

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

*Горан Петровић, Адам За-
гајевски, Драгомир Појноваков,
Маријана Чанак, Ненад Јовановић,
Настасја Писарев, Јелена Радовановић*

ОГЛЕДИ: *Зоран Пауновић, Владислава Гор-
дић-Петковић, Славко Гордић, Милослав Шутић,*

Драган Илић **СВЕДОЧАНСТВА:** *Дејан Медаковић, Бо-
шко Ивков, Ђорђо Сладоје, Харолд Пинџер, Рамона Ковал*

КРИТИКА: *Љиљана Пешикан-Љушићановић, Душица По-
шић, Свешозар Кољевић, Зоран Ђерић, Милица Јефимије-
вић-Лилић, Драгољуб Стојадиновић, Иван Негриџорац, Ми-
ливој Ненин, Мирјана Д. Стефановић, Мирослав Еџерић*



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 књијарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

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

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 182

Мај 2006

Књ. 477, св. 5

САДРЖАЈ

Горан Петровић, <i>Сигнал у ноћи</i>	753
Адам Загајевски, <i>Олуја</i>	767
Драгомир Попноваков, <i>Пијти воду</i>	775
Маријана Чанак, <i>Ловорово лисћање</i>	778
Ненад Јовановић, <i>Кай</i>	791
Настасја Писарев, <i>Два живојта гоcпoдина Харcтiа</i>	799
Јелена Радовановић, <i>Четири пeсмe</i>	803

ОГЛЕДИ

Зоран Пауновић, „ <i>Поврашак</i> ” Харолда Пинтeрa: рeaлизaм и aй-сурд	807
Владислава Гордић-Петковић, <i>Пинтeрeскa</i>	814
Славко Гордић, <i>Еceјcтикa Милaнa Кaцaнинa</i>	818
Милослав Шyтић, <i>Судбинa „ecтeтcкoг</i> ”	831
Драган Илић, <i>Крaшaк увод у тeоријy иaрoдијe</i>	836

СВЕДОЧАНСТВА

Дејан Медаковић, <i>Поруке једног писачег cтoлa</i>	853
Бошко Ивков, <i>О Дрaгoмиpу Пoйнoвaкoвy, нaкнaднo</i>	857
Ђорђо Сладoјe, <i>Рaдocт и пpијaдaњa</i>	892
Рaмoнa Кoвaл, <i>Нeйoгpецив oceћaј зa cтвaри</i> (Разгoвoр ca Хaрoлдoм Пинтeрoм)	895

КРИТИКА

Љиљaнa Пeшикaн-Љyштaнoвић, „ <i>Oнo штo ce дoгoдилo</i> ” (Хaрoлд Пинтeр, „ <i>Мecечинa</i> ” и дpyгe дpaмe)	911
Дyшицa Пoтић, <i>Recycle bin</i> (Слoбoдaн Зyбaнoвић, <i>Save As</i>)	917

Светозар Кољевић, <i>Од историје до мита</i> (Зоран Пауновић, <i>Историја, фикција, мит</i>)	920
Зоран Ђерић, <i>Роман о усамљености</i> (Фрања Петриновић, <i>Последњи џумач симетрије</i>)	924
Милица Јефтимјевић-Лилић, <i>Формализовање неизрецивог</i> (Милан Орлић, <i>Град, пре него што усним</i>)	928
Драгољуб Стојадиновић, <i>Мисао, младост, љубав</i> (Никола Милошевић, <i>Сенке минулих љубави</i>)	932
Иван Негришорац, <i>Језичка инвенција и нарашћивна структура</i> , (Ласло Блашковић, <i>Адамова јабучица</i>)	937
Миливој Ненин, <i>Свети мирис двадесетог века</i> (Светислав Стефановић, <i>На раскрсници и Мирис двадесетог века</i>)	943
Мирјана Д. Стефановић, <i>Откривање сопствене традиције</i> (Јован Дошеновић, <i>Сабране песме</i>)	946
Мирослав Егерић, <i>Против крајког памћења</i> (Ђорђе Рандељ, <i>Блажени изгнани правде ради</i>)	951
Бранислав Карановић, <i>Аутори Летописа</i>	954

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • МАЈ 2006

ГОРАН ПЕТРОВИЋ

СИГНАЛ У НОЋИ

Укључење — искључење

Изненада, сигнал нестаде. Тек онако, без икакве најаве. Уместо слике — на равном екрану „самсунговог” телевизора плела се само густа, бесконачна завеса „снега”. А било је не-сносно врело вече, прва субота месеца августа, кроз широм отворене прозоре...

И мада је био непријатно затечен, Исаиловић се брзо прибра, нагну се, готово да устаде из фотеље, те хитро испружи увек спреман даљински управљач и стаде насумице да притиска команде. Залуд, на сваком каналу је било једно те исто, свуда су титрале снежне тачкице, а тон се претворио у сабла-сно шуштање.

— Е, до ђавола... — промрмља он и реда ради пође да провери да ли је утикач коаксијалног кабла на свом месту.

Могао је и мислити, апарат је био један од савременијих модела, још увек се налазио у оквиру гарантног рока, квар сигурно није до телевизора, одмах му је било јасно да је заказала мрежа. Ипак, за сваки случај, да га не би гризла савест како није покушао све, Исаиловић притисну дугме за искључење, малчице сачека, па га изнова енергично укључи, као да хоће да превари направу...

Међутим, узрок квара очигледно није био нови „самсун-гов” телевизор. Екран сину, али слике ниоткуда, само се свуда ројило мноштво електронских пахуљица. А била је прва субота месеца августа, кроз широм отворене прозоре није допирао ни дашак вечерњег ваздуха.

Аутоматско претраживање канала

Ето, замерао је Исаиловић самом себи, да није био толико лаковеран, да није будзашто продао обичну антену, сада би могао макар нешто да гледа. Истина, класичан сигнал и са најближих предајника је овде био лош, ваљда су сметале околне, непрестано надзиђиване зградурине, а његов стан је био веома ниско, у такозваном високом приземљу... Па, зар то није био основни разлог куповине новог телевизора и прикључења на кабловску мрежу? Досадило му је да непрестано отвара прозор, да се нагиње и okreће „пипке”, тако је Исаиловић звао крајеве старе антене. Умало, једном, није главачке претегао, умало врат није скршио. А када је на прозор монтирао гвоздене решетке, досадило му је и да сваки час излази из стана, да се пропиње и за сваки програм, не би ли боље прихватио иоле оштрију слику, другачије намешта металне израштаје. Што је иначе приметила овдашња обесна дечурлија, све сами мали хулигани, нема сумње да ће пре или касније завршити у поправном дому, главна забава им је била да се пришуњају и некаквом мотком помере његову стару антену, тако да се слика „укриви”, напослетку и савим изгуби.

Елем, Исаиловић се у фебруару одрекао неких још у јануару планираних годишњих ставки, на пример нових ципела за лапавицу и уобичајених седам дана одмора у Врњачкој Бањи, купио је тај нови „самсунг” са равним екраном, распитао се која је фирма поуздана и једног понедељка у марту је склопио предуговор. Већ сутран изјутра су дошла два мајстора. Одмах је приметио, деловали су уредно. Нешто су помно измерили, нешто су пажљиво развукли, нешто су добро укопали, нешто су стрпљиво положили, нешто су вешто проденули... И, када су на даљинском управљачу одабрали језик „менија” и покренули аутоматско подешавање канала, савремена технологија је баш чудо, телевизор је сасвим сам „напипао” одговарајуће сигнале и сасвим сам „установио” педесет два канала.

Исаиловић је био задовољан. Педесет два канала! То је читав свет! Какве ципеле за лапавицу. Каквих седам дана одмора у Врњачкој Бањи. Сада свакако нема толико потребе да било куда иде, да било куда путује! Ово овде је читав свет. Педесет два канала! Можда би имао и већи избор да се одлучио за сателитску антену... Али, зар му ту, у приземљу, чак три пута из чисте злобе нису крали завесе, све док на прозоре није монтирао решетке. Опет, тањир сателитске није могао да постави на кров, онај баксуз, комшија са последњег спрата му није допустио, још пре пет година је узурпирао читав таван за своје крмељиве голубове.

Како год било, старији мајстор му је тог јутра свечано предао даљински управљач у оригиналном, пластичном омоту, односно у кесици. Рекао је:

— Ево, домаћине, има да се нагледате!

— Произвођач препоручује да даљински не вадите из најлона, ово је врхунска, али веома осетљива технологија, а руке су нам често влажне или прљаве... — рецитовао је млађи мајстор, чинило се као да чита из фабричког упутства.

— Наравно, водићу рачуна... Изволите, хоћете ли да седнете, да нешто попијете? — питао је Исаиловић, у себи молећи све свеце да мајстори не прихвате понуду.

Наиме, осећао је неутаживу потребу да сваки од педесет два програма, одмах, што пре, сам испроба. Изгледа да су два мајстора то осетила. А можда су већ имали слично искуство са другим нестрпљивим муштеријама. Углавном, само су значајно изјавили да имају пуно посла, између осталог и налог за читав солитер са стотинак станова, сакупили су алат, намотали су остатак коаксијалног кабла, старији је пружио неки лист папира да се Исаиловић потпише, млађи је оставио компјутерски испуњене уплатнице за тромесечну претплату и обојица су отишла.

Исаиловић је читаво то јутро, читаво преподне, читаво поподне, читаво вече, па и добар део ноћи, испитивао могућности новог телевизора. Добро је што је даљински био на сигурном, у заштитном омоту, осећао је да се зноји, да му је десни длан чак и мокар од узбуђења. Толико различитих програма...

— Где ли сам до сада живео?! — понесено је рекао, помисливши на на свега девет трајавих канала старог телевизора.

— А сада?! Шта сада?! — изнова се знојио Исаиловић, пет месеци касније, делом због несносне врућине, делом обузет љутњом. — Сада ниједног нема!

За двадесетак минута је већ три пута покренуо аутоматско бирање канала. И сваки пут се дешавало исто. Свуда је сипило... Само се на једном од програма назирало нешто попут људске силуете, ваљда човек, који као да се пробија кроз сметове снега, али никако не одмиче...

— Промаче ми неки добар филм — разочарано је закључио Исаиловић, те је од нервозе, не знајући шта друго да чини, устао и некуда одлучно кренуо.

Устао је и негде одлучно кренуо, мада се убрзо испоставило да само бесциљно шета по соби, од зида до зида, да одагле уистину никуда не може да оде.

Теле-текст

Опет, не треба тек тако губити наду. Збивало се ово и раније. Једном у две или три седмице. Нешто би свитнуло, па се укривило, слика би се „замрзла”, нагрнуо би „снег”, вејао је све јаче и јаче, облици би се расплинули, програми помели, али обично не би прошло много времена, слика се сама од себе и враћала. Исаиловић је неколико пута рекламирао ове непријатне станке. Дошао је трећи мајстор, за њим и четврти... Тај четврти се представио као овлашћени сервисер, посебном справицом је меркао отворе, улазе и излазе апарата, осетљива игла уређаја је скакала као луда... Најзад, рекао је да је све у најбољем реду, да се ради о уобичајеним прекидима „у систему”, а спомињао је и неке „оптичке чворове”.

— Ипак, признаћете, ретко се дешава. Уосталом, програми се изгубе на свега десетак минута... — закључио је ноншалантно.

— Ма немојте?! На десетак минута?! — обречно се Исаиловић. — А шта ако нешто пропустим, ако изгубим нит дешавања? Све уредно плаћам, ваљда није толико чудно што за свој новац желим све и да добијем!

Сервисер је изашао без поздрава, увређен. После њега нису више никога слали да утврди разлоге повремених краткотрајних прекида емитовања програма. Тако је Исаиловић морао да се помири са овим недостатком. Али, биће да је сада прошло пола часа, можда и више. Не, то раније није толико дуго трајало. Мора да се нешто озбиљно покварило. Ваљда га нису грешком искључили. Претплату измирује и пре рока утврђеног уговором. То је прво што учини када прими плату. Како је претходно и планирао, овај расход је подмирио тако што није куповао дневну штампу. Уосталом, нови „самсунгов” телевизор је имао теле-текст. А тамо су доступне све свеже информације које су човеку потребне. Савремено тројство — детаљни седмични програм, свежа курсна листа и тренутна временска прогноза. Дабоме, сада ни теле-текст не ради. Истина, приликом активирања, тамо нема оног узнемиравајућег снега, али је екран злокобно црн, само је у горњем десном углу мала ознака „П100”.

— Сто му ничега! — прасну Исаиловић. — Шта сада да радим?!

При чему није мислио шта да ради са телевизором који није радио. Очајничко питање се односило на њега самог. Шта сада па да ради без телевизора? Другачије није знао како да попуни време. Одлазио је на посао, обављао је све оно што је неопходно за живот самца, а остатак дана и читав викенд је

проводио испред телевизора. Рачуница је била јасна и већ годинама иста. Од пуних 168 часова седмично:

— 45 претежно безвољних часова је заузимала професија обрачунског службеника у једном предузећу које се бавило прецизном механиком, укључујући и превоз до тамо, мада су у свему биле садржане и одређене погодности, званична 2 часа и 30 минута укупне седмичне паузе (увек коришћене за неопходне куповине), као и још најмање исто толико уобичајеног незваничног одсуствовања за непредвиђене ситуације, ако у продавници мора да чека у реду или ако неког давно познатог, ко баш инсистира да се знају из детињства, сретне на улици;

— 14 просечних часова седмично Исаиловић би трпељиво трошио на кување, обедовање, чишћење, прање, пеглање, ситне поправке и овим делатностима сродне обавезе, одавно се извештио да све то обави сам, без много прилежности, но беспрекорно уредно;

— 7 часова је одлазило на личну хигијену и остале активности најинтимније природе, при чему је ово последње заправо подразумевало 1 љубавни час са извесном неудатом женом, увек петком и увек само 1 час, са све наводним, увек новим уводним упознавањем (то их је обоје годинама неиздрживо узбуђивало и стварало осећај тек започете авантуре), ни мање ни више 1 час петком, таман толико му је било довољно;

— 42 часа је отпадало на спавање, са све зурењем у плафон, превртањем и устајањем да затегне изгужвану постељину, с обзиром да је патио од хроничне несанице, „запуштене” до те мере да никакви седативи нису помагали;

— 35 минута, дакле 5 минута дневно, јесте било трајање редовних телефонских разговора са братом у иностранству, што је Исаиловић, иначе, сматрао баш претераним, али је онај други Исаиловић зивкао свако вече, у туђини је био веома усамљен (као да је он одавде могао нешто да уради), сваки пут је морао да слуша исто, брат је непрестано понављао да би волео да дође и да ће то учинити чим среди папире да тамо може несметано и да се врати.

Провере ради, никада није наодмет: 5 и 4 и 7 и 2 јесу 18, пишемо 8, памтимо 1; а 4 и 1 и 4, као и оно упамћено 1, јесу 10; што чини 108 часова, чему ваља додати и 35 минута. Када се одузме од 168 часова — излази да је за телевизију преостајало тачно 59 часова и 25 минута седмично. Или, када претходно време поделимо са 7, добијамо просечно 8 часова, 29 минута и око 20 секунди дневно.

Сада је, међутим, све у том стану у високом приземљу било на свом месту, кућевним пословима није могао да се забави, ако не рачунамо да је исправио крај једне подврнуте шу-

стикле и да је са тепиха уклонио једну трунчицу. Интимни пектак је био јуче, појавио се у улози инкасанта и био је, ако то сме јавно да се саопшти, више него одличан, љубавница је и сама, грцајући потврдила: „То, наплатите ми све!” Још пре ове непријатне ситуације је презалогацио, колико се ваља, ништа обилно, стомак га је мучио данима. Само један час раније разговарао је са братом, мрзовољно одговарајући на његова патетична питања, понављајући десетак пута да овде нема ништа ново, уједно гледајући нешто занимљиво, а баш у иностранству снимљено. Бријање и слично је увек обављао ујутро. А и било је још рано да би отишао на починак. Осим тога, суботње вече је било топло, сигурно не би заспао док напољу макар мало не прехлади. Опет, није могао ни да изађе. Беше се одвикао од шетњи. Уосталом, надао се да ће се сигнал сваког часа вратити, да ће се програми сами од себе, као да ништа није било, покренути, па је крајичком ока непрестано мотрио...

Сасвим махинално је дохватио једну од малобројних књига са полице, неку збирку прича, отворио је насумице, па је готово одмах и затворио. Био се одвикао и од читања. Књиге су тако споре, толико много треба да се човек уведе у радњу. Књиге су тако неистините, препуне претеривања, врве од речи које се не користе у свакодневном говору. Књиге су тако далеко од стварности...

Заиста... Заиста није знао шта би радио. И како га је електронски снег онеспокојавао, угасио је свако друго светло осим слабашне ноћне лампе, опет је активирао теле-текст, поново је засео у фотељу — наставивши, у полумраку свог стана у високом приземљу, да осматра екран телевизора. Раван, црн екран... И у његовом горњем десном углу ознаку: „П100”.

Програми

Ипак, и то му је убрзо досадило. Опет је почео да притиска нумерисану дугмад на даљинском управљачу. Када већ није могао одиста, замишљао је да мења програме. Крајичком ока би погледао казаљке будилника, па је по сећању, када шта обично гледа, наводно бирао канале. Мало ово, мало оно. Филм, тениски турнир, савети пољопривредницима, вести, рекламе, цртани, кошарка, политичка емисија, стање на путевима, о каквом празнику скраћени снимак преноса литургије, вечити дерби, сплет народних игара, спуст, квиз, куповина из фотеље, интермецо, серија, догодило се на данашњи дан, вести, изнајмљен термин, огласи, политичка емисија, скокови у воду, научни, музички или драмски програм, филм, скривена

камера, фестивал, програмска шема, документарцац, рекламе, вести, политичка емисија, рекламе, емисија о кувању или моди...

И иначе, Исаиловић је незајажљиво пратио све. Али, још више је уживао у мењању канала. Лагани притисак јагодицом палца и са телевизора би нестало неко, њему несимпатично лице. Притисак јагодицом палца и развучена фудбалска утакмица би била прекинута сред првог полувремена, много пре званичног краја. Притисак палцем и нека пренаглашено раздрагана певачица би занемела у пола бесмисленог рефрена. Притисак палцем и... Нов почетак. Ваљда је зато волео да гледа телевизију. Зато што је могао да мења. Да поступа према свом нахођењу, тренутном расположењу, чак и обичном хиру. Да немилосрдно пресуђује по кратком поступку. Па и свакоме да каже шта он мисли. Тако је, коментари су били посебно важни, рекло би се претежан део овог задовољства.

— Што се мене тиче, тебе више нема! — једном је грубо ућуткао лично председника државе, таман је заустио да нешто судбоносно саопшти читавој нацији, не слутећи да је његова судбина у Исаиловићевој десној шаци.

