар*. Статус тог текста у новијој историји француске књижевности упоредив је са статусом *Нарциса без лица* Драгана Јеремића код нас. И Пикар и Јеремић ударили су жестоко, али су наишли на тврд орах и — изгубили. Барт је одговорио *Критиком и исјином*, Киш *Часом анајџомије*. Њихови критичари остали су упамћени као догматични, тврдокорни поборници превазиђених приступа у науци о књижевности, а аргументи на које су се ослањали, чак и када су оправдани и добро утемељени, тешко пробијају наслагу уопштеног презира који их је у међувремену прекрио.

Овај увод има за циљ да покаже како се и великим знацима може десити да их сопствено време прегазу, уколико не осете да оно доноси промену научне парадигме или се тој промени тврдоглаво одупиру. Адам и Пикар били су универзитетски историчари књижевности, поникли на позитивистичком методу, неспремни да прихвате новине које су се из области књижевне теорије преносиле у методологију књижевних истраживања. Слично би се могло догодити и неком данашњем проучаваоцу, школованом у ери доминације иманентне критике, уколико би остао слеп и глув пред неумитношћу свог доба. А она је сурово једноставна, као и она од пре четрдесет година: парадигма се поново променила и оно што је до јуче важило као неприкосновена датост данас је део историје. Свиђало се то нама или не, ствари се крећу својим током и не преостаје нам ништа друго до да се и сами покренемо или да се грчевито држимо своје котве, ризикујући да кад-тад потонемо у анахроност.

Владимир Гвозден (1972), по годинама још увек млад, а по дужини и квалитету свог присуства у јавности већ увелико потврђен истраживач, не показује ни најмању намеру да се препусти летаргији академског конформизма. Његова друга по реду књига, *Чинови ђривајања*, то недвосмислено потврђује, а њен поднаслов, *Од теорије ка ђрагмајџици џекста*, указује на ауторову двоструку тежњу: да прецизно уочи и опише токове актуелне науке о књижевности, да би се онда и сам, као критичар, отиснуо низ те токове. Уз то, *Чинови ђривајања* откривају путању Гвозденових интелектуалних интересовања у последњих неколико година. На крају књиге он скрупулозно наводи у којим су околностима настајали и где су првобитно објављени текстови од којих је она сачињена. Изложени у новом редоследу, уз веће или мање измене али углавном у складу с првобитном интенцијом, они сведоче о континуитету и кохерентности пишчевих научних преокупација, упркос разнородности задатака који се постављају пред савременог посленика науке о књижевности — од универзитетске наставе, преко уредничких и приређивачких послова, до учешћа на научним скуповима и пројектима.

Већ у уводном поглављу књиге, посвећеном проблему уопштавања књижевних феномена у актуелном контексту, Гвозден исправно запажа да је у студијама књижевности у последње три деценије преовладала нова, „постхуманистичка, или антихуманистичка перспектива”, настала као плод примене француске теорије на америчким универзитетима. Захваљујући преокрету који су у мишљење унели Барт, Фуко и Дерида, оспорени су „логоцентрични темељи хуманистичке културе на Западу”, па се од скора и на европским универзитетима све више одустаје од велековског „унутрашњег проучавања књижевности”, заснованог на формалистичким и структуралистичким теоријама. „Морална анализа се вратила у књижевне студије у форми феминистичке и постколонијалне критике ... а класа, раса, род, историја, култура, политика, дискурс постале су нове речи у речницима књижевних термина”, каже аутор и додаје: „Поврх свега, проучаваоци књижевности су одједном открили да њихове аналитичке вештине могу да осветле широки обим дискурзивних пракси које учествују у образовању индивида и култура. Укратко речено, видљив је један окрет ка прагматици и демистификацији институционалног заснивања студија књижевности.”

Смисао овог заокрета указује нам се у завршном поглављу *Чинова њрисвајања*, где аутор уочава како је у савременој књижевној теорији и сам појам књижевности престао да буде саморазумљив. Лансирајући тезу како је све текст, постструктурализам је практично обеснажио појам литерарности, на којем су се заснивали формалистички приступи, поништавајући границу између уметничке и неуметничке књижевности. Поетику почиње да потискује реторика, а уместо иманентне анализе нуде се „стратегије” формирања „књижевних поља” и „књижевних институција”, уместо делима самим све више пажње посвећује се околностима њиховог настанка и рецепције. Поред прозе, лирике и драме у видокруг истраживања све чешће улазе жанрови попут есеја, писама, путописа, дневника, аутобиографије, а у појединим случајевима, као у новом историзму, изучавају се и текстови који изглед никакве везе немају са оним што обично сматрамо књижевношћу: правни уговори, записници, пописи, трактати и свакојаки други документи. Но они творе контекст без којег је, тврде новоисторичари, немогуће разумети ни Шекспира, Расина или Сервантеса. „Не постоји текст ’по себи’, нити се он може постварити — он је процес а не творевина”, парафразира Гвозден једну од кључних идеја постструктурализма. А њено исходиште проналази у постмодернистичком релативизму, по којем „не постоје универзална истина или стварност”.