— А, не, ни твоје објашњење ме не занима! — немилосрдно је са екрана одстранио и председниковог опонента, опозиционог првака, који је, ваљда, био председник пре или после онога, ко би упамтио ко је кога и када сменио.

— Ха, какав давеж! Немаш ти, брајко мој, појма! — могао је да отворено саспе и неком благоглагољивом, надобудном доктору наука, неком књишком познаваоцу одређеног проблема.

— Вас ћу на часак вратити... — умео је нежно да каже извесној дами, иначе не нарочито бистрој, али омиљеној водитељки, уживајући у њеном погледу препуном захвалности.

— А ви, од вас за вечерас више ништа, ни слова, таман да сте ми из ока испали... — рекао би другој, мада не би одмах, намерно не би истог трена прекинуо програм, извесно време би се правио да оклева, уживајући у њеном молећивом изразу лица, питајући се има ли ишта узбудљивије од жене која пати.

Да, могао је неприкосновено да управља судбинама охолних политичара, каријерама непристојно много плаћених спортских звезда и уображених певачких дива, могао је да се равноправно носи са свим тим наводним паметњаковићима што су се разметали титулама, могао је једним покретом да призива или од себе да одгуркује све те лепе спикерке, водитељке или глумице, које су сате проводиле удешавајући се само да би се пред њим појавиле... Могао је све то да ради са својим земљацима, али је посебно уживао у томе да исто то чини када

се ради о иностраним програмима. Сама помисао колико су труда читаве екипе морале уложити у беспрекорне сценографије и сјајне костиме, у напоре да би га известили о нечему на сасвим другом крају света, што би он једва и погледао, давала је непоновљив осећај моћи. Могао је чак да пренебрагава ратове и потписивања примирја, да незаинтересовано окрене главу пред саобраћајним и климатским катастрофама, пред хиљадама жртава, да занемари проналаске читавих небеских тела, нових комета, звезда, галаксија... Ни драги Бог не може тако брзо да укида и успоставља ствари... Ни драги Бог оним својим кажипрстом, столећима упереним из облака, не може тако брзо да уређује свет, као што он може једним јединим притиском палца.

— Не, то не може ни сам Бог! — пробао је једном, прекинувши некакву емисију у којој је глумац понесено казивао псалме Давидове, пробао је и видео је да му је успело, псалме су замениле рекламе које су славиле једну врсту пива.

То је Исаиловић највише волео. Тај осећај свемоћи. И то што је „самсунгов” даљински управљач тако природно пристајао његовој руци. Тек на другом месту је било оно што је сама телевизија нудила. А на педесет два доступна канала се приказивало много више него што један човек може да сагледа. Просечан човек, не и Исаиловић. Беше се навикао да сваки од тих програма прати кратко, те да сегменте повезује у целину. Са филмовима је ишло лакше, предвидљивост радње је била очигледна, обично му је био довољан само почетак или крај, свега неколико минута, да би непогрешиво реконструисао остало. Да, почетак или крај су му били довољни, поготово када се радило о љубавним филмовима. Они су му давали идеје за сатанке са оном, извесном, неударом женом. Волео је да те седмичне сусрете, петком, започиње или окончава као у филмовима. Из њих је преузимао ситуације... Једанпут је позвонио на њена врата као трговачки путник... Други пут као пилот који тражи рођака... Трећи пут да би се од ње растао као да је мобилисан, као да мора у рат, не би ли одбранио отаџбину... Четврти пут као да је занавек оставља, као да је њихова веза заувек згасла... Волео је да буде неко други, као што је волео и да она увек буде нека друга жена. Једанпут би ничице пао пред њене ноге, грлио их је, молио је за љубав, други пут би је одгурнуо, упркос њеним сузама, одричући да је икада ишта осећао. И при свему никада није морао далеко, она је живела у непосредном суседству, свега петнаестак минута лаганог хода низ његову улицу. Дакле, сам приступ и оно што је говорио — позајмљивао је из љубавних филмова. Али, како је кабловска мрежа у ноћним сатима емитовала и порнографске фил-

мове, неке веома слободне идеје у том смислу је преузимао и са тог канала. Извесна неудавана жена вероватно није много пратила телевизију, те би само задивљено трептала када би је Исаиловић обасипао речима:

— О, љубљена, волим те, стотину пута те волим...

Или, када би јој одрешито дахнуо у ушну шкољку:

— Окрени се, вечерас ћу те узети отпозади.

Истина, са вестима је било нешто теже. Ваљало их је не-престано упоређивати, сравњивати, памтити разлике... Док није схватио да је важан само предзнак. Све друго је било једнако, предзнак је био тај који сасвим различито одређује оно што је у суштини сасвим исто. Однос несреће и среће се није мењао вековима, несрећа множине подељена са срећом појединца давала је непроменљиву на којој почивају све друге пропорције света. Будући да је умео са рачуноводством, већ дуго је покушавао да дође до те константе, сабирао је мноштво несрећа и оно мало срећа, те их је делио. Занимљиво је да се резултат тог разломка увек вртео око броја педесет два, децимала горе или доле, али са заокружењем је увек излазило да на сваке педесет две несреће долази једна цела срећа. То што је кабловска мрежа емитовала тачно педесет два програма видео је као добар знак, као потврду својих прорачуна. Наравно, на себе је гледао као на срећника. Педесет два програма је идеалан број.

— Човеку не треба ни мање ни више од овога... — знао би да укратко, још једанпут, пред спавање, „преврти” све програме, да сравни шта се све и где приказује.

Ипак, нешто посебно су биле путописне и документарне емисије, такозвани научно-образовни програм. Ваљда је зато, на послу, Исаиловић увек важио не само за обавештеног него и за веома умног човека. Ако се о било чему прича — он је о свему имао да каже макар нешто. Никада нарочито много, реченицу или две, уставом толико је на телевизији и пратио одређену тему, али свака његова не само да је била „на месту”, већ је најчешће била и сасвим непозната другима. Јубилеј, историјски датум, егзотичан зачин, колико се центиметара годишње померају глечери, има ли живота после живота, хемијска формула најновијег додатка прехрамбеним производима, одлике неког примитивног племена, скандали високог друштва, број убијених или умрлих од глади по минути наших живота, перформансе последње генерације глисера, разлог нестанка појединих врста птица... — потпуно је свеједно, Исаиловић је о било чему умео да саопшти макар нешто. На крају, и самог себе је убедио да све зна о свему. Дакле, телевизија му је пружала и самопоуздање. Иако је пред другима, ко зна зашто, упорно одрицао:

— Телевизија?! Ја то уопште не гледам.

Можда се зато, јер се, ево, навршио и пун час како је кабловска мрежа била у прекиду, Исаиловић озбиљно забрину чиме ће пленити у понедељак, на послу, уз јутарњу кафицу.

— Шта ли све пропуштам? Може ли се икако израчунати оволики губитак? — гласно се запита, вечерас по први пут препознавши у призвуку сопственог гласа, у пустом стану у високом приземљу, одјек очајања.

Тон

Одјек? И, од тога часа, Исаиловић поче да обраћа пажњу на звуке. Тон његовог телевизора је обично био подешен таман тако да покрива све друго. А најпре је чуо, и то га веома разљути, из околних станова су кркљали други телевизори. Баш тако, звук је био сличан кркљању. Као да неко нешто дуго, веома дуго, предано испира. Исаиловић се изнова презноји од срцбе, некако је могао и да поднесе то што он нема сигнал, али сада, када је схватио да је једини, да сви други несметано уживају у мноштву програма, сада се сасвим разбесне. Свашта би рекао онима који одржавају кабловску мрежу, али била је субота, викендом тамо нема ни дежурног да прими позиве, мораће да сачека понедељак и да им каже шта мисли о њиховој пословности...

Да, други телевизори су радили, јасно је разазнавао разудане музичке нумере, жучне полемике политичара, одсудне спортске преносе, патетичне филмске реплике на свим могућим језицима... Ако би се напрегао, ако би се усредсредило, могао је из свега да издвоји само један канал и да га прати тако, без слике. Али, то није било исто. Не зато што би био ослоњен тек на тон. Већ зато што је тако зависио од туђе воље, ти даљински управљачи нису били у његовом поседу, што ће рећи да није сам располагао својом судбином, онако како је иначе навикао.

Отуда, Исаиловић начини сасвим супротан напор, покуша да пренебрегне туђе телевизоре, покуша да занемари те десетине и стотине туђих апарата... Није ишло лако. Спрва, чак никако. Сви ти разнородни тонови су правили збрку у глави, чинило му се да је његова лобања постала нека велика, веома акустична дворана, где не само да се чује свака изговорена реч, већ све одјекује и када се неко накашље, када се усекне, цокне језиком, када се нападно насмеје или само уздахне. Ваљда га од свега тога нешто веома тупо стаде бридети сред темена.

— О, како боли! — јекну Исаиловић, те стави дланове на уши, не би ли пригушио звуке свих тих, осталих телевизора.

Сада главобоља мало умину, мада и потраја док се негде тамо, испод костију, не примири и последњи јек. Онда би Исаиловић опет ослушно. Па је опет стављао дланове на уши. Све потраја пола часа и више. Ипак, некако почеше да се издвајају они други звуци, градски звуци касних вечерњих сати... Спрва само какофонично претакање саобраћаја. Пригушено, јер је Исаиловићева улица била једносмерна, али се неких педесетак метара даље уливала у двосмерну, која се пак увртала у кружни ток, одакле су се рачвала три највећа булеварра, како се то каже главне градске артерије, иако би било далеко примереније поредити их са увеличаним, оријашким органима за варење. Аутомобили, сиктање сирена нестрпљивих возача, зврцкање окаснелих бициклиста, аутомобили, унезверена кола хитне помоћи, аутомобили, далеко тандркање полураспаднутих трамваја, аутомобили, кола која одвозе смеће, и сама зрела за старо гвожђе, град је звучно претакао хиљаде људи, премештао их је тамо и овамо, некада се чинило без имало њихове воље. Баш испод Исаиловићевог прозора се заустави такси возило, разазнао је то по препирци возача и путника, а онда и по циликању радио-станице.

— Угао Српске до аеродрома?

— Колега, који је то лет, вечерас као да сви некуда одлазе?

— Има ли некога за вожњу од Српске до аеродрома? Време?

— Пензионер са срчаним сметњама... Каже да има само сто динара... Пита, хоће ли да га неко вози до Ургентног центра, па докле стигне за те паре...

— Или је судар или је опет неко убиство на петљи. Увиђај је у току, све је пуно полиције. Ко може нека заобиђе, саобраћај на петљи је сасвим заустављен...

— Време?

— Осамнаестица. Од полазишта...

— Опет угао Српске до аеродрома? Време?

— Колона демонстраната, једна трака преко моста не ради...

— Која је то Српска? Колико смо пута мењали називе улица, није ни чудо што нико не зна куда иде?!

— Потребна кола са већим пртљажником, у питању је селидба, странка има јорган, јастук и кофер.

Исаиловић се беше пригнуо уз прозор. Тачније речено, чучнуо је са своје, челичним решеткама добро обезбеђене стране. После ко зна колико времена није проводио вече гледајући

телевизор. После ко зна колико времена је слушао ноћне звуке града. Господе, када такси возило некуда оде, сада је чуо пешаке. Господе, испод његовог прозора се пролазило. Обични људи...

Старица која шета псетанце. Односно, тако је претпостављао. С оне стране је допирало тепање и кучеће шумуктање.

— Јаој, Мацо, немој тамо... Јаој, Мацо, немој овамо... Их, Мацо, чујеш ли ти мене? Срам те било, шта си то урадио... Када дођемо кући, поразговараћемо о твом понашању...

Млади љубавни пар.

— Рекла сам ти да то нећу.

— А са њим си хтела?

— Да, али је то зато што према њему нисам ништа осећала.

Момак који прича са самим собом, час логореично бесмислено, час као да се преслишава за испит.

— Трансценденција; сам продор у нову онтолошку раван и превазилажење стања које је тек људско; пут у стварност и апсолутно; реинтеграција; сједињење душе с божанством; уздицање душе; прелаз са земље на небо, из таме у светлост, слобода. Узлажење често следује силаску у доњи свет, а симболи узласка користе се за поновно доспевање у рај, јер доћи до духовне слободе и просветљења значи не само досегнути средиште него и превазићи земаљско ограничење.

Девојка која певуши, можда негде вечерас наступа, па се успут распевава.

— Овај мирисни цветак предочава свршетак... Пиши ми макар највеће лажи, само једно ти не кажи, да већ свршено је све...

Протрчаше три-четири припита навијача.

— Је, брате, која фрка...

— Јеси ли видео како сам му спљоштио носину...

— Неће га окрпити ни доктор Живаго...

— Срби-ја! Срби-ја!

Па тихо прође човек који са неким разговара преко мобилног телефона.

— Душо, веруј ми, цео дан нисам изашао из канцеларије и мораћу да останем целу ноћ. Не, душо, грешиш... Нисам на улици, то допире кроз отворен прозор...

Исаиловићу се све измеша. Чак му се учини да чује ластавице. Није имао појма да негде ту имају своје гнездо... Виђао је грумуљице блата, сламке и перушке, али је мислио да су га свиле далеко од њега, под стрехом.

А што се тиче зрикаваца, то је био сигуран. Била је несносно топла, прва субота месеца августа, зрикавци нису пре-

стајали. Негде се, из прозорског оквира, огласи и црв како стриже, како упорно ради своје.

Слика

Са телевизором је све јасно, све је чисто, недоумица нема много. Слика има пет основних опција: подешавајућа, стандардна, диманична, филмска и блага. Исаиловић је одлично познавао техничке карактеристике сваке од њих, у трену је прилагођавао и осветљеност и контраст према ономе што је гледао. Али, шта сада учинити са погледом кроз прозор...

Много касније, можда пун час иза поноћи, он се охрабри, придиже се и наже, колико су му гвоздене решетке допуштале. Потраја и док су му се очи навикле на мрак. Радила је свака трећа улична светиљка. Нигде никога. И тротоар и коловоз су били пусти. Већина светала у наспрамним зградуринама је била погашена. Лепо се могло видети како у становима титрају само одсјаји телевизора.

Била је и даље несносна врућина, макар се то могло закључити по зрикавцима. Али, Исаиловићу је било хладно. Имао је утисак да зебе изнутра. Чак је имао утисак да однекуд пада снег, те да се пахуљице растапају на његовим образима. Ипак, изнад кровова надограђених зграда, изнад трновог венца од антена на крововима кварта, изнад града, вероватно и изнад целе земље, небо је било ведро, без облачка. Одоздо телевизиори. Одозго звезде. Чинило се да свако шаље своје сигнале.

Однекуд зацвилеше расходована колица за бебе, натоварена старом хартијом. До оближњег скупа канти за смеће цимало их је двоје Циганчића. Били су мали, једва да су имали по десетак година, но одећа на њима је била као да су одавно пунолетни. Девојчица је придржавала дечака који се пребацио преко ивице контејнера и из оне гомиле је издвајао картоне и старе новине. Исаиловић би у некој другој прилици свакако подвикнуо: „Хајде, барабе, бежите! Нашли сте овде да крадете!” Тако би запретио, али је сада ћутао. Беше се ухватио обема рукама за решетке. И тако је гледао и гледао, час улицу, час небо, час улицу, па онда само ноћно небо... Између пулсирајућих тачкица продевала се коридором једна црвенкаста. То мора да је био авион... Није био сигуран да о било чему мисли, али се тргну као да је био замишњен. Сада је оно двоје Циганчића стајало тик испод његовог прозора. Девојчица је питала:

— Чико, зашто плачете?

— Зашто плачем?! — изненади се Исаиловић, махинално дотакавши сопствене образе, отирући некакав влажан траг.

— Да, зашто плачете? — понови девојчица, стајала је мирно, подигнуте главе, дечак до ње је под мишком стезао свежањ старих картона и новина, јер на расходавана колица за бебе ни листак није могло више да стане.

— Ма, не... — одговори Исаиловић неуверљиво. — Чини ти се. То је од снега, од пахуљица.

— Од снега? Од пахуљица? Па, лето је... — сада заустидечак.

— Јесте, али страшно веје... — благо одврати Исаиловић. — А сада идите. Касно је...

И како то изговори, он се повуче неколико корака уназад, у полумрак стана у високом приземљу. Деца се удаљише. Лепо је чуо њихове кораке. А Исаиловић још једанпут опипа сопствене образе. Па развуче тросед, донесе постелину, затегну чаршав и протресе јастук.

Укључење — искључење

Искључивши ноћну лампу, покривши се пунијим ћебетом, јер му је још увек било хладно, Исаиловић се маши даљинског управљача. Напипа дугме за укључење, пристисну га, равни екран „самсунговог“ телевизора напрасно сину, слика се била вратила, кабловска мрежа је непрекорно радила, програми су се шаренили, нигде није било оног електронског снега.

— Не, не плачем... — понови он беспотребно, пошто у стану није било никог другог.

Понови то, па осети да би га сан могао савладати и намести аутоматско искључење за петнаест минута. Рачунао је да му мање-више баш толико треба да заспи.

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ

ОЛУЈА

АУТОПОРТРЕТ, НЕЛИШЕН СУМЊЕ

*У подне преиуњује те одушевљење,
увече ти недостијаје храброст
да погледаш најисану страницу.
Увек је превише или премало,
слично као код оних писаца
који те често нервирају:
једни иако скромни, минималистички
и необразовани,
да ти дође да викнеш —
хеј, колега, храбро,
животи је леј,
свећ је богаћ и историјски.
Други су због тога надмени, придају
себи важност
због необичне ерудиције
— зосодо, и ви ћеш једном умрећи,
обраћаш им се (у мислима).
Територија истине
је баш мала,
узана као стаза над безданом.
Усеваш ли да се одржиш
на њој?
А можда си је већ напустио?
Чујеш ли смех
или трубицу Апокалипсе?
А можда и једно и друго,
дисонанцу, чудан шкрџић —
нож, који клизи
по стаклу и радосно звиждуће.*

РАЗГОВОР

*Разговори с пријатељима, понекад
ни о чему, о филмовима или о телевизији,
или озбиљнија, крајње озбиљна конверзација,
о мучењима, о пашњи, о глади,
али и о лаким љубавним авантурама,
„шта је она рекла и шта је он тада помислио”.*

*А можда превише говоримо,
као француски туристи, које сам чуо
на сирмој падини зрчке Свете Горе,
нејажљиви у делфском лавиринту
(њихове заједљиве ојаске о вечери у хошелу).
Не знамо, не можемо да знамо,*

*да ли ћемо бити сасени,
да ли ће наше микроскојске душе,
које ништа лоше, али и ништа добро
нису учиниле,
одговорити на питање на непознатом језику.
Да ли нам је довољно усхићење поезијом,*

*одушевљавање са staccatom ситаре музике,
поглед на реку и ваздух који улази
мирно у усцјане куле августа,
и чежња за увек новим, свежим морем.*

*Да ли ће минути празновања и праћеће
осећање, да се нешто изненада вратило,
без чега се не може живети (а ипак може),
надокнадити године празнине и гнева,
месеце расејаности, неспријемења —
не знамо, не можемо да знамо,
и да ли ћемо бити сасени
када се време заврши.*

СТАРИ МАРКС

*Више не може да се усредреди.
Лондон је влажан,
у свакој соби неко кацље.
Никада није волео зиму.*

Прејисује сџаре рукојисе, више
 џуша, без одушевљења.
Пайир је жуџи
и крџи као суџица.