Разумљиво је што су овако провокативни ставови изазивали оштре реакције, „од забринутости до беса”. Као њиховог најжешћег и најауторитативнијег опонента аутор означава Харолда Блума, борца за очување књижевног канона, који је описано стање назвао „балканизацијом књижевних студија”. Оцењујући Блумову констатацију као

тачну, Гвозден се ипак ограђује од његовог песимизма: „екстремни плурализам књижевнотеоријских синтакси је неспорно изазов науци о књижевности и побуда за преиспитивање њеног предмета, али питање је да ли се изазов увек мора доживети као претња”. У овом ставу крије се уздржани ауторов оптимизам или бар спремност да се садашње стање прихвати онакво какво јесте и да се делује у оквиру тако оцртаног поља.

Иако и сам резервисан спрам екстрема савремене теорије, нарочито спрам чињенице „да је сада постала скоро обавеза сваког проучаваоца да често до бесвести ’теоретише’ о сопственом положају или пракси”, Владимир Гвозден није због тога фрустриран и не допушта да га обузму ни брижност ни љутња. Он изазов плурализма не доживљава као паралишућу претњу већ као подстицај. Читав средишњи део књиге потврђује његову способност прилагођавања затеченом стању и окретања „ка прагматици текста”. И мада смо уверени да ће *Чинови присвајања* стећи статус референтног дела првенствено захваљујући свом теоријском оквиру, тиме ни најмање не желимо да омаловажимо значај и вредност њихове практичне елаборације. Чак ни текстови чија је намена примарно информативна нису лишени проциљивих и подстицајних запажања. Тако се, рецимо, указује на потпуно одсуство дече у путописној литератури или се, у једном другом тексту, једноставним набрајањем имена, најпре писаца а затим и теоретичара, илуструје двоструки мултикултурални карактер канадске компаративне књижевности. (Рекли бисмо да би се, истим методом, могло доћи до сличног резултата и у неким другим културним центрима света, попут САД, Велике Британије или Француске.) Текст о имагологији биће убудуће незаобилазан како за почетнике тако и за проверене стручњаке у овој дисциплини, јер је ситуира у контексту компаратистике, уочавајући шта је она преузела од постструктурализма и утврђујући њене домете, ограничења и задатке.

*Чинови присвајања* написани су обавештено, научно утемељено, одмерено и изнад свега јасно, што је и иначе врлина Гвозденовог стила. То што он релативно често употребљава речи као што су идеологија, стратегија, дискурс итд., док речи тумачење, уметничка вредност или естетски доживљај не употребљава уопште није, међутим, само стилска или статистичка чињеница. Она сведочи о томе да су теорије постструктурализма истовремено и предмет и методолошко полазиште књиге. Зато мислимо да се постструктурализам, као кључна реч књиге, могао наћи у њеном наслову или бар у поднаслову. Присвајање је, рекли бисмо, само једна од његових манифестација — или „чинова” — која не покрива увек све феномене обухваћене текстом. За оне који су и даље привржени структуралистичкој терминологији и методологији важније од питања наслова јесте то што се аутор, у неким од поглавља у којима се бави књижевном праксом, показује вичан и традиционалним техникама критичке интерпретације.

Присталице херменеутичког метода може не само да радује него и да охрабри чињеница да је највише домете на овом терену Гвозден достигао тамо где су се они најпре и могли очекивати — у анализи дела Александра Тишме, и то пре свега његових романа. Уметност остаје уметност, макар то и не било експлицитно речено.

Владимир Гвозден није се, на крају крајева, експлицитно изјаснио ни за постструктуралистичку епистему а ни против ње. Будући да и сам долази из академског окружења, то се може разумети као израз теоријске и методолошке отворености научника који жели да иде у корак с временом, али не зато да би по сваку цену доказао своју правоверност. Својом новом књигом он је потврдио да суверено познаје савремена кретања у теорији, да уме да практично примени та знања, али и да постави питања о њиховим домашајима.

Нека нам, за крај, буде допуштено да овај приказ зачинимо и са мало сопственог скептицизма у погледу актуелних трендова у науци о књижевности. Наша резерва почива на питању о последицама које проузрокује потирање граница између уметничких и неуметничких књижевних жанрова. Оне су вишеструке и разноврсне, почевши од оних начелних, па до неких сасвим баналних, видљивих на први поглед, мада обично прећуткиваних. Пре свега, равноправан третман неуметничких жанрова у проучавању књижевности нужно за собом повлачи губљење специфичности тог проучавања, односно брисање граница између њега и оних наука које су се неуметничким текстовима до сада бавиле — историје, филозофије, социологије, психологије итд. А то онда доводи и до слабљења вредносних критеријума у науци о књижевности, о нарушавању канона да и не говоримо. Са становишта социолошке или историјске информативности, осредњи писац може бити чак и занимљивији од врхунског. С друге стране, проучавањем књижевности убудуће ће моћи да се бави и онај ко за то нема ни правог афинитета ни довољно предзнања. Исто, наравно, важи и за историчаре, критичаре и теоретичаре књижевности који у својим истраживањима самоуверено закорачују на подручје сродних дисциплина. А зашто они то чине? Можда би се и то могло објаснити конформизмом, супротним од оног академског, поменутог на почетку овог текста. Можда је бављење дневницима, писмима и мемоарима напросто лакше од тумачења поезије, прозе или драме, као што је лакше написати добар путопис него добар роман? Макар колико нас одушевљавали, *Хийерборејци* се по својој уметничкој вредности не могу мерити са *Сеобама*. Или можда могу? Или сложеност структуре и уметничка вредност више нису најбитнији? Ионако је реч о претерано субјективним и неегзактним категоријама.