Због чега живоџи ујорно
тежи униџтењу?
Али, у сну се враћа џролеће
и снег који не говори
ниједним џознаџим језиком.
И где се може смесџиџи
љубав у џежовом сисџему?
Где су џлави цвеџови?

Мрзи анархисџе,
досадни су му идеалисџи.
Прима райорџе из Русије,
нажалосџи веома џодробне.
Французи се богаџе.
У Пољској џихо, и обично.
Америка не џресџаје да расџе.
Свуда је крв,

мораће да џромени џаџеџе.
Почиње да мисли
како ће јадно човечансџиво
неџресџано ходаџи
сџаром земљом,
као локална лудакиња,
џреџеџи џесницама
невидљивом Богу.

НОЋ ЈЕ ЦИСТЕРНА

Ноћ је цисџерна. Сове џевају. Избеглице се вуку џољским
 џушевица
у шуму и жамору вечне несреће.
Ко си џи који идеџ изгубљен у забринуџој гомили.
И ко ћеџ џосџаџи, у кога ћеџ се џреџвориџи,
када се враџи дан и скори дочек заџвори круг блискосџи.

Ноћ је цисџерна. Последњи џарови џлеџу на народном балу.
Са мора се чује крик високих џаласа и ветар џише бор.

*На истоку нечија рука повлачи прву црпу свињања.
Светиљке бледе, жрца мотор аутомобила.
Пред нама стазе живоћа и крајак шренућак астрономије.*

ОЛУЈА

*Олуја је имала златну косу умрљану црnilом
и монононо јаукала као обична жена,
која рађа будућеж војника, можда ширанина.*

*Огромни облаци, вишесирани бродови,
окружили су нас, а бурбурне ниши муња
су се крећале брзо и нервозно.*

*Аутопути се претворили у Црвено море.
Путовали смо кроз олују као сирмом јадином.
Ти си возила; а ја сам те с љубављу посмајрао.*

БЛЕЈК

*Видим Вилијема Блејка који је свакога дана
налазио анђеле у крошњама дрвећа
и срећао Бога Оца на степенницама
скромне куће, и светлости у прљавом сокаку —*

*Блејка који је умирао
певајући радосно
у закрененом Лондону, граду
просиштуки, адмирала и чуда,*

*Вилијема Блејка гравера који је тешко радио
и живео у беди, али не очајавајући,
и стално добијао ођњене знаке
с океана и са звезданој неба,*

*и није губио наду, јер се нада
рађала увек изнова као дах;
видим и оне који су као он ишли кроз сиве улице
ка ружичастој орхидеји свињања.*

БЕЛЕШКЕ О ПОСЕТАМА СЛАВНИМ АРХЕОЛОШКИМ НАЛАЗИШТИМА

*Изненада си у граду кога више нема.
Изненада се налазиш у огромном граду
који више не постоји.
Три мршаве мачке мјаучу.
На зидовима видиш изборне плакате
и знаш, да су избори већ одржани,
да је победила празнина и да сада царује
заједно с лењим сунцем.*

*Туристи се врзмају улицама којих нема,
као Црквени Оци — нажалост,
дошакнути најдубљом ацедијом.
Зидови кућашила су пошито суви.
У кухињи нема зачина,
у спаваћој соби нема сна.
Улазимо у куће, у баште,
али нам нико не излази у сусрет.*

*Чини се као да смо у јусињи,
најрам суве окружности песка,
слично као у другим местима,
која су такође ишчезла
као и твој родни град,
који ниси познавао и никада нећеш упознати.
Чак су и логори смрти мртви.
Оштили су неки пријатељи.*

*Оштили су минули дани,
сакрили су се испод турског шатора,
у мртвилу, у музеју, кога нема.
Али управо тада, када више ничега нема
већ се само усне ситљиво покрећу,
као усне младог монаха,
изненада се буди ветар с мора,
и носи обећање свежине.*

*Ошвара се кацик у зиду
и видиш живој снажнији од нишавила;
у почетку не верујеш властитим очима —
баштовани ситљиво, клечећи
обрађују црну земљу, а насмејане службе
довозе огромне гомиле миришљавих јабука.*

*Тај зрад је одвећ савршен
за своје сџановнике.*

ВОЗЕЋИ СЕ ВОЗОМ ДУЖ ХАДСОН РИВЕРА

Реко, која се пресијаваш на сунцу —

*како можеш да поднесеш тај призор:
ниски, зводени ваџони
као згњечени, а на малим пророзским окнима
уморна лица, угасле очи.*

Реко, која се пресијаваш, побуни се.

*Како можеш да поднесеш коре од ѿморанце,
конзерве од кока-коле и ѿахуљице
прљавоџ снега, који је некад био чистѿ.*

Побуни се, реко.

*И ја дремам у ѿлумраку
над књиџом из библиотеке,
коју је неко прене мене подвлачио оловком,
и само најола живим.*

Побуни се, леѿа реко.

ГРЦИ

*Можда бих хѿео да будем савременик Грка,
да разџварам са Софокловим ученицима,
да сазнајем природу ѿајних мистерија,*

*али када сам се родио још увек је живео
и владао рошави Грузин
и његове шуробне ѿолицје и ѿеорије.*

*Бејаху ѿо године шуге и ѿамћења,
године презвених разџвора и ѿушања;
а радосѿи бејаше мало —*

*само неке њицице нису знале за њо,
само нека деца и дрвеће.
На пример јабучица у нашој улици*

*која је безбрижно у априлу ошварала
беле цветове и задржавала се
од екстраичног смеха.*

Превела с пољског
Бисерка Рајчић

ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ

ПИТИ ВОДУ

ТИСА

*Кад осећим нежни дах Тисе
замре ми говор као у молићви
смире се шапћина и хаос
у срцу ново биће просија.*

*Тиса живоносна и њрисна
шумачи равници лагано проицање
а моје биће бесцелесно
по води већ ходи.*

*Галегови кричећи кроз ваздух њлав
расклајају шкољке седефне
У чијим се огледалцима
душа њанонска румени.*

*Од Карѡа до Сланкамена
Људи су бољубни и вечни
блажшћу ѡросељени
као духови речни.*

МРТВА ТИСА

*Ову ѡишину изнад воде и ришова
Ово сћаро Божје надахнуће*

*Нека заобиђу сви они
Који не могу да ћуше*

*Нечујни лејџири око чамца
И сев галеба у њавешном небу*

*Јачају смисао постојања
Више но мудраци и пророци*

*Од песничког јаког надахнућа
Мртва Тиса почиње да шече*

ПЕЋИНА

*Може ли се за воду
на дну мрачне пећине
рећи да је бистра
да се у њој нешто одсликава*

*Може ли се рећи да вода постоји
кад у пећини нико био није
ни сунчев зрачак
ни хук ветра*

*Моје ништавило хоће да снови
да чује палу кай и хуј времена
да уђе кроз пролаз невидни
у глвоси и мрак*

*Ошкуд ша пећина
и ошкуд у води бели рак?*

У ТИШИНИ МИРНИХ БАРА

*У тишини мирних бара
жена гледа цвет локвања
и већ почиње да сања
децу врелу
у свом шелу
децу своју
пре постојања*

ЧЛОВЕЦИ ОПАЗИШЕ НЕБО

*Тек воду њијући
Чловеци оџазише небо
и у небу чудесни лик свој
не знајући
у чему је сџој*

*Да ли је човек?
Да ли ѓлава змије?
Шџа мање јесџе
А шџа више није*

*Прозирна вода
џо дну се џамџи*

БОГ ТЕ ПОСМАТРА КАД СИ СЪМ

*Боџ џе џосмаџра кад си сџм
Пред оџледалом
Или над мирном водом*

*Боџ џе види кроз џвоје очи
заџо се не кези
не џлази
не џрави ѓлуџе ѓримасе
не џризивај Нарџиса
ни ѓавола
не мисли ружно*

не квари Божју слику

ПИТИ ВОДУ

*Пијеш бисџру воду
и друкџији си
Биваш мудар и озбиљан
Нико не зна шџа знаш
и колики си у себи
Да ли на џуџовању
више вредиш
или у соби*

МАРИЈАНА ЧАНАК

ЛОВОРОВО ЛИСТАЊЕ

Сваког првог у месецу Пелагија је издвајала већу суму новца да би могла да буде уљез у стану жене којој је реч *газда-рица* била милија него име које је добила на крштењу. Две године и два месеца Пелагија се суздржавала од помисли на селидбу и, после двадесетшестомесечног становања на једном месту, још увек није знала сме ли уопште да се обазире на звук звона када остане сама. Питање посета било је јединствено по својој неодређености међу сасвим јасно утврђеним правилима становања у стану број двадесет три, на петом спрату осме зграде у Улици Расељених.

Туширање је било дозвољено између седам и девет увече, никако дуже од петнаест минута. Једном месечно, у току прва три дана женског крварења, прављени су изузеци и одобравало би се и јутарње туширање. Након употребе, када је морала остати сува.

Кафа се смела кувати између три и пет по подне, увек на најмањој рингли. Кување ручка морало би се најавити бар дан унапред и бивало би одобрено само у случају једновремене експлозије у свим градским ресторанима, без обзира на то чиме би била изазвана. За тај несрећни случај кувања, свакако се морало обезбедити довољно новинске хартије, никако старије од две недеље, за покривање неукључених рингли — како би остале неупрскане уљем или било чим другим.

Прозори су се отварали од седам до осам изјутра и од осам до девет увече по летњем рачунању времена, а завесе би морале остати нетакнуте. Реч *цигарета* није се изговарала осим на тераси, али никако у време сушења веша. Сијалице су се палиле само најнежнијим додирима; свака грубост — од немарног притискања до љутитог ударања прекидача — кажњавала се са неколико сати мрака. Слушање музике било је за-

брањено увек, а нарочито после пет по подне. Телефонирање се одобравало само у присуству старијих — чак и самим старијима једино тако!

Само је тачка под упитником *йосейџа* остала размрљана — баш као мрља од мастила под невешто притиснутим пенкалом, као неопростив грех у домаћем задатку првака. Уистину, кратке посете биле су дозвољене и лакше се толерисало чак и целодневно дочекивање гостију него једновремено угошћавање више од два госта... Али, нико није знао колико заправо сме да траје једна *крајџка* посета јер, нежељени гост још док је на вратима — предуго је ту, а од радо дочекиваног није се лако растати ни после шестине дана!

Нико ко је здраве йаметџи не би ме йтражио у сџану који није мој! — мислила је Пелагија чувши звоно и двоумећи се да ли да отвори или не. *Ја овде не живим! Одавде само йолазим на йосао, а живим негде између... Не свакога дана, наравно!* — покушавала је да се не обазире на звоно, али звук је постао иритирајуће упоран.

Опрезним кораком пошла је ка вратима.

Можда је Газдарица йослала некога да йровери злоуйоџребљавам ли њено одсуџво! — помислила је и ужас ју је облио од пазуха на доле; не зато што је чинила нешто недозвољено, напротив — ужаснуло ју је то што се раније није сетила да (зло)употреби самоћу.

У трену, Пелагија је изгледала као да вади сав мрак од претходне ноћи из џепова и навлачи га на обрве; с таквим изразом отворила је врата.

— Бог ти срећу дао! — поздрави је непозната старица откривајући три златна зуба под горњом усном. — Имаш какву стару робу да ми даш?

— Жао ми је, ја не живим овде... Заправо, овде немам ништа своје; поготово не старо — одговорила је.

— Од главе ти болујеш, дете! — рече старица куцнувши се по челу. — Несвестице имаш! Видим, видим да си издалека! Ал' од црне магије ниси побегла!

— Стварно? — упита Пелагија подсмешљиво.

— Несретна си! Душманку имаш! Од момка си растављена! Конац и траве треба да узмеш! Скувај кафу да ти гледам у шољу! — старица ће не обазирећи се на подсмех.

— Није ми дозвољено да кувам кафу све до три по подне — одговори Пелагија. — Претпостављам да не можете тако дуго да чекате — тек је подне! — додала је намеравајући да затвори врата.

— Ко ти је на слово *М?* — упита старица.

— Нема ко није! — насмеја се Пелагија.

— Волео те! Хоћеш опет да будете заједно? — старица је била упорна.

— О, не никако! — одговорила је уистину забављена старичиним речима.

— Другог да нађеш? Од сутра већ бићеш срећна у свему, ако имаш вољу да ти скинем те мађије! Донеси конач, маказе и хартију, ту те чекам! — рече старица и седе на праг.

Ово би могла да буде злојошреба самоће! — помислила је Пелагија улазећи у кухињу и тражећи новинску хартију под шпоретом. *Где ли Газдарица држи конач?* — питала се. *У овом сџану све мора бити под конач, а конач нигде!* — помисли наставши маказе и враћајући се старици.

— Конца нема! — рече Пелагија и седе крај старице на праг.

— Понови: *Да оде зло од мене!* — отпоче старица као да конач није ни тражила.

Извадила је некакву траву из недара и почела да је сече маказама; комади су падали на слику голе девојке у дневној штампи.

— Шта желиш? — упита старица исекавши биљку до краја.

— Не знам — одговорила је Пелагија искрено.

— Како не знаш? — зачуди се старица. — Љубав, здравље, богатство — набрајала је.

— Не знам! — поновила је Пелагија и засмејала се.

— Ти се ругаш! — старица ће љутито. — Дуни у ово и реци шта желиш! — направила је замотуљак од новинске хартије и гурнула га је Пелагији под нос. — Узми! — рече пружајући јој замотуљак. — Даћеш ми један мирис за ово!

— Какав мирис? — зачуди се Пелагија.

— Парфем. Ја сам видовита — знам да имаш парфем! — одговори старица.

— Видовита или доброг њуха! — рече Пелагија као да се забавља.

— Узми! — гурала јој је старица замотуљак у руке. — Шта ме гледаш тако? Па, нећеш да једеш ово, него да носиш у ташни! То је амајлија!

— Ако сте видовити као што кажете да јесте, онда знате да ја не носим ташну! — одговорила је Пелагија смејући се.

— Ти жалиш један мирис!? — разљутила се старица, устала је стрпавши замотуљак у недра и сјурила се низ степенице.

Тек тада Пелагија је приметила дугу црну плетеницу која се за старицом завијорила као некакав злослутни зверски реп.

Преваранџкиња! — рече Пелагија за себе и одјури под туш иако није било ни близу седам увече, нити је био један од црвених дана у женском месецу. — *Знам да је преваранџкиња!* —

уверавала је себе док јој се хладна вода сливала низ тело. — *Сви су ми били на слово М!* Јер су ми сви били мушкарци! Али ниједан ме није волео!

Када је изашла из каде, Пелагија не само да није осећала мирис сопствене коже, него је од тада њена кожа сваки парфем чинила безмирисним.

Наредне ноћи уснила је старицу с леђа — забацила је главу уназад и смеје се тако да јој се смех слива из позлаћених зуба до чела, одакле се спушта низ њену црну плетеницу, а кад би пао на тло, тај смех би се претварао у облаке Пелагијиног мириса.

Знаш да љубав прво на њух уђе, па тек онда на очи! Тако безмирисну ниједан те не може видети! Ти мислиш да ћу да се обогаћим од твог мириса? Нећу! Кад си жалила један парфем — сад га имаш да га никад не пошрошиш! — рече јој старица из сна и нестаде у облаку смеха.

Пелагија није трошила време на очај — цело јутро покушавала је да се сети било чега што би њену кожу могло учинити мирисном... Истина, само је покушавала, али чак је и покушај бољи од очаја! У три по подне, док је чекала да проври вода за кафу, узела је старе новине испод шпорета и почела да их листа:

Мирис лаванде буди мушку жељу — прочитала је на једној од насумично одабраних страница.

Лавандино уље мирише, а није парфем! — помислила је победоносно. *Али, ако се будем кувала у уљу, исклизућу сваком мушкарцу из руку!* — поколебала се.

Пелагија примети да су новине које држи у рукама старије од две недеље и да је највећи део чланка који је хтела да прочита искидан.

Лавандино уље убрзава зарастање и подмазује ирсинг — прочитала је на дну странице. *Стављати једну до две капи, шако да уље уђе у ирсинг, једном дневно или по потреби.*

То је решење! — једва се суздржала да не узвикне. *Пробушићу обрву!* — решила је.

Није размислила двапут... Али, чим се вратила у стан са минђушом у обрви, газдарица ју је избацила из стана — иако није знала да је Пелагија своју нову минђушу платила новцем којим је требало да плати кирију за следећи месец.

*

Прву бескућничку ноћ Пелагија је провела у својој канцеларији. На средини канцеларије стајао је зелени округли сто

на који су од понедељка до петка падале речи као што би у коцкарској игри падале карте, а Пелагија је углавном ћутала и губила — осим, можда, уторком.

Бар сам сигурна да суџра нећу закасниџи на посао! — помислила је док ју је сигурна рука сна гурала под зелени сто као у најудобнију постељу.

Уснила је како се над њом ствари обрћу — карте су седеле за њеним столом и градиле куле од шпилова људи... Када се пробудила, није више била под столом него под својим послодавцем који је управо покушавао да је обљуби.

— Коначно будна! — рекао јој је не покушавајући да прикрије или улепша своју намеру.

— Како то да ја нисам обавештен да радиш за мене? — упитао је док су му дланови тражили њене груди.

— Наравно да сте обавештени! — одговорила му је више изненађена питањем него његовим рукама на себи. — Радим за Вас више од годину дана! — додала је препуштајући му се.

— Немогуће! Запамтио бих те обрве! Како ти је име?

— Пелагија!

— Пелагија? — поновио је упитно и развлачећи њено *e* онолико колико је скраћивао предигру.

— Кратко *e* — исправила га је по први пут занемаривши то што је он њен надређени.

— Не... Међу запосленима немам никога под тим именом! — рекао је сигурним тоном и још сигурнијим покретом кидајући њен доњи веш. — Или бар до данас међу запосленима нисам имао никога под тим именом. Треба ли ти посао?

— Не треба ми посао — треба ми повишица! — рекла је подајући му се.

— Управо си је добила! — рече јој опијен мирисом њене обрве.

Наредних неколико недеља Пелагија је сваког јутра спава-ла са својим послодавцем на зеленом округлом столу, све док није била сигурна да ће он у било које доба знати правилно да акцентује њено име. Он је био деценију старији и за главу виши од ње и чим је по први пут изговорио њено име како треба, знала је да ће од њега добити шта год буде затражила.

Последњег јутра у коме ће му се подати, Пелагија је капнула три капи лавандиног уља у свој пирсинг.