Можда ће, заиста, ови ставови и на нашим универзитетима преовладати већ у блиској будућности. Можда су имплицитно уграђени и у фамозну Болоњску декларацију. Сигурно је само једно — не вреди јадиковати за прошлим временима. Сада несумњиво боље разумемо



Адама, Пикара и све оне који су се својевремено жестили због потцењивања „позитивних” чињеница, али из њиховог примера треба нешто и да научимо. Сви ми, носталгични за временом у којем се знало где су границе међу друштвеним наукама и шта проучава наука о књижевности могли бисмо се присетити и тога да је некада, у још давнијој прошлости, поетика класицизма из књижевности искључивала роман, јер је био „нечист” жанр и јер велики Аристотел о њему није ништа рекао.

*Јован ПОПОВ*

## ОД СНИМКА ДО ТУМАЧЕЊА

*Антологија руске ѝриче XX века*, приредили Миливоје Јовановић и Владимир Меденица, „Плато”, Београд 2004

Као средство комуникације суда књижевног укуса, свака антологија има своја правила. Када је састављач антологије пак и сам раскошан писац, супериоран књижевни историчар, иновативан теоретичар, харизматичан истраживач, легендаран предавач, штедар ментор и уз то врхунски преводац, и ако му ова антологија није првина, тада су и та правила — посебна прича.

Тада потпис под антологијом значи и ауторство у пуном смислу те речи, са свим припадајућим ингеренцијама и ризицима. Овога пута то је, додуше, и веома одржљиво коауторство: угледном професору асистирао је не мање угледни духовни теренац (реткост која, на нашу срећу, већ годинама опстаје) осведоченог књижевног укуса. Ту је, наравно, и низ врских преводаца, који нису ангажовани на брзину и *ad hoc*, већ су перманентно, дуги низ година, мапирали рељеф прошловековне, надасве изазовне и разнородне рускојезичне приповедне продукције. Одмах рецимо да је добијена слика импресивна по српску филолошку културу. Није тешко бирати међу преводима Густава Крклеца, Милице Николић, Мире Лалић, Петра Вујичића, Лидије Суботин, Радована Матијашевић, Миливоја Јовановића — поменимо само доајене, а не и њихове једнако квалитетне настављаче.

Теоријски, историографски, критички, корпусни, аксиолошки, лирски супстрат ове антологије је више него узоран. Дивљење изазива и њена композиција (строга и понешто ситничава, чиме се и опасност од туђег цепидлачења повећава). Уосталом, и сазревала је више деценија, тако рећи *in vivo*.

Поставља се, ипак, начелно питање колико се може са становишта одређене књижевне стварности, и оне протекле, и ове садашње,



веровати инојезичким књижевним антологијама, а поготово њиховим предвиђачким, виталним капацитетима. Испада да је много мања одговорност састављача када није све баш тако максималистички замишљено и спроведено. Чак и када није више до преглед читалачки прегруписане продукције, антологија може бити функционална. Читамо је и враћамо јој се лежерно, без nelaгоде због сопствене недораслости.

Оно за шта сваки, и необавезни и „обавезни” антологичар међутим зна, јесте ослањање на унутрашњу, у овом случају, рускојезичну, рецептивну инстанцу, такозвану доксу. Мада су антологичари склони и да прећуте своје упућене сабеседнике, овде је сабеседништво са покретачем *Мейројола* и просудитељем *Руских цветова зла* не једанпут подвучено.

У случајевима када преовлађује лични кључ одабира (а овога пута то је скоро опсесивна идеја митопоетског увира сваког иоле значајног руског штива, коју проф. Јовановић негује на нивоу теорије и критике), на сцену ступа и извесна (овога пута прелепа) заслепљеност. Не постаје ли, на тај начин, ова антологија надахнуто митопоетско читање огромног, разноликог а изнад свега парадоксалног текста?

Све поетичке разлике око осамдесет аутора нанизане су у једну причу, која има следеће секвенце: *Сада када сам се њробудио (од Солоџуба до Хармса)*, *На њола њуша до Месеца (од Паустовског до Војновича)* и *Бубањ за ѓорњи свей (од Белова до Ј. Садур)*. То су заправо речите насловне синтагме дела Валерија Брјусова, Василија Аксјонова и Виктора Пелевина, које су промовисане у сажету формулу припадајућег генерацијско-поетичког дешавања у оквиру једновековног руског кратког наратива. При чему се то дешавање своди на тезу да Спасење за изабране појединце долази само из трансценденције, док све друге визије слободе трпе неуспех.

Али, затварајући очи на многе диспаратности прозног процеса, зар не осиромашујемо његову панорамску слику, чинећи од њега зауврат дубоко, предубоко оркестриран феномен, све верујући у иманентну развојну линију тајанственог феномена који се зове приповедање једног доба? А оно, приповедање, уме и да изненади, да узурпира диригентски пулт или „зафалшира” из позадине, а не само да виртуозно потврди наша хеуристичка очекивања.

Да ли је „трагање за смислом постојања” заиста „у врху интересовања аутора руских прича”? Или се понекад ради о веома личним, апаратним, чак бизарним стандардима среће, посве непримењивим на остале људе? Осујећени, они могу довести до „изнуђеног космизма” и „ескапизма”, али за то није крива руска судбина („Да је руска судбина била другачија, мање узбудљива и тајновита, другачија би била и њена књижевност, па и руска прича”), већ сама *condition humaine* да-тог писца. Сви велики писци пишу из *своје* судбине.

Духовна чеда, рецимо, Кузминове прозе данас могу свугде да живе, под теретом сваковрсних цивилизацијских благодети али са „крилима” оне, за књижевност најбитније фрустрације — немогућности да будеш оно што јеси. „О томе” пише и један други, из антологије изостављени, Харитонов. Шаламов такође има прећутаног (и непокорног) прозног ученика у, ни мање ни више, једном Сергеју Парацанову, који би се као синеаста зацело уклопио у поетичку причу овог двотомника, али је као приповедач суштински „подрива”. Уосталом и Солжењин је духовито измештен на сам крај, после „млађарије”, можда баш као какав речити коректив. Или као упечатљиви проседе — да стваралачка свежина није увек на страни биолошке младости, баш као ни на страни пишчевог славом овенчаног опуса магнума, већ загонетне, непоновљиве прозне опускуле.

А зашто увек ескапизам, зашто не и бунт писаца, који су из својих либералних и политикоректних „американа”, с краја века, прописали о истим, ако не и страшнијим, осујећењима, као и они с његовог почетка? Зар у том погледу није индикативна чињеница да Саша Соколов већ дуго номадистички конзумира васколику екумену, али ништа не објављује последњих двадесет година; да је светски признати приповедач Едуард Лимонов такође одбацио белетру и да се, као повратник из квазиутопије, окренуо бруталној усрећитељки — полицији?

Да ли је у датумски последњем опусу одгоненута шифра неке будуће трајекторије, или нас је умивена антологијска селекција довела у слепу улицу, настањену младим а ипак „случајним људима” књижевности, које стварност пориче, ако не другачије а оно — „ћутањем народа”?

Као реакција на то, може се јавити плодотворно залагање за укључивање и неких других, изостављених, аутора, који су чак и преведени, или се преводе, и то као израз гениуиног културног интереса, и не по наруџбини. Поменимо генијалну Олгу Комарову, која је најалост млада преминула у бесмисленој саобраћајци, или „најбољег приповедача Русије” (по оцени Љ. Петрушевске), преводиоца Асара Епеља, који се у својој шестој деценији јавио нечувеним рукописом који се, по свему судећи, будућносно већ потврдио или то управо чини, макар и у круговима далеким од академе и од понешто шминкерски схваћеног постмодернизма. Нема ни „новог серапиона” Павла Крусанова и његовог приповедачког круга, ни субверзивног Игора Јаркевича, нити иког из његовог „мрачног” московског окружења. А нема ни „нашег”, београдског Руса, Михаила (Мишела) Иваникова, који је са укупно петнаестак написаних прича завредио од ондашње руске емигрантске критике поређење са Буњином и Набоковым. Нема још подоста жанровски смелих дебија и завршница, који свакако жуде за адендом овог трокњижа, која би била посвећена експериментал-

ним, маргиналним, тајним, азилантским рукописима, чији аутори могу бити и међусобно завађени.

Јер, руска књижевност није одговор руских писаца на руску стварност, већ одговор човека на стварност уопште. И зато је та књижевност велика и препознатљива.

Драгиња РАМАДАНСКИ

## КЛАВИР, ПА ЈОШ У КАРНЕГИ ХОЛУ

Марија Ракић, *Анџишварница на крају града*, „Повеља”, Краљево 2005

Својом другом песничком књигом *Анџишварница на крају града*, млада крагујевачка песникиња Марија Ракић подсећа српску књижевност на један у њој веома ретко коришћен образац певања, који би могао да се дефинише као савремени роман у стиху.

Та романескна намера ауторке видљива је како у самој техници писања, тако и у структури књиге. Тако се *Анџишварница на крају града* састоји од три целине. Прва, насловљена *Дневник једне јесени*, доноси нам шест песама, од којих нас једна, једноставног наслова *А овако је све почело*, упознаје са ликовима овог романа, наредне четири детаљније представљају четири главна јунака књиге, док нас шеста ставља директно под кожу Лизе, песникиње кроз чије се очи преламљу сви овде описани догађаји, и за коју можемо да претпоставимо да је замишљена као неки вид алтер ега саме Марије Ракић. *Галерија* портрета, средишњи део овог романа у стиху, доноси четири циклуса од по десет песама, од којих сваки представља животни дневник једног од његових ликова, док нас *Ейилоџ* поновно враћа на форму виђењу у уводном делу, овог пута кроз пет песама описујући своје јунаке већ при крају живота.

Основна тема коју Марија Ракић обрађује у *Анџишварници на крају града* је недостатак способности комуникације, са посебним освртом на учесталост ове појаве у свету уметности. Тако Покисли, сликар и јунак циклуса *Пси у галеријама Париза* може да успостави блискост са сваким псом, али не и са мајком, као ни са женама које воли. Тек је понеко дете, својом готово псећом наивношћу, у стању да пробије оклоп којим се ограђује.

*Породични албум* је вероватно најоптимистичнији циклус у књизи. Пролог за њега представља песма *Брбљивци*, која описује смрт Самантине баке. Од тог тренутка, јунакиња постаје неспособна да оствари блискост са другом људском особом. Прича се развија преласком преко неколико Самантиних неуспелих љубавних веза, од којих се свака завршава рођењем једног детета. И ако Саманта сама није ства-

ралац у правом смислу те речи (њени излети у овој области се завршавају прављењем дечјих фотографија) сви њени љубавници потичу из света уметности, и она васпитава своју децу у стваралачком духу. И док испрва комуникација између мајке и деце практично не постоји, њиховим одрастањем она се постепено развија, да би на крају Саманта пронашла себе срећну у друштву унучића. „Моја деца нису имала баку. Ја јесам. Зато сам ја боља бака него мама”, рећи ће Саманта негде при крају свог дневника.