— Излуђују ме те твоје обрве! — говорио јој је док су му се дланови лепили за њене груди.

— Бојим се да повишица више није довољна! — рекла је одгурујући га од себе.

— Онда затражи нешто друго! — одговорио јој је док му се сва упорност света сливала у врхове прстију.

— Хоћу стан! — рекла је привукавши га тако да је био приморан да јој полиже обрве.

— Сматрај се већ усељеном! — одговорио је.

За само месец дана, додуше, прековременог рада, Пелагија је зарадила три плате и стан. Тридесет трећину једне плате оставила је свом послодавцу уз поруку:

Ово смајрај надокнадом за ужићак који си ми јружио на столу у мојој канцеларији! Стан и остатак новца зарадила сам жућајући понижење док сам савала с шобом — сасвим пошћено, као што жућачи вајре пошћено зарађују свој хлеб у циркусској асени! Желим ти угодан дан!

P. S. Дајем ошказ!

Баш када је он прочитао реч *ошказ*, Пелагија је закорачила у први јутарњи аутобус и отпутовала у други град, носећи новац од продатог стана уместо пртљага.

*

Пелагијин први дом био је у Зимзеленој улици број девет. Откако се уселила, Пелагија се свакога дана туширала по три пута, али никада између седам и девет увече; кафу је кувала свакога дана у различито време, а ручак је спремала трудећи се да не запрља само шпорет, него целу кухињу; у њеном дому није било завеса, цигарете је пушила где год би стигла, сијалице је наизменично палила и гасила све док не би прегореле, слушала је гласну музику, а телефоном је наручивала и по пет буђења дневно.

Само је питање посета остало непромењено — мрља у савршенству Пелагијиног дома! Кратке или целодневне, вишедневне посете чак, интимно или масовно угошћавање — све је било дозвољено, али није постојао нико ко би за такву дозволу марио. У граду у који се доселила пре два месеца и две недеље, Пелагија још увек није упознала никога. Једино је кроз локалне новине, које је читала свуда осим у кухињи, упознавала живот града. Читала је о догађајима на које неће имати с ким да оде; тражила је посао за који неће имати некога ко би јој написао препоруку; учила је напамет временску прогнозу иако није имала никога кога би поздравила са *леј дан данас*, а још теже би пронашла некога коме би се могла обратити испод кишобрана; страницу са читуљама отварала је са занимањем с којим се изучава историја неког града...

Баба Борка — прочитала је у једном од својих историјских заноса. *Каква то присносћ влада овде* — зачудила се. *Фамилијарно ословљавање, без презимена!*

Слика над прочитаним записом учинила је да се првобитни занос окамени у Пелагији, да је учини тешком и непомичним; мисли у њеној глави кретале су се као што би се превише златних рибица кретало у премалом акваријуму.

Немогуће! — понављала је у себи. *Немогуће!* *Баба мора да има сесџу близанкињу* — мрмљала је погледа закованог за слику старице којој су зуби различите боје под горњом усном и којој дуга змијолика плетеница силази низ груди. Није се Пелагија скаменила као што би се скаменио било ко након сазнања да је смрт однела некога знаног, некога чији се глас до јуче чуо или некога ко је из дана у дан само виђан у исто време на углу једне исте улице... Пелагију су скамениле године записане испод старичиног имена и слике; скамениле су је тако да — када би те године могле да искоче из новина и залепе се за Пелагијине груди — нико не би помислио да Пелагија није мермерна статуа него жива жена.

In memoriam Баба Борка (1923—2000) — у мислима је понављала тај једноставни запис не трепћући над старичиним ликом у новинама.

Врховима прстију набреклим од неверице окренула је насловну страну, да провери — не толико који је датум, него — која је година.

30. мај 2005 — писало је не само на насловној страни, него на врху сваке странице у новинама.

Немогуће! — понови још једном Пелагија. *Та жена мршва је већ њеши година, а ја сам разговарала с њом пре њри месеца и две недеље!* *Ох, Госиоде, разговарала сам са мршвом женом!* — нарицала је безгласно.

Мисао о новој селидби заголицала ју је по табанима.

Где год да одем, нећу бићи довољно далеко! — поколебала се. *Мршвих ће бићи свуда!*

Почела је да тумара по стану као обезглављена.

Сабери се, сабери се...! — понављала је у себи. *Можда је у њишању нека жрешка!* *Можда је баба њлашила да јој слика буде међу сликама мршвих — да би ме заљацила!* — покушавала је да нађе разумно објашњење. *Али, зашто би ме ња жена њрогонила?* — питала се. *Могла бих да њозовем редакцију!* — сетила се. *Оџижући их да сахрањују живе жене!*

Похрлила је за телефоном, саплела се и, падајући, ударила је главом о полицу на којој је телефон стајао. У тренутку је изгубила свест и у истом тренутку пред њом се појави старица са три златна зуба под горњом усном и са змијоликом плетеницом обмотаном око врата.

Ко си ти? — упита је Пелагија занемарујући старосну разлику.

Прочитала си — ја сам Баба Борка и презимена немам — одговори старица мирно.

Дошла си да ме одведеш? — упита Пелагија помисливши да управо умире.

— А, не! Поживећеш ти још дуго! — умири је старица. Дошла сам да те подсећим јер, сећања су мањи, али болнији преображај него смрт што је!

Не разумем... — рече Пелагија одсутно и изнемогло.

Сећаш се! — рече старица. — Док си била девојчица, поред свих лутака највише си волела да се играш кликерима! Али не зато што си јединица, ја си била и ћерка и син!

Не знам на шта мислиш — Пелагија ће уморно.

Могла сам бити прабаба твојој деци — знала си мој унука! Сећаш се! — наваљивала је старица. Ко је био једини дечак без презимена у твојој школи?

Таквих није било у мојој школи — одврати Пелагија.

Сећаш се! — нареди старица љуто. Ја сам га држала док су га крстили именом Маџеја!

*

Пелагија је поново била девојчица од једанаест година и журила је у школу гледајући у врхове својих први пут обувених жутих чизмица; пазила је на сваки корак који ће начинити — само да јој чизмице остану чисте. Откако је пошла у школу, јесен јој се из године у годину чинила све више блатњавом, а све мање златном. Непрестано праћена осећајем да ће закаснити, Пелагија би у школско двориште увек стизала прерано и, чекајући звоно, понављала би у себи лекције задате за наредне часове или би напамет множила насумично одабране троцифрене бројеве.

Управо се удубљивала у рачунање као да ће баш из њене главе нека срећна рука извући добитни број у највећој томболи на свету... Тек што су се бројеви завртели у њеној глави и тек што су почели да се сударају стварајући нове бројеве, Пелагија осети како јој нешто клизну низ стопала попут рибе тек извађене из блатњаве воде. Дозвала је свој поглед из питагорејског у овај свет и — на њеној жутој чизмици стајала је велика црна мрља, а пред њом непозната девојчица мусавог осмеха. Девојчица се злокобно насмеја Пелагијиним плачним изразу лица и нагази је још неколико пута заредом.

Молим те, немој! — обрати јој се Пелагија с детињим очајем у гласу.

Девојчица се није обазирала — на њеним уснама церио се ужитак док је настављала да прља Пелагијине жуте чизмице.

— Шта сам ти учинила да ми то радиш? — упитала је Пелагија на ивици суза, немоћна да се измакне пред девојчициним хитрим прљавим кораком.

— Ништа. Само ми се свиђају твоје чизме! — одговори девојчица кроз смех.

Пелагија се досетила да у џепу има кесицу бомбона пуњених вишњом.

— Ево, даћу ти ово да престанеш да ме газиш — рече вадећи бомбоне из џепа и пружи их девојчици.

Девојчица је сумњичаво погледа и узе бомбоне, не оним покретом којим се прихвата нешто пружено, него покретом којим се нешто отима и отрча из Пелагијиног видика. У Пелагији се пробуди сумња да је непозната девојчица није оставила на миру зато што ју је подмитила бомбонама, него зато што су јој чизмице сад биле сасвим блатњаве, али није имала времена да процењује свој губитак — звоно је огласило почетак наставе.

Улазећи у учионицу, Пелагија је размишљала само о томе како да прекрсти ноге да јој чизмице не вире испод клупе. Није ни приметила да учитељица улази одмах за њом.

— Добар дан, децо! — чула је учитељицин глас. — Од данас имамо нове ученике! Ово су Матеја и Мартина — близанци! Без презимена! — изговорила је учитељица те последње две речи као да баш оне јесу презиме близанцима.

У том тренутку Пелагијин поглед укрстио се с погледом девојчице која се искези тако да је цео разред запазио бомбону пуњену вишњом у њеним устима.

Већ на првом наредном одмору о Матеју и Мартини кружиле су приче.

— Ја њих знам! — зачу се тихи глас из завереничког дечјег круга. — Ишли су у разред са мојим старијим братом — већ би завршили школу да нису толико понављали!

— У праву је! — прихвати глас толико тих да је било немогуће разазнати говори ли девојчица или дечак. — Они ће сигурно обновити и овај разред, па више неће ни ићи у школу!

— Зар још увек не знају ни да пишу? — огласи се детиња зачуђеност, иста она која је зачетак мудрости, само суровија. — Чак ни своја имена?

— А како да знају? Живе у рушевини! Ко ће да им купи оловке и свеске? — запита се гласић одбране.

— Зар су тако сиромашни да ни маму немају? — плачно ће једна девојчица.

— Немају! Чим их је родила, оставила их је и отишла тамо где је женама дозвољено да пуше лулу, а они не знају где је то и зато не могу да је нађу! — одговори неки дечак самоуверено.

— Измишљаш! — побунише се многи.

— Истина је! Имају само бабу и она врача за паре! — додао је неко утишавајући побуну.

— Шта ради? — упиташе девојчице вишегласно.

— Имају и оца који је стално пијан — наставише дечаки не обазирајући се на то питање.

— Како немају презиме кад имају оца? — јави се опет чуђење.

— Тако. Он све троши на пиће, па је тако и презиме потрошио! — објасни неко.

Пелагија је стајала по страни и слушала, не одајући ни трачак интересовања за било шта око себе. Док се враћала из школе, много брже него што је у школу одлазила — не само зато што више није морала да пази на своје жуте чизмице — приметила је како је Мартина и Матеја прате. Проверила је још једном своје џепове иако је знала да су празни.

Не смем им даћи свеске! — помислила је стежући под пазухом каишеве своје ђачке торбе и замислила је како се над њом отвара падобран и како више није испред близанаца него изнад њих, тамо где јој не могу ништа.

— Здраво, комшинице! — поздравише је Мартина и Матеја углас и заобиђоше је мирно. Пелагија се вратила на земљу довољно брзо да отпоздрави.

Већ од наредног дана, све до краја школовања, њих троје заједно су се враћали из школе. И не само то...

Понекад, Матеја би тутнуо кликер у Пелагијину руку и побегао. Или би у учионици пуној дечје бездушне искрености спустио кликер на њену клупу, што неприметније, а онда би се враћао на своје место као да се ништа није догодило. Пелагија би брзо узимала кликер и стављала би га у џеп, у страху да ће их сунце преломљено кроз стакленац одати...

— Мој брат тебе воли — рече Мартина Пелагији док су се утроје враћали из школе; рекла је то као да констатује како је леп дан...

Матеја је ћутао и Пелагија није смела да га погледа. Само је немо узела још један кликер из његове руке, не знајући да ли је то знак прихватања његове љубави. Његово ћутање било је попут прстију пијанисте — дуго и вешто. Понекад, на часу, његово ћутање протегнуло би се из последње клупе и помиловало би Пелагију по леђима. Сунце би се провлачило кроз кликер у њеном џепу и, није знала како, црвена светлост пе-

њала би се чак до њеног лица, затитрала би на оба њена образа подједнако и повлачила се споро — споро као што се слова уче!

Матеја је ћутао... Све док једном Пелагија није пала између два школска часа онако како падају ђаци које досада заљуља на столици. Сасвим без најаве, без прилике да покуша да одржи равнотежу, одједном је зурила у плафон учионице не схватајући како се нашла на леђима.

Цео разред видео је Матеју иза ње.

— Ударио је! Ударио је! Срушио је са столице! — учионица се пунила бездушним детињим гласовима као воденим млазом који ће Пелагију погурати с леђа и подићи.

Пелагија није порицала — сасвим сигурна да ју је његово прстолико ћутање из последње клупе повукло уназад, ближе њему. Само зато што Матеја није имао презиме и само зато што је Пелагија знала да множи троцифрене бројеве брже од учитељице, Матеја је кажњен недозвољеном казном — шамавром.

Дан нејравде — исписивала је Пелагија уместо датума на маргини сваке своје свеске.

— Јесам ја тебе ударио? — упитао ју је Матеја истог дана док су се утроје враћали из школе.

Пелагија је ћутала, али не прстолико; понајвише је ћутала очима.

— Нисам! — одговорио је уместо ње.

Био је то први пут да јој се Матеја обратио, не рачунајући поздраве при сусретима и растанцима.

Матеја и Мартина више нису обновили ниједан разред, најпросто, захваљујући најједном пробуђеној наставничкој самилости. Близанцима Без Презимена није се оцењивало знање — већ само присуство на настави. Тако су њих двоје прошли кроз осмогодишњу школу као што би глув прошао кроз оперску дворану... А, за њима су се непрестано вукли гласови...

Једном, Мартина се у школи појавила избријане главе.

— О, нека нова мода! — изругивале су јој се дугокосе девојчице. — Хајде с нама кад будемо ишли у војску! — добацивали су јој дечаци.

Нико није знао да је Мартину отац шишао по казни; нико, осим можда Пелагије. Па, чак и да је још неко знао — *Нека!* — рекао би. *Сиђурно је заслужила! Да је кажњавана на време, не би постојала каква је!* — рекао би било ко, иако нико, чак ни Мартина сама, није знала каква је.

— Хеј, вас двоје — чујем да вам је отац у болници! Опет се препио и завршио у јарку? — говорили су им у разреду понекад уместо здраво.

Нико није знао да је Мартину пијани отац покушао да силује, а да ју је Матеја спасао пославши оца у болницу; нико, осим можда Пелагије. Па, чак и да је још неко знао — *Шта?* — рекао би. *Испребијао је оца да би сестру за себе сачувао! Исти је он као отац што му је!* — рекао би било ко, иако нико, чак ни Матеја сам, није знао какав је.

*

Сешила си се! — победоносно ће старица Пелагији. *Матеја је мој унук! Мартина ми је унука!*

Била сам дете — то као да нисам била ја, нешто нека друга... нејознајта и далека, мање додирива, нека што нестaje да би се другачијом њојављивала! — рече Пелагија.

Схватила си! Рекох ти — нема истинскијеж нији мање болног преображаја од смрти! — рече старица и један од њених позлаћених зуба засјаји се јаче од осталих.

Зашто ме тераш да се сећам? — упита Пелагија.

Хоћу да учиниш нешто за Матеју — одговори старица и сенка туге помрачи јој чело.

Шта бих ја могла да учиним за њега? — зачудила се. *Просте су године ојкако ни о њему ни о Мартини не знам ништа! Кликери су се ојкојрљали у нејоврај!*

Јесу — сложи се старица. Мартина се удала за тиривиј старијеж од себе и родила му је ћерку. А, Матеја...

Шта је са њим? — упита Пелагија са знатижељом која се најзад јавила под слојевима заборава у њој.

Матеја ће умрети — одговори старица. *За дан и два сита.*

Немој мислити да пошцењујем твоје видовњачке способности, али... — почела је Пелагија не знајући како да исказе своју неверицу.

Силовао је и убијао — настави старица тихо.

Матеја? Немогуће! — Пелагија се готово насмејала.

Признао је. Осудили су га на доживотну робију.

Немогуће!

Хоћу да га посејаш! — рече старица прикривајући молећивост наредбодавачким тоном.

Ја? Сигурно ме се и не сећа! — одврати Пелагија.

Враш се. Једино тебе је волео. Све друге узимао је из беса што си се ти одселила...

Не...

Хоћу да му одеш и слажеш да си га волела! То што су му оштели слободу неће га промениши!

А, моја лаж хоће?

Заборављаш — само смрт је истински преображај! Ти ћеш му помоћи да умре!

Не разумем...

Само за пронаћи, ближи ти је него што претпостављаш. Када му кажеш то што те молим, надаље ће се све одвијати само од себе... Истина ће ти на очи изаћи!

*

Када се освестила, Пелагија је кренула у потрагу за Матејом. Није јој требало дуго. На мапи града који није познавала, затвор је био обележен ловоровим листом.

За што ловор? — запитала се Пелагија.

Одговор је пронашла у књизи која је учинила да цвеће проговори људским језиком и заувек остала gluva за онај говор којим се биљке међусобно споразумевају. У тој ретко отвораној књизи под насловом *Језик цвећа* одговор је лежао као у тамници.

Променићу се, али кад умрем — писало је под одредницом ловор.

Матеја је остао онакав каквим га се Пелагија сећала.

— Знаш, Матеја, одувек ме је плашило нешто у вези с тобом — рекла му је. — Никада се нисам напила са изворишта тог страха, зато само слутим да ме је највише плашило твоје ћутање. Бојала сам се да ћеш ме њиме заразити... И јеси! Зато ти никада нисам рекла... Волела сам те!

Матеја је ћутао, а његово ћутање избегавало је њене очи.

— Волим те упркос свом злу које си признао као што одбегли очеви признају своју копилад! Једини додир који сам волела на себи био је додир твог прстоликог ћутања; најневинији додир...! Волим те упркос... — хтела је да настави, али није могла...

Расплакала се и — уместо суза — исплакала је кликере; исте оне које јој је он давно поклонιο. Матеја није смео да је погледа; само је немо, покретом којим се бришу сузе, узео један од кликера који су се сливали низ њено лице и прогутао га је. Чим је кликер почео да клизи низ његово грло, кликери на њеном лицу растопили су се у сузе. У том тренутку, обоје су знали да се кликер у њему растапа у отров који ће га изуједати за срце и усмртити...

НЕНАД ЈОВАНОВИЋ

КАП

ДЕЦЕМБАР

*Срећа је обучена у несрећу, а чворац
у загасиће боје. Од бобица на
кршом сјаблу се више не нада сласћи, него
штек маленкостии: истиј
оној коју светиу честіо приписују сићи.*

ЛАМЕНТ НАМЕЊЕН ЗАГЛУШИВАЊУ

*Ний смрдиш ний миришеш у зимодрозном лишћу.
Као: расшужујеш означићель да би
развеселио означено,
прешачеш из лойше у кују,
и из кује у квадраш. Обасјан
ничим до кршасшом искром у оку
душшера на анемичном зиду.*

*Испред шебе дефиљују богови
у шругасшим шцамама. Једу
ужеэле жранце,
сангвиници шод Der Blau Reiter небесима,
кажшрсшцију шoliko ошкклих да их одједном не
могу ушреши у мање од шри сшвари.*

*Рейшили осциљују између крајњеџ мира и
крајње наглосши, а ми
између А и Б, уз шкриш*

коју смајрасмо занавек осталом у ери
пећи за људска тела и замрзивача за
биљне душе.

Бацњенске маказе су скраћиле снове о
рајској бацњи, и по
на једну-ше-исју-дужину.
Судови су сјојени. Није
могуће рећи: Живела песма,
а не пожелети нечију смрт.

ПРОТИВ ДОСЛОВНОСТИ

Сунце над пољем
именовања.

Ich
у пољу,

одшкринућ појућ враћа.
Подно: Сунце

је осушена шиква
у руци кубанског музичара.

Ша
би било са „појућ”

да ветар дуне? Би ли
се враћа оћворила широм,

залућила се, ил
би се „појућ” преселило

у реченицу о шикви,
а кубански музичар у САД,

где би се зајослио као лифшбој?
Ди, понављам из

сујеверја, да
бих њега задржао на његовом,

а себе на свом месџу.
Да семење из оне џикве

(која би, у описаном случају,
већ била умакла из поређења),

не би проклијало.
Да

ипшање одшкринушосџи — џо јесџи —
ошвореносџи щиром

не би пошало излишно (у
описаном случају би

с обе сџране враџа порасле џикве,
а Америка и Куба у будућносџи

ионеле исџо име,
у будућносџи у којој Сунце

никада не би наџушџало зениџи,
у будућносџи само дословно светџлу)...

МИЛОСТ

Наџослеџику је иџошражих у иџородичној
щуми.

Севну сечиво: зарезах
кору дрвеџа, лизнух сок.
Кад ми се учини — она је! она!
— завџџлах ножем. Расџомамљен сам
соџџао и мумлао јој име,
жеднео и џолио жеђ крвљу сџабала.
Сунце ми је улазило у зној и из њега
излазило разложено на сџекџар.

Заусџавих се џек кад цела щума би
иџреџворена у иверје, и када
од ножа осџаде џек дрџка
с иџредачким иницијалима. Уџом,
у коџлини сџазих човека:
није се знало одмахује ли или

ѿак клима ѓлавом. Замириса
најближа будућносћ:
наредни сач, минуѿ, секунда.

Светлосћ се ѿкрену ка мени
брзином шаде.

ТЕРЕТ

Жеља ми је да исѿод мишци
један километар носим
два сачна ѿланинска ѓоведа, две буше,
ѿевајући десет сачлова на
слободне шаде.

Не бих, мајко, журио ка шачки Б,
ниш бих, оче, збрзавао ѿесму.
Ако бих ѿѿрешио нош,у,
бикчић и кравица би ме ѿѿледали
и ѿреѿнули левим, ѿо
јес сач десним оком;
насмејава ме и сама ѿомисао на ѿо.

Земља је ѿуна сачаза ненасталих
и — ѿрема ѿоде — невидљивих
ко шчо су невидљиви ѿѿанизми
у млеку, месу, маѓми, кристалима.

Ниједан од километара
у које бих моѓао — оса
симетрије два мукања — да
закорачим, није
заобишла сврха,
која мојој жељи (исчини
за вољу) мања.

Када зажмурим, видим микроѿанизме.
Када ѿѿворим очи — исчо...

Нема вас, буше, сачна
брдска ѓоведа,
издржљива шачно онолико
колико вам живош налаже да будеш,

као шћо нема ни слободних шема. И —
мој шерей остјаје нежив.

ХЛЕБ

Када је хлеб йроговорио,
зора се црвенела ко крв.
Седео си за сћолом.
„Гладан сам”, беху
хлебове йрве речи.
Жалосном шћо ниси имао чиме
да га нахраниш,
очи су ти се оквасиле
сузама црвеним йойуш зоре. Хлеб
је шад умочио самога себе
у швоје очи.

Никад више, нишћа, није рекао.

АПСТРАКЦИЈА И ЕМПАТИЈА

Чишам о йусћини док се невид-шерасом
креће йовређен голуб.
Дошао је шу да уђине.

Иако је йред зградом мешеж (слави
се йразник рада),
чујем канцице како дошичу бешон.

Ако се изузмемо йишица и ја,
зграда је йусћа. Црни
савез одсусћава.

Да је за слећање на шерасу
одабрао йрошлосћ, а не садашњосћ,
голуб би зашћекао зидара (он

се у овом шрену ойија йивом) и
мек бешон, у коме
би и йишича ножица остћавила шраж

какав остiаваља у иусiињи.
(Тамо, итраџ остiаје и за шкорџијом. И
за коиџрљаном,
и за разним микроскојским оргaнизмима.)

*

Не жледајте у свети, божји стiворови,
докле жод су деињаси
сви осим деце.

КРУГ

Цијеле ии више нису иоиџребне.
Према иоме следстiвено значи дакле —
ни црн ималин.

По иодне,
жлумићеи соистiвену младост
као шито си — млад — жлумио иуђу.

Зайиивене су шииамџарије новина.
Зайиивене су банке.
И клуб шахисџа.

Не каже се више:
„Воли сунце као жуиџиџер”,
већ — „Воли мировање као човек”.

Ти иомођу иљоснаиџе куџиџиџе
црџаџ на иаџосу круџ
и (иоџом) ходаџ његовим ободом.

Сунце, ио су ројеви мува
које су мноџо, иремноџо медиџирале.

Да стiвари не би кружиле (жуиџиџер
јео муве шахисџа жуиџиџера
шиамџар олово а банкар —

кавијар),
кружиџ ии, уиорно
се не знојеђи, не

усїевајући — хисїрионе —
да у сећање иризовещ хисїерију,

којој дузујещ сву свейлосїи
шїио је данашњи дашум носи.

КАП

Ујак је, у чаши
од муїне црвене иласїике, љуљушкао
оно шїио је себи могао ириушїишїи.

Ми, који временом иосїасмо близанци,
иодсећали смо га на анђеле с фелером
док смо иолукружили иза његових леђа,

а он јецао слушајући Цона
Цејкоба Најлса.
Пре но шїио узе иоследњи гуиљај, чашу

ириближи оку и собу осмоїри кроз њу:
на црвеном
зиду, рађала се истїобојна Венера —
слаѓалица од иейсїио делића —

а на шїайисону иред зидом
лежали нащи нокїи.
Црвени.

Кад гرامофонска игла иоче да ирескаче,
(и Најлс да ионавља: „swingin’
from that hangman’s tree”),

најсїарији међу нама ирочисїи грло
и — иогледа обореног на шїайисон —
обавесїи ујака да му из леђа

расїе фийиљ. Да,
црни фийиљ око ири
инча дуѓачак.

Ујак је шїмркнуо и — не рекав ни реч —
искључио гرامофон, а иишом
иразну чашу наднео над исїлажен језик.

*На рубу се пошом појавила последња
кай оног што је ујак могао себи
приушћити. У њу,*

*на наше изненађење,
стаде целокуйна
дрхтавост света.*

НАСТАСЈА ПИСАРЕВ

ДВА ЖИВОТА ГОСПОДИНА ХАРСТА

Господин Харст водио је двоструки живот. У два града имао је два различита дома с две дивне супруге што су га очекивале с његових дугих избивања.

Обе су куће биле пријатне, с маленим баштама препуним китица цвећа што су их неуморно неговале вредне руке госпођа Харст. Обе су куће биле беле и ведре, а таква су била и лица њихових домаћица. У двориштима су с пролећа цветале жуте руже, а у јесен мирисао је слез. Једна кућа је гледала на шљунковити колски пут, друга на бистру реку.

Једна госпођа Харст је била нешто млађа, плава, лаког корака и дивне нарави. Друга је била раскошна црнка, озбиљна и витка. Обе су волеле господина Харста.

Господин Харст, на својим дугим избивањима, онда када је био далеко и од једне и од друге, маштао је о нормалном животу. У његовим сновима куће су се налазиле у истом граду, у истом дворишту, једна наспрам друге као у огледалу. У његовим сновима спајао је куће један путељак што је водио од прага једне до прага друге.

Никако господин Харст није желео такав живот. Питао се како то да се њему десило да живи два живота. Бојао се да је његов двојник негде некако умро, па да он сâм сада мора да живи за обојицу.

Петком би се вратио кући, отворио белу капијицу, прошао стазом до трема и ушао у собу. Ту би га чекала жељна госпођа Харст са звездама у плавим очима и нудила му трешње. Господин Харст би срећан и спокојан седео у старој фотељи слушајући цврчке или весело ћеретање госпође Харст или шушкаве звуке што допиру с тавана и из зидова старе куће. Гледао би своју лепу госпођу Харст, њену златну косу и румене усне и хватао би га сан. И онда, на прелазу између два слатка

привиђења, јаве и сна, тргнула би га мисао о оној другој госпођи Харст. Видео би је саму у кући без светла с лутајућим мршавим псима који завијају испод њених прозора. И онда више не би било сна за господина Харста.

Петком би се вратио кући, лупио дрвеним вратима капије, прошао травњаком газећи руже и ушао у собу. Ту би га чекала госпођа Харст трепћући својим мачкастим црним очима и пружајући му руке. Господин Харст би блажен лежао на дивану и слушао цвркче или жубор реке иза куће или лупкање папучица госпође Харст. Зевао би у својој мирисној соби и превртао странице неке досадне књиге на путу да заспи, и сав би му свет под светлом последње тиграстожуте лампе био мек и титрав, а онда би га из полусна пренула мисао о оној другој госпођи Харст. Видео ју је у кући без светла, у завејаном дворишту у коме се светлцуло иње на замрзнутим цветовима жутих ружа. И више није било сна за господина Харста.

Ох, како је он желео да све то прекине, да ослободи госпође Харст тог понижавајућег положаја, да скине са себе проклетство. Али коју госпођу Харст да одабере? Коју више воли и која њега више воли и може ли се љубав уопште мерити?

И тако је господин Харст наставио да живи необичним животом у ком је стално чезнуо за оном госпођом Харст која није ту. Као да је поред њих две постојала и некаква госпођа Харст утвара. Јер када је био с једном није био срећан, пошто је маштао и чезнуо за другом. А када је био с другом жудео је и чезнуо за оном првом, па му се чинило као да има и та још једна, највољенија, она која му стално измиче и коју не може да ухвати, јер тек што би јој пришао, она је нестајала и уступала место мање жељеној. Тај утварни лик лебдео је у зраку далеко од његовог домашаја и дозвољавао његовој љубави да се расипа подједнако на обе жене.

Године су пролазиле и жуте руже у вртovima госпођа Харст венуле су и поново цветале. Госпођа Харст дала је да јој се ограда из беле офарба у зелено. Госпођа Харст је срушила дрвену ограду и посадила живицу. У дворишту куће поред реке појавили су се слепи мишеви, но на срећу, за разлику од госпође Харст, госпођа Харст из ове куће није их се бојала. Чудном игром случаја у исто време у кући на крају пута појавили су се обични мишеви доводећи тамошњу госпођу Харст до очаја. А што се тиче господина Харста, њега је у последње време све доводило до очаја.

Сада је једна госпођа Харст, она из куће са зеленом оградом на крају пута, имала с њим двоје деце. Госпођа Харст која се није бојала мишева није имала деце и господин Харст се

најзад понадао да ће имати снаге да оконча дилему. Међутим, уместо да буде лакше, чинило му се да је све теже. Седео би на осунчаном трему, деца су весело трчкарала око њега док би га госпођа Харст грлила. Али све што је он осећао била је паралишућа туга од помисли колико је она друга госпођа Харст сада усамљена. Код ње, опет, није могао престати да мисли о деци и њиховој мајци, госпођи Харст.

Знао је да постоји решење, да је оно једноставно као што су све дивне ствари на овом свету једноставне, да постоји прави одговор и тачна одлука која ће му помоћи у избору. Свет је доживљавао као обичну збрку шарених осећања и слика коју може одмрсити кад пронађе и повуче кукицу која је скривена у том шаренилу. Онда би се све одмотало и расплело и свет би био једноставан и јасан, толико јасан и оштар да би се он, пошто би поступио како треба, замислио и као забринуо неће ли се његове очи можда посећи на тај тако разрезани, оштар и јасан свет.

Више није покушавао да одлучи гонећи срце да се цепа него је једноставно живео разгрћући дане док не открије „кукицу”.

Небеса су била милостива према господину Харсту: док је седео на трему госпође Харст и пушио лулу, пришла му је млађа кћерка и поставила питање у коме је, добро скривено али ипак јасно, била та кукица, једна од оних „повуци у случају опасности” (јер требало је да његов свет заузме своје право место). Питање је незгодно преносити, али је битно да је господину Харсту одједном све легло како треба. Било је то као да га је неко пробудио из махнитог и болесног сна.

Први пут је, овако разбуђен, гледао јасно на свет и чак се смејао својој слабости. Па остаје овде, где му је и срце! И загрлио је своју збуњену и кротку и тако драгу госпођу Харст док су му се низ образе сливале сузе олакшања а у уму пукао универзум будућих слатких могућности, универзум који није огавна бинарна петља, већ је једноставан, чист и поштен, и видео је себе срећног, и њих две срећне, иако је једна остављена. И најзад му се чинило да је успео да ухвати неухватљиву и вољену жену утвару. Тада је за њега постојала само једна госпођа Харст, само једна раван постојања.

У том тренутку је, дивна и лака, у двориште ушетала друга госпођа Харст. У првом маху је само смишљао неколико лажних речи којима ће се извући из те ситне неугодности и ипак остати са изабраном госпођом Харст и децом коју је волео изнад свега. Стварно, има ли ишта драже од њихове цике када се врати кући?

Већ у следећем тренутку угледао је, прислоњене уз бокове госпође Харст, двоје деце бистрих очију, двоје његове никад рођене или никад виђене деце како му се смеше. Иза њега је била златокоса госпођа Харст и двоје његове једине деце, а пред њим је стајала лепотица, госпођа Харст, са још двоје, исто тако јединих, исто тако вољених.

У неком подмуклом процепу времена и простора родила су се и одрасла та деца и он се зачуђујуће јасно, за неког ко до тог трена и није знао за њихово постојање, сећао свих тренутака њиховог детињства којима је присуствовао иако је знао, намах сасвим присебан, да се то никада није догодило. И свемир не само што није постао ведар и једноставан већ се није задржао ни у бедном бинарном стању.

Око њега су се множиле галаксије, распрскавајући се у безброј раскрсница, повећавајући се са сваким избором који је икад направио, док је он остајао да постоји, један једини, окружен безданом бесконачности, окружен циком мноштва веселих дечака и девојчица, свих јединих и вољених.

Иза њега била је златокоса госпођа Харст и кућа са зеленом оградом, испред њега госпођа Харст, црнка, а чинило му се да иза ње назире кућу са зеленом живицом одакле су се бокориле жуте руже ширећи се из једног дворишта у друго па преко реке и пута, да би уз опојни мирис прогутале и цели свет.

ЈЕЛЕНА РАДОВАНОВИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

БЕОГРАЂАНИН ПОСЕЂУЈЕ ДРЕЗДЕН

*Ово су градови руина и раскоши
где смлавила га је зачас
ошужна историја најаложена
у свакој клоци наизглед неважног сокачења
док је под јулским сунцем покушавао
да појамити периейије
силних бишака које је набрајао вешти водич
кад су многи бахити вилхелми, јохани и
фридризи*

*у име вере
нације
аристокрајске часи
бога
и сл.*

*(а иста звезда је пржила и тада
са једнаком равнодушношћу
око дивног града)
узјахали своје грацилне белце
и кренули да помахнијало освајају
и зидају
(док расио је обруч кашакомби
као шешки ребус
око оне убоге касабнице)
бисер на Елби
са златним анђелима на врховима куйола
који се проињу у смирај
и лејршају изнад града док тихи прне сјај
(или му то тек бубњи у очима*

смореним лејџом?)
 као да баџи никад овде небо није риџало
 и ѓорели људи и камен
 и смеџао им се џрах у исџој каџи
 а Елба је џекла лења као и Сава
 и надимала се од једа
 кад јој се нико није надао
 равнодуџна за онај ѓрдни ѓрад
 ѓруван сумануџи џрви и џоследњи
 у ѓроџлу Евроџе
 у врлом џроџлом веку
 разних ѓодина ѓосџодњих...
 ...ал ено ѓде џролази
 једна саксонска лејџиџа
 лелујајуџи куковима џреко џрѓа
 (који може да буде нџр. и у Беоѓраду)
 не дајуџи ни џеџ џара за суморне коњанике
 равнодуџна за ѓламур оџере сјај академије
 звиѓдуџуџи на свеѓе џо фасадама
 мlaveџи нехајно древни џлочник
 ѓазеџи ово ѓњило џоџодне
 и фуџкајуџи на хиљаду ѓодина крви и славе
 док одлази да брчка своје леје ноѓе
 у раскоџној фонџани дворѓа
 кад сва крвава еџика васеѓене
 искуџљује се изненада
 извесним смислом.

ДОМАЋИЧКИ БЛУЗ

Чуџиѓе како ландара рубље
 на скученим овим џерасама
 као саџеџа једра чекајуџи веџар
 чуџиѓе како веје џраџина
 џо џуџовима кревеџима
 мозѓовима сликама
 лусџерима косџима
 слушајџиѓе како џкриџи каменаѓ
 на судоџерама и срѓима

Крѓка суво џрње у зараслим овим баџиџама
 ѓде руѓе је џроѓдрао и коров и црв
 и смеѓураџе се јабуке киселе као сисе

у чијем процепу гнзди се змија
да сукне на вас ошровним језиком
располућеним од сувог ћушања

У овим нејровеиреним остјавама
киселе су маринаде у нашим шеглама
шријате узалуд набрекле красшавце
без љравих зачина шаква зимница
преко ноћи зачас убућа
у млаку бљушаву шуршију

ЖМУРКЕ

Доћи кући
Шћућуриши се у своје хоше
Свежњеве ножева из очију љовадити
Сакриши их исод кревети
Слузи лажи са коже сљущити
Језик орибаши и љочујашу му длаке
Уши шицином љровеириши
Мозак дезинфиковаши
Биљку у зайећку залиши
Према зиду се окренуши
Бројашу шумове на срцу
Плакаши евенуално

ЧИЧАК

Залейило се шо онда
кад смо мислили да можемо
у свиленим хаљецима кроз
шрње и црни сирн
високог носа кроз смрад и јад
миришљаве коже кроз беду и лед
зашворених очију кроз жуч и драч
ниш смо га видели ниш осейили
љресвукли смо се ојрали намирисали
исод љерина ушушкали
цивилизовану конверзацију водили
све гошово заборавили
кад љочео је да жуља као шихи шумор

*у ѿундри мозга
кроз часѿар снова
ѿај црни мали ѿриѿѿ*

ЗОРАН ПАУНОВИЋ

„ПОВРАТАК” ХАРОЛДА ПИНТЕРА: РЕАЛИЗАМ И АПСУРД

Вековима, виталност енглеске драме темељи се пре свега на способности најистакнутијих стваралаца да карактеристичне гласове своје епохе ускладе са елементима дотадашње драмске традиције. Тако се простор за отварање експерименталних токова стварао унутар публици блиског и препознатљивог оквира, што је омогућавало да ти експерименти не остану тек херметични и сами себи довољни примери креативне аутодеструкције, већ и да у тренуцима истински великих уметничких преврата сачувају неопходну спону са публиком. Шекспир је својим еклектицизмом у односу према наслеђу популистичког средњовековног позоришта ренесансну драму претворио у темељ савремене енглеске драмске традиције; Џорџ Бернард Шо превео је испразну, али радо гледану мелодраму позног деветнаестог века у просторе модернистичког уметничког израза; да би сачувала драгоцену димензију популарности, драми апсурда је поред Семјуела Бекета био неопходан и Харолд Пинтер.