Ако је *Породични албум* најоптимистичнији циклус, *Тишина клавира* је најсетнији, али и највише лирски. Његов јунак Серж, сиромашни пијаниста, од свих ликова у књизи најтеже успоставља односе са другим људским бићима. И овде је потребно једно дете да се комуникација покрене, али Серж ће то схватити тек када буде касно, када његов усвојени син Симон оде у Америку да одржи серију клавирских концерата, и тамо умре од последица урођене срчане мане, убрзо након успешног наступа у Карнеги Холу.

Све нас ово доводи до последњег циклуса названог *Звучне слике*, који до крајњих тачака истражује проблем недостатка комуникације у једној уметничкој породици. Писац Макс ожењен је балерином и имају двоје деце. Брак је растрзан потребама две уметничке каријере, као и жељама родитеља да деца наставе њиховим стопама, због чега четири члана породице губе способност да међусобно разговарају, и њихова комуникација се своди на брижљиво планирану употребу психолошких термина. Таква ситуација на крају доводи до развода брака главног јунака, и до тога да његова деца проведу већи део свог живота у ординацијама психотерапеута.

*Анџикварница на крају ђрада* је књига која успева да помеша песничке и прозне елементе на такав начин да се ни једни ни други не осећају у њој запостављено. Са једне стране, приповедачки таленат Марије Ракић је неоспоран, ток радње је вешто вођен и увлачи читаоца у себе, приче различитих јунака се непрекидно позивају једна на другу, мешају се и преплићу, кроз различите очи посматрају исте догађаје и ситуације. Ликови које нам ауторка представља су реални, јасно дефинисани и изнијансирани. Са друге стране, основни језик књиге је поетски, лирика избија у први план на сваком кораку, уздижући читаоца над основну причу и пружајући му на тај начин могућност да је сагледа из сасвим другачијег угла. Јаки стихови ређају се у овој књизи један за другим, тако да и поред романескне структуре коју има пред собом, читалац ни у једном тренутку не може да заборави да је *Анџикварница на крају ђрада* ипак једна преко стотину страна дугачка поема.

Управо чињеница да је писала песничку збирку, дала је Марији Ракић за право да у потпуности одбаци стеге времена, и да његов проток (у складу са законом релативитета), представи као субјективну

категорију, која зависи од сваког њеног лика као појединца. Тако, док читамо књигу, показује нам се као очигледно да од њеног почетка (када су сви њени ликови приказани као особе приближно истог годишта) па све до краја — за свет и све нематеријалне ствари у њему протекне свега десетак година. Исти тај период проћи ће можда и у животу Покислог, али ће за то време Серж да остари за двадесет, Макс за тридесет, а Саманта за пуних четрдесет година. Сами лирски јунаци свесни су овог временског искорачења. Тако Серж у биоскопу често размишља *о врховним начелима проишцања времена* и схвата да неки давни догађаји и нису заиста толико давни, да би нешто касније приметио како је „јуче било још једно хладно јутро. Као 19..” (алудирајући тако, између осталог, и на то да је оно што је за њега била читава хиљаду деветсто и нека година, за некога другог можда било само једно јутро).\* Слично, Макс у једном тренутку говори о „сату који се стално враћа да откуца исти час”. Чак ни за Покислог, чији је унутрашњи часовник наизглед подешен са светом око њега, време не тече онако како се то очекује. Видљиво је то из саме структуре његовог циклуса, јер док дневници остала три лика почињу речима „Синоћ сам...” и из садашњости јунака нагло падају у његову далеку прошлост да би се опет постепено вратили у садашњост и тако направили неку врсту кружног тока, *Псе у галеријама Париза* отпочиње фраза „Те вечери...” да би се затим догађаји ређали насумичним редом, без поштовања хронологије. Јасно нам бива тада да Покисли не познаје временски след, да је он нека врста путника кроз време, који пијано тумара тамо-амо, без наде да ће икада пронаћи своје место. На сличан начин кроз време путује и Лиза, фиктивни приређивач књиге, чија се старост непрестано мења приближавајући се годинама оног лика коме се у датом тренутку осећа најближа.

На крају, нарочито би требало да се похвали храброст песникиње да се прихвати рада на поетској књизи која представља јединствену поему и која као таква значи много више од збира својих појединачних делова, да тежи квалитету целине обухваћене корицама, ризикуюћи при томе понекад и да тај квалитет остане непознат немарном читаоцу који би желео да извуче закључке само на основу једне или две песме.

*Анџикварницом на крају града* Марија Ракић је понудила читалачкој публици необично и свеже, а осим тога у потпуности зрело дело које се засигурно сврстава међу значајнија песничка остварења об-

---

\* На овом месту у књизи (стр. 71) поткрала се штампарска грешка која прети да доведе до неразумевања целине. Наиме, након броја 19 у књизи стоји једна уместо две тачке, због чега се стих чита *као девейнаестгоа* уместо, како би требало, *као хиљаду девейсто*... Приказивач овде цитира према игром случаја доступној му рукописној верзији, и указује на грешку, сматрајући да је место битно за разумевање свеукупног протока времена у *Анџикварници на крају града*.