Педесетих и шездесетих година прошлог века, Пинтера је критика углавном посматрала као следбеника, или чак епигона авангардног израза којег су почетком педесетих обликовали Јонеско и Бекет. Одиста, у раним Пинтеровим драмама није тешко препознати одјеке наслеђа егзистенцијалистичке филозофије из које су поникли основни елементи театра апсурда: свест о потпуном распаду система вредности, отуђеност као неизлечиво стање духа савременог човека, бесмисленост не само говора, гестова и свих других видова комуникације, већ и људског живота уопште. У њима, међутим, постоји и једна димензија готово традиционалног реализма, какву код Бекета нећемо пронаћи чак ни у привидно конвенционалнијим делима. Та димензија Пинтерову драму чини приступачнијом такозван-

ној просечној публици, Пинтеру даје статус једног од најјособенијих стваралаца у енглеској драмској књижевности позног двадесетог века, а драму апсурда из експерименталног преводи у главни ток позоришне традиције. Више но у било којој другој Пинтеровој раној драми, тај спој реализма и апсурда присутан је у комаду *Повраћак* (*The Homecoming*, 1964). Уочљиво је то већ и на плану огољене фабуле: Тед, доктор филозофије и универзитетски наставник, долази заједно са супругом Рут из Америке да обиђе остатак своје споља и изнутра растурене, осиромашене и бесперспективне породице: оца Макса, стрица Сема, браћу Ленија и Џоија. Реалистички почетак неосетно ће клизнути у апсурдни расплет у коме се на крају Тед сам враћа у Сједињене Државе, док Рут као нови члан породице остаје у његовом родитељском дому.

На ширем идејном плану, у драми *Повраћак*, приметан је спој основних мисаоних постулата драме апсурда и неонархистичке идеологије „гневних младих људи”, оваплоћене раних педесетих година у делима писца попут Џона Озборна или Кингслија Ејмиса, у виду побуне против тескобног и ушкопљеног, провинцијалног и малограђанског начина мишљења. Стога се и димензија апсурда у *Повраћку*, иако снажно присутна, доживљава као знатно мање истакнута но у Бекетовим драмама, пре свега због прецизно оцртаног социјалног миљеа. Јер, менталитет Пинтерових протагониста није могуће доживети као апстрактни психолошки профил парадигматичног модерног човека — то је конкретан менталитет сасвим конкретног друштвеног слоја. Тиме се можда губи на универзалности значења, али се добија на прецизности, реалистичкој упечатљивости, па и емотивном набоју — док код Бекета можемо да замишљамо и верујемо да се све то догађа негде, негде, када, код Пинтера смо суочени са ликовима који неопозиво припадају сасвим конкретном свету и још конкретнијем времену.

Време је у *Повраћку*, као и другде код Пинтера, оно у коме драма и настаје; његови су комади по правилу исечци из препознатљиве актуелне свакодневице, и то не било које и било чије: Пинтеров свет је свет ниже средње класе, провинције и периферије. То су људи без дома, који живе у изнајмљеним собама или у сопственим становима у којима се осећају као незвани гости на пропутовању кроз сопствени живот. Већину Пинтерових јунака, заправо, упознајемо у тренутку када је — у тридесетој или шездесетој, свеједно — њихов живот већ прошао. И то најчешће мимо њих. Оно што им је од живота преостало само је дарвиновска борба за опстанак. То што су на тај начин бестијализовани, међутим, не мора да значи да су се

одrekli свих амбиција и снова о неком достојнијем виду постојања. У *Поврајку*, један од стожера таквих снова јесте кладионица — прилично небекетовска метафора чекања као јединог смисла живота. У драми *Рођендан* (*Birthday Party*, 1958) такође се ишчекује некакав Годо, овога пута у лику два господина који су најавили долазак у опустели пансион госпође Мег, патетичне прерано остареле жене која воли не да слуша, него да *гледа* свог јединог госта Стенлија како свира клавир; она ужива не у музици, већ у статусној симболици тог призора, као дела једног света који ће јој трајно остати недоступан. И мотив чекања, дакле, за који треба рећи да је много више захваљујући Бекету, него Пинтеру, претворен у једно од општих места не само енглеске књижевности позног двадесетог века, код Пинтера има прецизније реалистичко социјално одређење.

Социјални статус протагониста Пинтерових драма најчешће је означен већ на самом почетку. Премда у *Dramatis personae* по правилу указује само на старост јунака, као нешто што је за поимање њиховог света и начина мишљења значајније и универзалније, Пинтер ипак настоји да што пре и што прецизније одреди и друштвени миље коме припадају његови јунаци. Тако на почетку *Поврајка* Макс и Лени разговарају, поред осталог, и о фланелским мајицама из војних вишкова које се могу набавити по сниженој цени, при чему су њихово порекло и статус маркирани како темом њиховог разговора тако и језиком којим говоре. То је сленг радничких предграђа који их одаје и издаје: Сем за себе каже да је цењен професионални возач богатијих клијената само зато што уме да ћути. Његово напредовање у служби — од возача ђубретарског камиона, преко транспортних возила и таксија, до приватног шофера, за тај свет високог звања — остварено је пре свега захваљујући томе што је умео да ћутањем прикрива недостатак образовања и вишак простоте.

Језик код Пинтера има многоструку улогу. Поред тога што представља неизбрисиво обележје социјалног статуса, тај најчешће оскудни и шкрти говор истовремено је и манифестација свеопштег отуђења, али и средство очуђења, посебно у тренуцима неосетног преласка из реалистичког проседеа у подручје театра апсурда. То се догађа, на пример, у драми *Соба* (*The Room*, 1957) која почиње савршено баналним дијалозима као уобичајеним средством за дочаравање испразног и досадног живота, да би се до краја језик и смисао потпуно расточили у пароксизму апсурда, крунисаног појавом незваног и ниткуд изниклог Годоа у обличју слепог Црнца који неопозиво објављује фајронт. Најчешће се, међутим — а то је најочитије управо у *Поврајку* — језик појављује као средство насиља. По-

врашак и почиње чином вербалног насиља, да бисмо убрзо схватили да јунацима ове драме језик једино томе и служи, пошто они немају о чему да разговарају, нити су икада имали. Штавише, ступањ присности унутар породице често се мери количином и интензитетом вербалних гадости које њени припадници размењују. Тако ће Макс о својој покојној супрузи (за коју не знамо и не можемо знати каква је заиста била, пошто у његовом свету жене немају права на поседовање властите личности) у једном тренутку рећи: „Мада би ми се смучило сваки пут када бих погледао њено одвратно погано лице, та кучка и није била тако лоша.” И таква нежност, међутим, ако ни због чега другог онда због своје искрености лакше је прихватљива и сварљива од оне мучно зашећерене домаће идиле на почетку другог чина. У афектираном демонстрирању топле породичне љубави, кроз свеопшту размену комплимената, језик и говор доведени су до потпуног бесмисла, сведени на конвенцију с нултим степеном значења. У свету у коме Макс има улогу поглавара, језик може имати смисла само онда када служи насилију.

Макс је стожерни лик драме, парадигматично отеловљење разореног система вредности једног бившег света. Он се размеће својом славном прошлошћу која по свој прилици и није постојала никада и нигде изузев у његовој машти. Некада је, каже, умео све и могао све — сада су му остале само празне речи, одурне и отровне. Но, бруталност можда и није његова најгора особина; поврх свега, он је још и малограђанин („Колико још кућа у овом крају може да се похвали да у њима седи и пије кафу један доктор филозофије”, каже он, поносећи се звањем свога сина) и јефтин филозоф („Земља је стара најмање пет милијарди година. Ко још може да дозволи себи да живи у прошлости?”, додаће нешто касније, са жељом да на тог истог сина остави утисак). Лишен је, дакле, чак и оног нихилистичког шарма који одликује Озборновог Цимија Портера и друге „гневне младе људе”. Штавише, он и јесте господар у кући управо зато што је лицемеран, и као такав боље прилагођен законима и обичајима околног света. Тако ће се, док разговарају о „преузимању” Рут, једино он досетити да каже како „постоје људски обзири”, а када се поткрај драме ти преговори примакну остварењу обавестиће своје синове како никада није довео кући другу жену само зато да не би укаљао успомену на њихову мајку. Макс је, међутим, насилник који све каља и вулгаризује. Он је примитивни циник исто онолико колико је његов брат Сем примитивни сањар, а његово вербално насиље, као и код свих других јунака ове драме, одраз је истинске немоћи. Сви они улудо прете једни другима, пошто се у њихо-

вом свету нико више никога не боји. У том свету, они нити имају ишта драгоцено што би могли да изгубе, нити пак постоје ауторитети, конкретни или апстрактни, који би их могли ујединити.

Једино што их истински духовно повезује, јесте мизогинија, као по свој прилици наследна породична црта. На језичком плану, писац то духовито подвлачи богатством синонима за реч „блудница”, којима располажу његови јунаци. Њихов иначе скромни вокабулар развијен је тамо где се осетила потреба да буде богатији. Као што Ескимима природно располажу са четрдесетак синонима за реч „лед”, тако протагонисти драме *Поврајак* задивљују својом вербалном компетентношћу онда када им је она неопходна да би исказали свој искрени презир према женском роду. Тог презира није поштеђена ни Максима поодавно мртва супруга, која се у његовим сећањима назименично појављује као истинска блудница и лажна светица; тога није поштеђена ни Рут, која би на први поглед требало да буде заштићена тиме што потиче из једног другачијег света, оног у коме постоје не само успех, новац и углед, већ — можда — и љубав, макар и као пука могућност.

Љубав као сила која људском животу може подарити смицао и искупљење, међутим, припада неким другим, прошлим временима. Време у коме се одиграва радња *Поврајка* време је апсурда. То постаје нарочито очигледно у другом делу драме, у коме реалистичка матрица доспева у други план пред све наглашенијим елементима драме апсурда, све до бекетовски горког краја. Тада и Рут постепено израста у средишњи симболички лик овог комада. Као једина жена у том мизогином свету, она је по потреби све: бестидна дроља, брижна мајка, и егзистенцијалистички филозоф. У свету у коме се према њој понашају као да није људско биће, као да је ништа, њој се први пут пружа прилика да буде све, све што пожели. При томе, Пинтер одбија да нам понуди одговор на питање да ли је она заиста блудница по природи, или то средина у коју је доспела тако поквири и укаља све чега се дохвати. Према искреним убеђењима Тедијевог оца и браће, сасвим је у реду да Рут крене из руке у руку, јер она није ништа друго до предмет за употребу, као и све жене у њиховом свету. А када почну да разматрају практичне аспекте њеног „пуштања у промет”, њихова расправа постаје истински мучна, али истовремено залази дубоко у апсурд, тако да је макар на тренутке и комична. На сличан начин, сцена у којој Лени заводи Рут призор је у коме се додирују апсурд и реализам — то је сцена која нам својом бизарношћу сугерише да реалност у оном анахроном, конвенционалном и предвидљивом смислу речи, више не постоји.

Тим непрестаним међусобним прожимањем реализма и апсурда, Пинтер нас у завршном делу драме убедљиво упозорава да је бесмисао нешто што дубоко прожима и наш свет, да је апсурд око нас и у нама, а не негде другде. Једино је живот — макар за протагонисте *Поврајка* — свакако негде другде.

Можда у оном свету из кога им је Теди дошао и у који ће — сам, без супруге — на крају поново отићи. Када му Лени у једном тренутку каже „Ти си велики извор поноса за све нас”, постаје јасно да би било боље да се никада није ни враћао разореном породичном дому, пошто је једино тако могао да за оне који се гуше у тој чамотињи остане извор поноса. Овако, од њега сви као да очекују нешто — део тог другог, бољег света, у коме је он тако славно успео — што он не може да им да, јер је исти као они. Њему одједном као да је сасвим природно што тако поступају с његовом супругом; аутоматски, по урођеној навици, он прихвата њихова правила игре, и нема никаквих аргумената којима би покушао да је одбрани осим своје јадне филозофије, и практичне, реалне чињенице, на коју их очајнички упозорава: „Она ће остарити, веома брзо.” Његова деградација заправо је најружнија и најпотреснија у драми: танак слој цивилизованости не само да му није помогао, већ га је учинио још више беспомоћним пред бруталним налетом давно заборављеног породичног насиља.

Насиље је у *Поврајку* једна од две кључне метафоре свеопштег бесмисла, као брутална манифестација немогућности успостављања било какве комуникације, било каквог позитивног емотивног односа. На сличан начин и са готово истоветним смислом, насиље поприма симболичку тежину у поеми *Пуста земља* (*The Waste Land*, 1922) Томаса Стернса Елиота, где оне који би требало да љубављу своме животу подаре смисао, повезује патетично савезништво против непријатељског окружења, засновано не на емоцијама, већ на заједничкој подозривости и страху. За протагонисте *Пусте земље*, као и за Пинтерове јунаке, живот постоји само као прошли живот, или као пропуштена могућност. Друга велика метафора Пинтерових раних драма такође се може окарактерисати као део наслеђа модернизма. То је симбол куће, односно себе, који се на сличан начин као метафорички лајтмотив остварује у делима Вирџиније Вулф, где реч *room* најчешће има двоструко значење, те означава собу као конкретан физички ентитет, и као духовни простор, апстрактно подручје могућности за остварење појединачних снова и нада. Куће и себе код Пинтера, међутим, несносно су загушљиве и чемерне за сваког ко се није ту родио, за сваког ко у њима не дише посредством вештачких плућа начињених од успомена, најчешће измишљених. А такво

је дисање увек краткотрајно. И ту Харолд Пинтер, полазећи од реалистичког утемељења, преко модернистичке филозофије и метафорике, стиже до бекетовског цинизма. Реализам је наивно веровао у могућности неограниченог напредовања људског рода; модернизам је спрам таквог оптимизма гајио озбиљне сумње, али је остављао право на наду; у свету бесмисла одраженом у драми апсурда, нада је нестала. Ако је у ишчекивању Годоа још и могао постојати трачак црнихуморне ведрине и вере у некакву будућност, у *Поврајку* га више нема. Пинтеров страх, нажалост, уверљивији је од Бекетове наде.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ-ПЕТКОВИЋ

ПИНТЕРЕСКА

О људским односима најтеже је говорити у литератури, а баш су они највећа енигма наше свакодневице, део живота у коме вреба највише замки и где искуство најмање вреди. За стицање и чување љубави, пријатељства и поверења најчешће се управо од књижевности траже готова решења и коначни одговори. Ту лежи једна од замки литерарног стварања: књижевна територија простире се све донде док се људски односи искушавају и преиспитују — тамо где се понуде рецепти и решења престаје уметничко писање и почиње издаја литературе. Књижевно дело сме да постави хиљаду питања, али не сме да да ниједан одговор.

Прозаиста има привилегију да прикаже унутрашњи свет свог јунака: интроспекција је безмало норма приповедног исказа, дочим драма, која је поодавно напустила или травестира-ла монолог као исповедно средство, зависи од супротне, а много храбрије и рискантније стратегије — екстропспекције.

Приказујући јунака споља, драмски писац мора да покаже његов унутрашњи свет те зато животно зависи како од речи тако и од прећуткивања. Драмски језик не може да буде сирови звучни запис свакодневног саобраћања, али не сме да буде ни помпезно систематизована исповест. Списатељски напор, по осећању напетости и размерама обазривости раван шетњи минским пољем, може резултирати чудесним прометањем колоквијализма у идиом, али је неретко спутан опасном близином клишеа. Симболичка тежина исказа и његова значењска „прозирност” често су обрнуто сразмерни. Позоришни језик тражи у исти мах нешто једноставно и нешто немогуће — израз који, чак и кад је баналан, мора бити исход стилизације.

Сва немогућност да се емоције изразе кондензована је и апсолутизована у драмама Харолда Пинтера. Овај писац се не-

престано бори са искушењем језичке и стилске редукције, са доследношћу штурог колоквијалног и банализованог језика који поседује највећу разорну моћ. Са својом врло сведеном формом, елементарним заплетом и пробраним протагонистима, његово позориште је све само не питорескно: домишљати театролози из његовог су имена деривирали епитет „пинтерескно”, не би ли објаснили неухватљиво. „Пинтереске” се, доиста, и баве необјашњивим, неизговоривим: језик у њима је предмет опсесије и вид принуде, његова привидна безличност и коректност манифестују — или чак производе — насиље и агресију.

Пинтеров комад *Љубавник* (1962) отпочиње конвенционалним разговором брачног пара који по свему делује као епитом просечности: добростојећи, лепо васпитани и не превише упадљиви становници отменог предграђа. Неподношљива несходљивост у опхођењу супружника брзо добија чудне тонове: крећући ујутру на посао, Ричард пита Сару: „Долази ли оно твој љубавник данас после подне?” Узгредно постављено у журби, ово питање муњевито депатетизује тему брачне преваре и наговештава споразумно регулисање сексуалне слободе. Изостају шок, резигнираност и консеквентно насиље какво бисмо очекивали у филмовима Клода Шабрoла попут *Неверне жене*, где идила грађанског брака, са својим вазда рушевним али брижљиво одржаваним темељима пропада у понор злочина на прво осведочење о прељуби. Пинтерова Сара није, међутим, лепа, хладна и уроњена у тихо незадовољство као Шабрoлова прељубница (која се, нимало случајно, зове Хелена): она је обузета организационим детаљима љубавних састанака којима приступа са рутином и одговорношћу с којом домаћица приступа обављању свакодневних послова. Неко је написао да у Пинтеровој драми има типично шоовске сатиричне субверзије грађанског морала; међутим, сатира захтева више страсти него што је има у размени учтивости између Ричарда и Саре. Њихов однос неће у финалу драме заострити ни љубомора ни посесивност, колико ремећење рутине: ситуација постаје озбиљна само онда кад и ако због својих ванбрачних авантура Сара нема времена да скува вечеру.

Пинтеров комад *Љубавник* са мало добро распоређених речи и говорних пауза предочава свакодневицу брачног пара, конвенционалну до граница патологије и патолошки опседнуту конвенцијом. „Договорна” сексуална фантазија у којој Ричард и Сара глуме и себе и своје имагинарне ванбрачне партнере предочена је као контролисана игра која се претвара у неконтролисану опсесију. У безличној уљудности њиховог свакодневног опхођења полако се рађа радозналост за тајни жи-

вот оног другог, потом посесивност, па љубомора на игру коју су сами започели.

Пинтер тему преваре користи да искуша конвенционално реаговање на стварност. Његова драма *Издаја* (1978) описује историјат једне прељубничке везе ретроспективно — од трауматичног краја до идиличног почетка. Ово делимично аутобиографско дело представиће страсну везу између жене и најбољег пријатеља њеног супруга као континуални низ бојажљивог буђења и наглог разбуктавања емоција, страхова и дилема, грабљења и одрицања, а све то предочено обрнутим хронолошким редоследом. Филм снимљен по овом комаду завршава се првим интимним и топлим стиском руке будућих прељубника, приказаним у крупном плану. Неопростива издаја поверења која нагриза брак, пријатељство и лични интегритет тако је позиционирана искључиво у светлу безазленог љубавног заноса који је ствара. Нарушавање хронологије је успешан маневар депатетизације теме, њиме се укида емотивни и морални набој, а форсира недокучивост људских поступака. „Пинтереска” зато постаје синоним за мучне тајне људских односа које се не могу ни рећи, а камоли разрешити. Јер, Пинтера прељуба не занима као нарушавање односа припадности, него као дилема лојалности: вирус злоупотребе и издаје који пустоши људске животе нема пуно везе са променљивим интензитетом сексуалне привлачности или утољавања глади за заборављеном блискошћу.

Шабролов филм *Неверна жена* из 1969. занимљив је аналогон Пинтерових *Љубавника* и *Издаје*, већ и по свом варљивом наслову: филм је заправо прича о верном мужу и његовом очајничком покушају да спасе брак тако што убија жениног љубавника. Кад се брак представи као демонстрација друштвене моћи да снагом обичаја дисциплинује појединца, прељуба постаје побуна против малограђанштине, против учмалости и инерције. Шабролов верни муж Шарл није случајно имењак господина Боварија, јер су обојица кротки и послушни, крајње пасивни и лишени маште, десекуализовани те тако немоћни да у жени као опасном предмету лепоте — звала се она Хелена, као фатални повод тројанском рату или Ема, у чијем имену се наслућује име превртљиве, наивне и на ласкање слабе Адамове дружбенице — препознају неукроћену сексуалну жељу и разорну моћ те жеље. Шаброл је изабрао да исприча повест мужа а жену маргинализује, управо са намером да минимизује патетичност брачног троугла: монодрама патње и злочина упечатљивија је и од ривалске дуодраме мужа и љубавника који се боре за свој сексуални плен.

Пинтеров *Љубавник* дели са Шаброловим филмом обес-трашћеност и депатетизацију, те концентрисаност на слику ла-годног буржоаског живота: и комад и филм приказују самоза-довољство и спокој ушущканости у малограђанске вредности са објективношћу која је готово изопачена. Док се Шаброл игра са самозадовољством више средње класе као лепом глазу-ром, Пинтер га види као маску која је срасла са кожом. Ричард и Сара не осећају и не постоје мимо куртоазног кодекса опхо-ђења и грађанских вредности, и у поштовању тих вредности показују апсурдну доследност. Сексуална превара је њихов је-дини класни, социјални и психолошки искорак из рутине. Су-пруг је у љубавничкој улози лишен своје класне и професио-налне моћи, претворен у припростог радника или битника. Преобраћајући се у љубавницу, супруга своју умерену и пре-фињену елеганцију замењује вртоглавим потпетицама вулгарне секс бомбе или понашањем кокетне нимфете.

Игра са идентитетима помаже им да очувају светост брач-не заједнице и да је у исти мах изманипулишу и обезвреде. Ричард на крају комада прекида игру тако што са позиција му-шког ауторитета укида љубавника, и тиме се делимично мо-рално искупљује: ипак, моралност је купљена по цену сади-стичког понижавања Саре. Драма *Повраћак* (1965) радикали-зоваће улогу замене идентитета, с тим што ће Рут постати оснажена Сара, матријархална богиња сексуалне манипулације.

Премда користе привидно једноставан и разумљив језик, премда говоре привидно о заједничким темама, привидно слич-ним речником, бездан неразумевања између Пинтерових јуна-ка је незацељив. Његове стратегије могу се назвати демолира-њем језика — његових конвенција и злоупотреба. Ни кад се Сара припрема за посету свог љубавника, ни кад Рут одлучи да стерилни живот на америчком кампусу замени проституи-сањем у радничкој четврти Лондона, писац није згранут ни огорчен. Моралистичке поенте никад нису биле Пинтерова „шоља чаја”.

СЛАВКО ГОРДИЋ

ЕСЕЈИСТИКА МИЛАНА КАШАНИНА

Пишући о Алекси Шантићу и неким двојствима његове песничке личности, Јован Дучић ће устврдити како је „велики песник састављен од више људи, и да је само зато и виши од других”. Коју деценију доцније, један ће есејиста рећи нешто слично поводом другог и друкчијег ствараоца: „Као и сваки велик писац, Стеван Сремац нема једно лице, већ неколико њих.” На исти начин ће видети још једног српског прозаисту: „Нема један Матавуљ, већ неколико њих.”

Тај есејиста је Милан Кашанин (1895—1981), чија личност и дело такође наводе на размишљање о односу величине и сложености. Духовно стасао у љутом и великом времену ратова за ослобођење и уједињење (1912—1918), припадник блиставог и самопрегорног нараштаја — који, накнадно, назива „сломљеном генерацијом” и „генерацијом у ваздуху, без чврсте земље под ногама” — Кашанин ће, упркос свим личним недаћама и колективним полозима, посебно здруженим у историјском невремену Другог светског рата, оставити упечатљиве и разнолике трагове у нашој националној култури. Човек који је још 1918. године био горко и далековидо уверен да ми „никад ништа не свршавамо, него увек морамо да почнемо испочетка”, и сâм у вихорним раздобљима минулог столећа почиње, прекида и наставља низ подухвата и духовних авантура, које његовом животу, како му се једном учинило, дају печат и смер нечег „измишљеног и незаменљивог”. Аутор трију приповедних збирки, од којих последња бива избор и темељита измена текстова из прве и друге, и трију романа, од којих су два остала незавршена, писац неколико замашних и капиталних дела из историје српске уметности и књижевности, гласник и тумач модерних струјања у европском сликарству и скулптури, водећи критичар и организатор уметничког живота

у међуратној Југославији, Милан Кашанин ће у позним годинама изненадити културну јавност неколиким књигама есејистичке и аутобиографско-мемоарске прозе, од којих две — *Судбине и људи* (1968) и *Сусрећи и писма* (1974) — иду у сам врх српске есејистике. Упркос, дакле, неупоредиво бурнијим годинама сазревања, или управо због њих, Кашанин ће — попут поменутих Дучића, Шантића, Сремца и Матавуља — имати и сâм неколика лица и, безмало, бити „састављен од више људи”! Макар се — са увећањем временске перспективе и неминовним променама критеријстике — и не могло (не само у његовом случају) говорити о *величини* у неком патетичнијем и беспоговорнијем смислу.

Да ли имати неколико лица, или неколико вокација, нужно подразумева и изванредан ризик унутарње противречности? Пословично доследан и отворен у кључним уверењима, Милан Кашанин ипак није умакао неким замкама одрешитог, неретко и полемичког твора и говора. Његов нескривени друштвени конзервативизам није, како је већ запажено, праћен и естетским конзервативизмом (П. Зорић). Али, с друге стране, ни његова пријемчивост за ново није у свим доменима његовог деловања подједнако несумњива. У сфери ликовне уметности „смео и бескомпромисан, одлучан и истрајан”, критичар који је „у живим токовима савременог сликарства умео да пронађе праве вредности” (Ј. Трифуновић), Кашанин у питањима књижевног стварања као да пред новим поетичко-поетским обзанама показује упадљив опрез. Придобијен, на једној страни, сликарством Пикаса, Матиса, Брака и Шагала, као и руским балетом Сергеја Дјагилева, он, на другој, тек рецензентски шкрто и уопштено реагује на суштински преокрет у песничком свету и говору својих савременика, Винавера, Драинца, Вуча и Ристића, остављајући највеће међу њима (Црњанског, Р. Петровића и Андрића) и без таквог одзива. Биће да у таквом „споју традиционалног и модерног” (М. Недић) за који се опредељује умерени Кашанин ипак претеже традиционално. Међу дванаест јунака данас већ култних *Судбина и људи* најмлађи је Јован Дучић, старији од свога тумача четврт столећа. Као и Вељко Петровић — везан с Кашанином сродством вокације, неким заједничким подухватима (*Српска уметност у Војводини*, 1927) и повременом узајамном суревњивошћу — наш писац не иде у својој вери и радозналости даље од поменутог „кнеза песника”. Новијима, као по правилу, следују тек рецензентске или епистоларне узгредице, односно (у Петровићевом случају) концизне и вредносно неутралне енциклопедијске одреднице. Кашанин се, тако, бар кад је реч о књижевности, указује пре као историчар него критичар, или, тачније,

пре као есејиста с негованим слухом за наслеђе него гласник и оцењивач књижевних новости. Можда и стога што је (опет као Вељко Петровић) и сâм стваралац, Кашанин углавном ћути о савременим писцима, постојано ширећи свој и наш видик у давније и скровитије светове наше баштине, да би тај подвиг надахнутог и одважног преиспитивања наслеђа крунисао гласовитом синтезом *Српска књижевност у средњем веку* (1975).

Није ни речени друштвени конзервативизам Кашанинов без неких двојстава и унутарњих противречја. Ма колико у међувремену изгубила на актуелности и тежини, она ни данас не промичу његовим читаоцима. Указујући с разлогом на недовољну утемељеност Кашаниновог „борбеног конзервативизма”, први критичари *Судбина и људи* (Е. Финци, М. Егерић, М. Мирковић) нису оспоравали креативни ранг њиховом аутору, па му га — поготово — неће оспорити ни данашњи сабеседници. Али ће им се зато мера Кашанинове смелости можда учинити мањом и њена боја унеколико друкчијом. Јер, говорећи с нужном краткоћом о нечем што нам се више не чини пресудним, како данас друкчије неголи равнодушним (и помало зачуђеним) слегањем рамена одговорити на прилично честе трепутке Кашаниновог, углавном необразложеног и необјашњивог, „мрзовољног гунђања на историју што се није паметније понашала” (Ј. Деретић)? Произилази, однекуд, да наш писац — преувеличавајући опасност од могућних демагошких симплификација — и сâм симплификује поједине судбине и људе и понеку друштвену и духовну ситуацију. Отуд у његовим огледима о Бранку Радичевићу, Лази Лазаревићу, Стевану Сремцу и Јовану Скерлићу онаква озлојеђеност и презир за све пучко, плебејско и народско, брђанско и хајдучко, сељачко и сеоско, за „масовног човека” и „масовног песника”, те, штавише, и отпор према свеколиком фолклору и народној поезији. Отуд, на другој страни, и неретка Кашанинова склоност да култивисаност поистовети с господственошћу, а ову другу с богатством и сталешком висином. Нарочито запањује кад, као нико пре и после њега, чак и „осећање узвишеног и светог” везује само за један географски и друштвени миље. Ако би социјално, па и психолошки — јер наши писац не таји свој стид од сиромашког детињства — овакви ставови и били легитимни, па и симпатични у својој отворености, они, напосто, остају без свога естетичког и књижевног утемељења. А понекад и без позданог историјског основа, као у случају виђења устаничке 1804. године, у коме Кашанин на рачун раје преувеличава улогу наших кнезова, што је навело Мирослава Егерића на истанчан и надмоћан полемички одзив. (Умесно је, можда, подсети-

ти на још понеко друкчије гледиште, на раздаљини од Дучића до Добрице Ћосића и Сретена Марића, који уверљиво сведоче не само о државотворном духу већ и о урођеном аристократизму српског сељака.) Стога нас и не чуди што се овом писцу догађа да понекад и у понечем испадне мањи од свог дела — које, унутарњом логиком сопственог бића, уме да се успротиви априоризму или тенденциозности свога творца. Тако ће се испоставити, рецимо, да управо господствени Сремац бива „више него иједан писац из генерације реалиста одговоран за вулгаризовање српске прозе”. Или да, у једном запису из 1939, закључна реченица недвосмислено нагласи „величанствену лепоту народних песама”. Или да портрет умног, пожртвованог и скромног Пере Слијепчевића порекне етнопсихолошки и карактеролошки стереотип који његов портретиста другде жучно потенцира.

У непрекидном спору са друкчијим — махом дубоко увреженим и наоко саморазумљивим — интерпретацијама наше културне и укупне историје, старијег и новијег уметничког и културног наслеђа, Кашанин ће ипак најчешће бити уверљив и плодотворан у својим критичким преиспитивањима и исправкама службене верзије српске друштвене и духовне прошлости. Човек високе културе и светских видика, поуздан познавалац ликовне и музичке уметности, учен колико и сензибилан, Кашанин нам се представља и као неуморан истраживач, па и „фактолог”, у најбољем смислу те речи. Заводљивост његовог стила и блесак његових естетичких и литерарних сентенција увек подразумевају голем претходни трагачки труд, укључујући и нимало лака „теренска” истраживања и копања по прашњавим библиотечким фондовима. На сличан начин у овог есејисте привидни импресионизам, па и „биографизам”, као да прикривају суштинску надмоћ његовог метода над толиким у међувремену разглашеним методолошким новинама и „хитовима” модерне књижевне мисли, махом нападно специјализоване и ексклузивне. Било би, у том смислу, корисно колико и праведно пажљиво изучити како Кашанин — никад се, обредно, не позивајући на текст или име каквог ауторитета — делотворно а готово неприметно продубљује и богати теоријско-методолошку стратегију наше мисли о књижевности, култури и историји. И психологија аутора, и „психологија успеха”, и етнопсихолошке детерминанте тематике и осећајности нечијег дела, и притисак друштвене атмосфере, и мера (не)подударности личних диспозиција са очекивањима средине, и фатуми колективних осујећења и индивидуалних неспоруза са околином — све ове и толике друге, непоменуте, везе стваралачког чина с његовим ванестетским и естетским контекстом на-

лазе своје место и показују своју тежину у Кашаниновом промишљању уметничког и књижевног стварања. Оно што, рецимо, казује одељак с насловом *Клијенџела* у његовој деоници *Српске уметности у Војводини* има, безмало редовно, свој (не-насловљен) пандан у књижевноисторијским огледима истог аутора: читаоци, публика, јавно мњење, температура политичког тренутка, толики, дакле, примарно некњижевни чиниоци суделују у књижевном одређивању српског писца. У једном ће случају пресудну улогу имати проклетство националне периферије, у другом „гурави свет” провинцијске средине, у трећем малограђански дух наших назовиградова. Најчешћи, пак, и најтужнији међу толиким уграђеним кваровима у културној повести овог народа препознајемо као удес мање или више драговољног саморазарања творачког дара службом нетворачким, пролазним налозима заједнице. Из Кашанинових евокација толиких људских и стваралачких случајева наших уметника и писаца као да редовно провејава, упркос његовој отменој мирноћи, осећање које би Јован Цвијић назвао „историјском сетом”. Својеврсна (неформална) социјална историја српске уметности и књижевности, Кашаниново научно и есејистичко дело открива да у нашој култури и сама критика — која би морала бити њена самосвест и чинилац унутарње саморегулације — бива преваходно спољашња, и то реметилачка и репресивна сила, неретко и ирационална освета ума над уметношћу. То је посебно видљиво у судбинама оних осетљивијих и крхкијих талената, какви, поред осталих, беху Јован Грчић Миленко и Милета Јакшић.

Изван доктринарних разграничења спољашњег и унутрашњег приступа делу, Кашанин мири и обједињује социолошко-историјску контекстуализацију са естетичким увидом. А тај увид, опет, и у литерарним његовим есејима рачуна с фоном свих уметности — музике, балета, сликарства, скулптуре, архитектуре, позоришта и филма — и то не само у поредбеном или метафоричком нивоу његовог говора, већ и у структурном сагледавању самог склопа и тоналитета књижевне творевине. Многи су наши писци новијег времена писали и уметничку критику, али је само Кашанин то чинио на професионалан и стручан начин. Отуд ни у његовој књижевној есејистици свет уметности није тек декоративан додатак или илустративна парафраза. А и кад се учини да је посредни пука компарација, ради се о комплекснијем налазу. То показују и наредна три примера из огледа *Ускок (Симо Матавуљ)*. „Матавуљеве приче из црногорског живота су исто што црногорске и арбанашке слике његовог савременика Паје Јовановића: улешан фолклор.” Структуру, пак, *Баконје фра Брна* Кашанин одређује музичким

појмовима: „Роман врви од живота, али је неорганизован. То није симфонија, ни кантата, него оркестрован сплет, руковет разноликих мотива.” А за најбоље Матавуљеве приче из последњих година ту је речено како „оне не заносе и не пале, оне светле — светле се мирним тихим сјајем, као емаљ и медаље од посребрене бронзе”.