јављена 2005. године. Имајући у виду да је ауторка још увек у својим раним двадесетим, а да књижевност коју нуди већ одавно не пати од дечјих болести стварања карактеристичних за многе ауторе њене генерације, све говори да је пред нама песникиња од које можемо да очекујемо још много књига неоспорног квалитета, и на коју је потребно и убудуће обраћати пуну пажњу.

*Александар ШАРАНАЦ*

МИЛЕТА АЃИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Приредио: *Уска стџаза у забрђе* јапанског класика Мацуа Башоа и *Хајдук Сџанко* Јанка Веселиновића.

СВЕТИСЛАВ БАСАРА, рођен 1953. у Бајиној Башти. Пише прозу, есеје и драме. Књиге приповедака: *Приче у несџајању*, 1982; *Пекинџ by night*, 1985; *Феномени*, 1989; *Приче у несџајању и џолиџички сџиси*, 1993; *Изабране џриче*, 1994; *Уклеџа земља*, 1995; *Најлеџше џриче Светџислава Басаре* (избор М. Лучић), 2001. Романи: *Кинеско џисмо*, 1985; *Наџкло огледало*, 1986; *Фама о бициклисџима*, 1988; *На Граловом џраџу*, 1990; *Монџолски бедекер*, 1992; *De bello civili*, 1993; *Looney Types: манично-џараноична исџорија срџске књижевности у џериоду 1970—1990. џодине*, 1997; *Светџа масџ: манично-џараноична исџорија срџске књижевности*, књига 2, 1998; *Краџкодневица*, 2000; *Џон Б. Малкович*, 2001; *Срце земље — сџудија о Ничеовом боравку на Киџру*, 2004. Есеји: *На ивици*, 1987; *Тамна сџрана Месеца*, 1992; *Дрво исџорије*, 1996; *Виџуална кабала*, 1996; *Вучџи брлоџ*, 1998; *Идеолоџија хелиоценџризма*, 1999; *Маџине илузија*, 2000.

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ, рођен 1967. у Зрењанину. Пише прозу и есеје, преводи с енглеског (Т. Паркс, Р. Џ. Волер, М. Р. Џејмс, Д. Лесинг, И. Волерстин, Џ. Лукач, Д. Рејфилд, П. Кантор). Књиге приповедака: *Дражење хиџџшаламуса и друџе џриче*, 1994; *Кракен: новеле џубави и џајинсџива*, 1996; *Анонимус*, 2005. Књиге есеја: *Невидљиви архиџелаџ*, 1994; *Три есеја: о здухаћу џриповедања*, 2000.

САЊА БОШКОВИЋ, рођена 1958. у Сарајеву. Докторску тезу „Класични митови у модерној књижевности” одбранила на факултету у Поатјеу, Француска. Аутор је три збирке песама, те бројних чланака и стручних радова објављених у српским, француским и енглеским публикацијама.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Пише књижевну критику и есеје. Објављена књига: *Размешџање фиџура*, 2003.

ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН, рођен 1972. у Новом Саду. Пише књижевну критику и есеје, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Јован Дучић, јуђојисац — огледи из имагологије*, 2003; *Чинови присвајања — од теорије ка изражајници текста*, 2005.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици (Столац, Херцеговина). Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Био је главни и одговорни уредник *Летописа* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Ојиш*, 2004. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку стиха*, 1978; *Слаѓање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин — огледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошка Пећровића*, 1998; *Огледи о Вељку Пећровићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004.

НИКОЛА ГРДИНИЋ, рођен 1951. у Новом Саду. Бави се књижевном историјом и критиком. Објављене књиге: *Неређуларни метрички облици — оглед из историје српског стиха*, 1995; *Формални маниризми*, 2000. Приредио више књига и зборника.

МИРКО ДЕМИЋ, рођен 1964. у Горњем Класнићу код Глине. Пише прозу. Објављене књиге: *Јабуре Хесјерида*, 1990; *Сламка у носу*, 1996; *Ђилибар, мед, оскоруша*, 2001, 2005; *Ајокрифи о Фуријули*, 2003. Приредио: Ђорђе А. Петровић, *Буна у Бановини у Класнићу 1883*, 2003; Милан Будисављевић, *Таласи / Есеји*, 2005.

БОРЂЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише књижевну критику и огледе. Објављене књиге: *Аксиолошки изазови*, 2000; *Сирални трагови — критике и есеји о српском јесничтву*, 2005.

ДРАГОСЛАВ БОРЂЕВИЋ, рођен 1970. у Крушевцу. Пише поезију. Књиге песама: *Одаја за реч*, 2000; *Свеже шајне бића*, 2004.

МИЛОРАД ЖИВАНЧЕВИЋ, рођен 1933. у Макарској. Слависта, књижевни историчар, проучава хрватску књижевност, нарочито у XIX веку, а бави се и српско-хрватским и југословенско-пољским књижевним везама. Пише студије и прозу, преводи с пољског, руског, словеначког и немачког, приредио је за штампу више књига (Цанкар, Мажуранић, Воранц, Прерадовић, Љермонтов, Тургенев, Јесењин). Роман: *Ђукова воденица*, 1955. Књиге студија: *Иван Мажуранић*, 1964; *Прилози проучавању хрватске књижевности XIX века*, 1969; *Гробничко поље — монографија о Деметру*, 1973; *Илиризам — појесит хрватске књижевности*, 1976; „*Смрт Смаил-аге Ченгића*” *Ивана Мажуранића*, 1982; „*Селачка буна*” *Ауџустиа Шеноа*, 1983; „*Повраћак Филија Лајиновића*” *Мирослава Крлеже*, 1985; *Polonica — студије и расправе из историје југословенско-пољских односа*, 1987.



БОЖИДАР КОВАЧЕК, рођен 1930. у Босанској Дубици. Бави се историјом књижевности и културе, председник Матице српске од октобра 1999. Објављене књиге: *Досијеј Обрадовић*, 1961; *Јован Ђорђевић*, 1964; *Критичари о Вељку Пејровићу* (коаутор Д. Ређећ), 1965; *Мајница српска*, фотомонографија (коаутор Д. Ређећ), 1967; *Писци Сенте* (коаутор И. Сели), 1967; *Књижевност на основама уметничког образовања* (коаутори Д. Живковић, М. Коларич, Р. Пејовић), 1970; *Прејиска између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића*, 1973; *Позоришно дело Јоакима Вујића* (коаутори П. Марјановић, Д. Михаиловић, Д. Рњак), 1988; *Талја и Клио*, 1991; *Текелијанумске историје XIX века*, 1997; *Срби у Пецији марта 1848*, 2000; *Мајница српска — Szerb Matica 1826—1864*, 2001; *Мајница српска 1826—2001*, 2001; *Црногорске и приморске шеме у првих сто бројева „Летописа Мајнице српске“*, 2003; *Непозната писма Михајла Пујина и архивације у вези с њима*, 2004; *Милутин Миланковић и Мајница српска*, 2005.

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ, рођен 1949. у Липолисту код Шапца. Пише поезију. Књиге песама: *Двојник*, 1983; *Извесно време*, 1986; *Стихови*, 1991; *Сумња у огледало*, 1996; *Школа трајања*, 2003.

ПРЕДРАГ ПИПЕР, рођен 1950. у Београду. Лингвиста, ужа специјалност му је граматика и семантика словенских језика. Пише научне радове, уџбенике, монографије и библиографије и преводи с руског. Објављене књиге: *Заменички прилози (граматички стилистички и семантички типови)*, 1983; *Заменички прилози у српскохрватском, руском и пољском језику*, 1988; *Увод у славистику*, 1991; *Поглавља из науке о српском језику*, 1996; *Језик и простор*, 1997; *Методологија лингвистичких истраживања*, 2000; *Српски између великих и малих језика*, 2003; *Асоцијативни речник српског језика I — од стимуланса ка реакцији* (коаутори Р. Драгићевић, М. Стефановић), 2004; *Синтакса савременога српскога језика — првота реченица* (коаутор), 2005.

ЈОВАН ПОПОВ, рођен 1962. у Новом Саду. Пише прозу, есеје, књижевну критику и преводи с француског. Објављене књиге: *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*, 1993; *Класицистичка поезија романа*, 2001.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Пише поезију, књижевну критику, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и друге песме*, 1994; *Елеџије, ноћурна, епиде*, 2001; *Четири годишња доба*, 2004. Књиге критика и есеја: *Провидни анђели*, 2003; *Поезија, време будуће*, 2003.

ЈОВАН РАДУЛОВИЋ, рођен 1951. у Полачи код Книна. Пише прозу и драме. Књиге приповедака: *Илинџтак*, 1978; *Голубњача*, 1980;

*Даље од олтара*, 1988; *Голубњача и друге њриловијетке*, 1989; *Изабране њриловијетке*, 1995; *Замка за зеца* (за децу), 1998; *У Исламу Грчком*, 1999; *Старе и нове њриче*, 2002; *Идеалан ѡлац*, 2003; *Нема Веронике и друге њриче*, 2005. Романи: *Браћа ѡо маѡтери*, 1986; *Прошао живоѡт*, 1997. Дrame: *Голубњача*, 1982; *Учиѡтељ Досиѡеј*, 1990. Књига документарно-прозних и есејистичких записа: *По Срѡској Далмацији*, 1995. Приредио *Изабрана дела* Владана Деснице и Мирка Королије.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. у Сенти. Магистрирала и докторирала на наративним стратегијама В. Розанова односно Ф. Достојевског. Од 1980. прати одређене ствараоце из руске књижевности, превodeћи и коментаришући њихова дела (*Дневник* М. Башкирцеве, *Сеновиѡе њриче* Ф. Сологуба, *Скакач* В. Шкловског, *Пацоловац* М. Цветајеве, есејистика М. Епштејна и А. Гениса, представници руског концептуализма, поезија Ј. Бродског, теоријска продукција Ј. Тињанова итд.). Осим превода с руског, мађарског и енглеског, у књижевној периодици објављује чланке и приказе.

НИКША СТИПЧЕВИЋ, рођен 1929. у Сплиту. Италијаниста и компаратиста, академик. Објављене књиге: *Основи иѡталијанског језика* (коаутор Е. Франки), 1966; *Књижевни ѡогледи Анѡтонија Грамција*, 1967; *Gramsci e i problemi litterari*, 1968; *Иѡталијанске и друге ѡеме*, 1976; *Два ѡрејорода. Студије о иѡталијанско-срѡским културним и ѡолиѡичким везама у XIX веку*, 1979; *Иве Андриѡа ѡревод „Друѡиѡвених и ѡолиѡичких найомена” Франческа Гвичардинија*, 1986; *Усмено*, 1996; *Пеѡтра Касандриѡа ѡревод „Горског вијенца” Пеѡтра II Пеѡтровиѡа Њеѡѡа*, 1999; *Учиѡтељања*, 1999; *Поређења*, 2000; *Криѡичке и друге минијатури*, 2002; *Андриѡев Гвичардини*, 2003; *Задруга и ѡени ѡисци* (коаутор С. Стипчевић), 2004.

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ, рођен 1940. у Скопљу. Оснивач је и теоретичар сигнализма, српског неоавангардног стваралачког покрета и уредник Интернационалне ревије *Сигнал*. Пише поезију, есеје, дневничку и епистоларну прозу и бави се мултимедијалном уметношћу. Књиге поезије: *Планѡта*, 1965; *Сигнал*, 1970; *Киберно*, 1970; *Пуѡовање у Звездалију*, 1971; *Свиња је одличан ѡливач*, 1971; *Сѡејениѡиѡе*, 1971; *Поклон-ѡакетѡ*, 1972; *Наравно млеко ѡламен ѡчела*, 1972; *Тридесетѡ сигналистичких ѡесама*, 1973; *Гејак гланца гуљарке*, 1974; *Телезур за ѡракање*, 1977; *Инсекѡи на слиѡоочници*, 1978; *Алгол*, 1980; *Текстум*, 1981; *Чорба од мозга*, 1982; *Chinese erotism*, 1983; *Нокаѡѡ*, 1984; *Дан на девичњаку*, 1985; *Заћуѡим језа језик језро*, 1986; *Поново узјахујем Росинанѡта*, 1987; *Белуѡшка ѡоѡије кишницу*, 1988; *Soupe de cerveau dans l'Europe de l' Est*, 1988; *Видов дан*, 1989; *Радосно рже Рзав*, 1990; *Трн му црвен и црн*, 1991; *Амбасадорска кибла*, 1991; *Сремски ѡеваѡ*, 1991; *Диѡем. Говорим*, 1992; *Румен гуѡиѡтер кишу ѡреѡрчава*, 1994; *Стриѡиѡиз*, 1994; *Девичанска Визанѡија*, 1994; *Гласна гѡѡалинка*, 1994; *Иѡљувак*

олује, 1995; *У цара Тројана козје уши*, 1995; *Смрдибуба*, 1997; *Звездана мистерија*, 1998; *Електрична столица*, 1998; *Рецепти за зајалење јетре*, 1999; *Азурни сан*, 2000; *Пуцањ у џовно*, 2001; *Гори џовор*, 2002; *Фонетичи и друже ђесме*, 2005. Књиге есеја, полемика, дневничке и епистоларне прозе: *Сигнализам*, 1979; *Штеј за шуминдере*, 1984; *Певци са Бајлон-сквера*, 1986; *Дневник авангарде*, 1990; *Ослобођени језик*, 1992; *Игра и имагинација*, 1993; *Хаос и Космос*, 1994; *Ка извору ствари*, 1995; *Планетарна култура*, 1995; *Жеђ драматологије*, 1996; *Signalism Yugoslav creative movement*, 1998; *Miscellanea*, 2000; *Тек што сам отворила пошћу*, 2000; *Поетика сигнализма*, 2003; *Токови неоавангарде*, 2004; *Дошћало ми у уво*, 2005. Књиге за децу: *Миш у обданишћу*, 2001; *Блесомер*, 2003. Антологије: *Сигналистичка поезија*, 1971; *Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија*, 1975; *Mail Art — Mail Poetry*, 1980.

ЈАСМИНА ТОПИЋ, рођена 1977. у Панчеву. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Сунцокреши. Скица за дан*, 1997; *Пансион. Мејаморфозе*, 2001; *Романтизам*, 2005.

ДРАГУТИН ТОШИЋ, рођен 1939. у Београду. Историчар уметности, бави се проблемима углавном српске уметности XX века. Научне радове објављује у периодици. Објављена књига: *Југословенске уметничке изложбе 1904—1927*, 1983.

ДРАГАН ХАМОВИЋ, рођен 1970. у Краљеву. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Мракови, руге*, 1992; *Намешћеник*, 1994. Есеји: *Сан Драгана Илића*, 1990; *Ствари овдашње*, 1998; *Песничке ствари*, 1999; *Последње и прво*, 2003.

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ, рођен 1922. у Босанском Броду. Пише прозу, есеје и преводи с енглеског. Књиге приповедака: *Оседлајти мећаву*, 1958; *Легенде о старим јапанским јунацима*, 1967; *Мирис промашаја*, 1983; *Осмех из црне кућје*, 1992; *Начело неизвесности* (избор), 2003. Романи: *Друга половина неба*, 1963; *Пусћоловине по мери*, 1969; *Телохранићел*, 1971; *Леви длан, десни длан*, 1981; *Зебња на расклајање*, 1987; *Цейна коб*, 1996; *Лавовски део ничега*, 2002.

ЕМИЛИЈА ЦАМБАРСКИ, рођена 1982. у Новом Саду. Студент Филозофског факултета у Новом Саду. Пише књижевну критику, објављује у периодици.

АЛЕКСАНДАР ШАРАНАЦ, рођен 1974. у Крагујевцу. Пише поезију и преводи с пољског и енглеског. Књиге песама: *Алеја часовника* (коаутор Н. Живановић), 1998; *Словенске сени*, 1998; *Преци џоворе*, 2001; *Девице мудре и луде*, 2002.

Приредио  
Бранислав КАРАНОВИЋ