Поредбену Кашанинову оптику доживљавамо у његовим есејима не само као спонтан израз аутентичног знања и сензибилности, него и као промишљену накану доследног преиспитивања, па и „проветравања” преовлађујућих представа о природи и вредности наше књижевне баштине. Свакоме од главних дванаест јунака Кашанин одређује вишеструка сродства и суседства. Тако је његов Бранко Радичевић, између осталог, са својом нередигованом *Безименом* био на путу да подари нашој књижевности „нешто у роду Пушкинова *Евђенија Оњегина* и Бајронова *Дон Жуана*”. Ђура Јакшић није знао за Бодлера, Достојевског и Манеа: „Зауставивши сат, он се у Сабанти и у Рачи дивио Рембрантовој тами тачно у време кад се у Паризу палила светлост импресионизма.” Змајево *Снохвајшице*, у којима је, на први поглед, очувано највише поезије из другог, дужег дела песниковог живота, више личе на пастиш него на оригиналне творевине. „И велики песници — Гете, Пушкин — и врло велики музичари — Мусоргски, Де Фалџа — обрађали су се фолклору. Али су му се они обрађали да га у себи преобразе, не да у њему нестану.” Личност Лазе Костића, осмотрена у многим и сложеним релацијама, „није донкихотска, него прометејска”, а трагично неразумевање величине овог ствараоца упоредиво је, на светском плану, само са злом срећом Ел Грека и Сезана. Национални и европски рам за слику Јакова Игњатовића сачињен је већ у прве две реченице огледа *Трагичности периферије*: „Нема два места која су више слична него Сентандреја и Хиландар, иако се чини да нису ништа налик. Нигде није српски барок, у светлости слободног живота, чист као у Сентандреји, ни српски средњи век, кроз византијску и медитеранску културу, жив као у Хиландару.” Лаза Лазаревић је по значају свог „танушног дела” упоређен с невеликим опусом Војислава Илића у поезији, Милоша Тенковића у сликарству и Стевана Мокрањца у музици, „док сећа на Бранка Радичевића оштрином чула и светлошћу мисли”. Матавуљ, издвојен међу српским писцима више врстом менталитета него врстом талента, бива упоређен по дару запажања, животном искуству и „нагону кретања” са својим земљаком Герасимом Зелићем (који је оставио „несравњиво *Житије*, за које се чини да га је неко измислио, а не доживео”), а по хумору с Јаковом Игњатовићем, који хероизира мале људе, док их Матавуљ сма-

њује. Сличним поводом Кашанин упоређује са Игњатовићем и Стеријом и Стевана Сремца — док мали свет у њиховим делима тежи за „неким одистинским или уображеним господством”, у његовом живи само за празан разговор, храну, пиће и нерад. Овог меланхоличног хумористу наш есејиста доводи у везу с још неколико писаца: са Божидаром Кнежевићем (за обојицу „нема само малих, него и великих људи”), са Достојевским (обојица показују да „конзервативан писац може бити исто тако талентован као и напредан писац”), са Бориславом Станковићем (чији је Митке „поетичнији и страснији” од Калче, који је, опет, „дубљи и трагичнији”), са Матавуљем, Миљановим и Ђоровићем (с којима, на размеђи векова, Сремац дели „фолклорне заблуде”, суделујући у „вашару дијалеката”, кога, по правили, нема у великим књижевностима), најпосле и с Толстојем и Његошем (чијим примерима Кашанин поткрепљује тезу да и Сремчеву величину чини поезија, а не бележнице, анегдоте, теме и „идеје”, и да се „не ради у књижевности о 'обradi', него о творевини”, нити о „нечијој теми, већ о личном свету”). Сума проблемских релација и поређења по сличности и супротности биће, дакако, још већа у Кашаниновим портретима водећих критичара, Недића, Поповића и Скерлића. Довољан је за илустрацију пасус којим се завршава оглед *Ne varietur* (Богдан Поповић): „Сав припадајући времену пре Првог светског рата, кад је Европа водила свет и кад су у књижевном и уметничком животу владали мислима елитних људи Буркхарт, Раскин, Тен, Беренсон, Велфлин, њима по духу и речи слични Богдан Поповић био је модел Европљанина и модел Београђанина, незаменљив умни човек због кога је толико младог света, из свих српских крајева, заволело Београд и Србију.” Замахом смеле и свевидеће компарације, каквим је започет есеј о Јаши Игњатовићу, закључен је, ево, и текст о Богдану Поповићу. Ту би могла и стати наша подужа дигресија о поредбеној стратегији Кашанинових критичких описа и судова, кад нас на самом крају књиге *Судбине и људи* не би чекао опет један песник, дванаести актер узбудљиве Кашанинове приче, који и сâм инспирише свога тумача на низ паралела. Реч је о *Усамљенику* (Јовану Дучићу), придруженом Његошу и Лази Костићу: „Он нема њихов темперамент, али ни они немају његов рафинман.” Дучић је, по Кашаниновом виђењу, на Бодлеровом и Валеријевом трагу кад верује да „поезија треба да почива на раду и рачуну”, док га „суверено владање собом и уметничким материјалом” везује за античке Хелене у скулптури, Пјера дела Франческу у сликарству и Рамоа у музици.

Прецизан у описним а изричит у вредносним судовима, Милан Кашанин успева да на релативно маленом простору оцрта, разграничи и хијерархијски сложи велик и разновродан скуп увида у наслеђен, научен и доживљен свет једног писца и у генолошке, тематске и стилске домене и мене његовог дела. *Свевид а сажет*, Кашанин би, уз све међусобне неподударности, могао својим критичко-интерпретативним говором да стане уз Скерлића, којем не пориче таленат „и, на дну тога талента, невиђен извор идеја и речи”, наглашавајући, са својом већ пословичном категоричношћу, како „у нашој књижевности нема много људи који су умели тако математички јасно мислити и тако мајсторски писати као он”. Јасност мисли и стилско умеће Милана Кашанина представљају светковину српског есеја. Међу нашим есејистима има и бујнијих, раскошнијих, продуктивнијих и продорнијих творачких и борилачких духова, али је мало ко раван Кашанину у хитрини и смелости мисли, у муњевитим и неретко парадоксалним осветљењима друштвених, психолошких и стваралачких ситуација, у жанровским, поетичким, идејним и стилским нијансирањима и рашчлањавањима, у тананим вредносним премеравањима (упоредивим са оним знаним, фигуративним „теразијама од паучине” у примарно креативном руковању речима) и, поготово, у здруживању тачности с лепотом у есејистичком исказу. Сагласан с Дучићевим уверењем да „нико не говори боље о поезији од песника”, Кашанин можда не би узнегодовао што и у овом часу, поводом који није првенствено песнички, предност дајемо песнику. Ево како, дакле, Иван В. Лалић поентира свој приказ *Судбина и људи*, успут се унеколико дистанцирајући од преовлађујућег критичког читања ових есеја:

Учинили бисмо, међутим, знатну неправду аутору ових огледа када бисмо се задржали само на иманентно полемичком и ревалоризаторском аспекту његове књиге. На тај би начин превидели остале слојеве дела; изразито богатство разноврсних регистара уграђених у ове текстове, планиране дигресије које из перспективе извесног феномена отварају погледе у шира подручја, изврсно портретистичко евоцирање физичког и духовног лика неког писца, савесно и аргументовано а неконвенционално вредновање једног стваралачког опуса, способност критичког дистанцирања које не искључује људску заинтересованост и температуру приступа, синтетичка сажимања опаженог и вреднованог у универзалније закључке; најзад, превидели бисмо и лепоту Кашанинове реченице, чулну живост његових слика, културу његове метафорике, ефектну примереност компарација, пријатну и никад површну сентенциозност...

Уз све резерве према њиховом „високо интелектуализованом партизанству” (З. Гавриловић), па и оне тада нимало наивне а данас смешно-тужне денунцијације неколиких „тамјаном закађених примера” из пера књижевног идеолога дубоко увереног да зна „шта се једном за свагда догодило и у друштвеној и у мисаоној пракси” (Е. Финци), *Судбине и људи* су доживљене као прворазредни књижевни догађај, призор бриљантне есејистике, драгоцене збирке сажетих монографија, у којој је понеки текст (пре свих онај о Лази Костићу) оцењен као изврстан есеј, па и „бисер-есеј”.

Дочек *Сусрећиа и ѿисама*, после шест година, биће знатно мирнији, како у отпорима тако и у сагласјима. Ако су методолошки строжи духови узимали за грех Кашанину што је у претходној књизи више портретист-наратор него критичар-анализатор и што му прикази писаца и судбина стоје у опасној близини идентификације приватног и стваралачког, сад критика у новој књизи хвали управо изразиту приповедачку способност и изразито носталгичну субјективну перспективу њеног аутора. Друкчије није ни могло бити. Данас боље видимо како су *Судбине и људи* морале опсењивати новином и смелошћу својих погледа, колико и провоцирати неретком својом искључивошћу, препуштајући *Сусрећиама и ѿисмама* мирнију и меланхоличнију интонацију мемоарске есејистике, умногоне сродну прозачној стишаности тад писаног а ускоро и објављеног трећег Кашаниновог романа (*Привиђења*, 1981). Очигледно, хипотетички постулати полемичког есеја и мемоарског есеја не налажу и не допуштају *истио*, макар се радило о истом аутору и мање или више истом времену.

Кад буде једном писана историја српског есеја, вероватно ће се учити како *Судбине и људи* већ и насловима и поднасловима својих штива укрштају и измирују два преовлађујућа облика есеја. Тај спрег — *ѿорѿрећиа-есеј* и *ѿроблем-есеј* — видљив је и у жанровској форми и формули *Сусрећиа и ѿисама*, само што је сад удео документарног — и не рачунајући преписку — знатно изразитији. (Међу толиким двојствима и тројствима есеја као облика, Михаил Епштејн у њему види првенствено мешавину мисли, слика и исповести, односно филозофије, белетристике и документа.) Сад нам је, међутим, од жанровског идентитета важнији животни и уметнички *инѿтензиѿећиа* ове творевине, стваралачка уверљивост њених сведочења о десеторици међуратних писаца и уметника, интензитет који, дакако, у овог писца пре него на жестину опомиње на тишину, озарење и светлост која не букти већ обасјава — као и у његовом доживљају најдражих места из дела која привилегују *Судбине и људи*,

као, уосталом, и на најлепшим страницама његове приповедне и романескне прозе.

Својеврсна књига сећања, *Сусрећи и њисма* имају за своје јунаке, поред насловима повлашћених стваралаца из међуратног раздобља, и читав један нараштај, схваћен као „шира идејна и временска целина”, те и самог аутора, чије актуално *ја које љрича* успоставља сложен однос са негдашњим *ја о коме љрича*, како то већ бива не само у фикционалном већ и у нефикционалном казивању у првом лицу. Наравно, све поменуте тематске релације и наративно-персоналне инстанце редовно се и законито, као сказаљке на сату, приближавају, подударају и раздаљују. „Никада се нису два човека, при крају свога животнога пута, нашли на супротнијим тачкама видика од нас двоје, који смо се с толико воље упознали”, вели Кашанин о своме познанству с Аницом Савић-Ребац. А како му се тек невероватним указује удес целог покољења: „Где све нисмо почињали живот, и где га нисмо све прекидали!” Овај узвик сетног чуђења из Кашаниновог сећања на Петра Коњовића подсећа, неминовно, на чувено *Објашњење „Сумаџре”* Милоша Црњанског, као и на почетак приче *Земља* Вељка Петровића: „Та чудна наша путовања! Нико више није у стању да их опише.” Схваћена дословно, као географски путеви и распућа ратовања и странствовања, али и метафорично, као духовни узлети, преображаји и клонућа, судбинска путања властитог нараштаја бива трајна и снажна преокупација нашег писца, од драматичног дијалога браће Проке и Милутина Бошњака на последњим страницама незавршеног романа *Љијана земља*, преко само фрагментарно сачуваног путописа *Холандија* („крз колико смо ми света прошли, какве све идеје нас нису одушевљавале и палиле, чим се све нисмо заносили...”), до разговорâ који су с Кашанином у његовим последњим годинама водили неки писци и публицисти. Чвориште је, ипак, овде, у *Сусрећима и њисма*, чији мемоарски одељци — а понекад и они епистоларни, као у сегменту ауторове преписке с Пером Слијепчевићем — с посебном драматичношћу, али и меланхолијом, па и резигнацијом, постављају питање историјске улоге и егзистенцијално-духовне позиције једног колико великог толико и трагичног нараштаја. „Невиђени напори довели су до исцрпљења и пометње, и они који су извукли главе или спасли душу нису после ратова очували некадањи занос и активност”, писао је Кашанин у једном чланку 1929, да би сад, после неколико деценија, посебно нагласио чињеницу „некадањег заноса”. Тако, на крају поменутог мемоарског огледа о Петру Коњовићу, у једној од варијација на драгу му тему, Кашанин даје минијатуран али упечатљив групни портрет: „Иако

се нису увек ни познавали међу собом, слично су мислили и осећали; каткад, и једнако. Уочи Првог светског рата, ако је за нечим чезнула, млада генерација је чезнула за монументалним делима на националној основици и великим формама и идејама, — Иван Мештровић за храмовима, Милан Миловановић и Надежда Петровић за историјским композицијама, Бранко Поповић за фрескама, Милутин Ускоковић за романима, Бранко Лазаревић за естетичким системима, Милутин Миланковић за научним синтезама. Ни композитори нису били друкчији.”

Ипак, више него уопштеном сликом нараштаја и варљивим аутопортретом (где се и самом писцу случајно сачувана писма чине туђа, као да их је „писао неко други, иако на мене налик”), Кашанинова књига плени литерарно-документарном илузијом живе присутности његових мртвих пријатеља. Њихова обличја, карактери и судбине — овде телеграфски предочени — постају за свагда и *наше* сећање. Аницу Савић-Ребац ћемо памтити по импресивној ерудицији и задивљујућем споју крхке грађе с „непојмљивом силином уверења”, по истрајности у свему што је чинила, као и по „невиђеној упорности и силини уништења”. Исидора Секулић надмашује све наше есејисте „ширином књижевних видика” и „топлином речи”. Милета Јакшић не слика природу, „и не прича о њој, већ с њом живи”. Јован Дучић има лице човека који се сваком радује и с којим у сваку дворану и собу улази јутарња свежина. У Пери Слијепчевићу нема „ни призвука од разглашеног виолентног динарског типа”, већ пролази кроз живот „са осећањем да је стално дужан”, а његово расуто и заборављено дело показује да „у интелигентног писца нема незнатних чланака”. Ко све није писао о Мештровићу! Тек сад, међутим, искрсава пред нас неко са „изгледом и држањем калуђера трапистанског реда, за кога је тешко рећи да ли је више подозрив и прикривен, или је више мудар”. Тома Росандић, живо показујући разлику између даровитих и учених, „није делио уметност од живота ни човека од уметника”. Петра Коњовића је силила судбина, другде парадоксална а у нас честа, да промени „колико професија којима се заносио или био осуђен на њих, толико села и градова у којима је тријумфовао или чамио”. Сећање, пак, на Милана Миловановића изазива самопрекоран уздах: „Како се у животу често не зна поред кога човек живи!” Најпосле, Саву Шумановића, после Кашанинове сетне евокације, никад нећемо раздвајати од једног светског уметника сличног удеса: „Чудном игром случајности, и Сава Шумановић и Ван Гог су били душевни болесници, који су се склањали од људи и људи од њих, да би њиховим сликама, данас, прилазиле хиљаде посе-

тилаца. Како судбине људске знају бити истоветне на разним крајевима света!”

Као што се види из ових шкртих навода, Кашанинови портрети и овај пут укључују богату поредбену и рефлексивну „опрему”. Упоређена је, између осталог, судбина генерације националних револуционара у књижевности и уметности из прве две деценије XX века са судбином наших романтичара: „Обдарености је било на претек, али није било владања собом ни култивисаног друштва.” Успостављена је паралела између европске и наше монументалне уметности и националног стила, као и, на нашу велику штету, између наших и светских талената: „наши даровити уметници се разликују од уметника у великом свету не по томе што немају великих врлина, него што имају убитачне мане”. Не бежећи од сличности с Дучићем, за чије идеје вели у *Судбинама и људима* да би, прикупљене у једну књигу, дале нашој естетици и науци о уметности „не само богатији него и друкчији вид”, Кашанин и ову књигу проткива естетичким и поетичким сентенцијама. Одмереније и меланхоличније, унеколико и монолошки безинтересне, окренуте себи самима, оне немају полемичку оштрину ставова у *Судбини и људима*, поготово не онај фермент гнева, или (по неким критичарима) „осветништва” и „отрова”. Своје превасходно афективно поимање поезије Кашанин ће овде изрећи мирно, уз живу свест о друкчијим, неретко преовлађујућим уверењима и уз респект нове, промењене сензибилности. За њега, поезија није тек „ингениозна творевина од мисаоне паучине, интелектуална игра, литерарни шах”. По њему, „где нема човека и његове судбине, где нема љубави и нема мржње, срца, крви, заноса, ту нема велике поезије ни правог песника, — ако жар није песников синоним, леденост је несумњиво његова супротност”. Другим поводом, опет са свешћу о промењеном духу времена, кад се осећајност не убраја у примарне песничке особине и кад „церебрални песници, не без малиције, идентификују осећајно са сентименталним”, Кашанин ће употпунити и прецизирати своју представу о поезији: „У ствари, уз инвенцију и музикалност, осећајност је примордијална особина поезије, њен извор и ушће.” А музика? „Као и поезија, као и жена, као и живот, музика се не разуме, него се воли.” Овом дучићевски лакокрилом афоризму придружићемо још један, с којим се Дучић, непоправљиви мрзитељ критике и критичара, вероватно не би сагласио: „Луцидна запажања доброг критичара, кад се ингениозно формулишу, имају непролазну вредност сентенција.”

Сви наведени уопшталачки искази — као и они о односу уметности са неуметничким налозима и забранама (а умет-

ничке су творевине, по Кашанину, „свагда биле подложне идеологији свог времена и утицају њених носилаца”) — свој истински смисао, што значи и *контекстуалну* условљеност и условност, откривају тек у проблемском и сижејно-наративном окружју пишчевих сећања и медитација. (Отуд и Кашанинова књига *Погледи и мисли* из 1978, добрим делом састављена од „одломака из различитих раније објављених целина”, има тек релативну естетичку, књижевнотеоријску и критичку веродостојност.) То што и сами истржемо или парафразирамо поједина места из *Сусрећа и њисама*, с варљивом надом да ћемо тако макар навестити нешто од богатства њених смисаоних и стилских прелива, невоља је која се у овом послу не да избећи. Нека нас бар оправда признање да се над овом књигом осећамо радосно и збуњено као њен писац у једном знаменитом парку — „пуном историје, цвећа и пролазника”.

Место Милана Кашанина у српској есејистици, колико неспорно толико и неодређено, ваља изнова утврђивати. Његова се стваралачка лица и улоге међусобно сенче. Између два рата опрезан рецензент, у *Судбинама и људима* бива бритак полемичар и „конзервативан” превратник, а у *Сусрећима и њисима* меланхоличан приповедач и мислилац. И сâм се себи, упркос доследности у кључним уверењима, неретко чини нестварним и туђим, посебно у мемоарским присећањима. Лакоћа с којом критичари његове ране радове виде као бледуњав изданак негдашњег београдског стила, а његове зреле огледе сврставају у формацију тзв. војвођанског есеја, налаже пажљиво преиспитивање — макар стога што Кашанин, чини се, баштини и стваралачки оплемењује оно најживље у београдском стилу и што се умногоме разилази с репрезентантима војвођанског есеја, чија му је афективна прегрејаност и изражајна прециозност несумњиво туђа. Посебно доводи у забуну — и одлаже одговор на питање о целовитој физиономији духа овог писца — чињеница да још нико није узнастојао да нађе заједнички именитељ толиким и тако разноликим вокацијама овог ствараоца.

Осмотрен само у равни литерарне есејистике, Милан Кашанин је међу првим есејистима минулог века, одмах иза Јована Дучића и Исидоре Секулић. А колико тек импонује збирним резултатима, постигнутим у творачком и истраживачком вишебоју, у дисциплинама колико разноликим толико и захтевним! Уистину, богат дух и разностран стваралац, „састављен од више људи”.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

СУДБИНА „ЕСТЕТСКОГ”

Јуриј Борјев, естетичар обухватних, темељних сазнања, радознали истраживач и стваралац који се потврдио у различитим жанровима, поново је остварио један изазовни естетички и културолошки подухват. Покушао је да открије и дефинише *парадигму* савремене епохе, али не појединачно и изоловано, већ у сагласности са парадигмама свих ранијих културолошких и цивилизацијских фаза историје човечанства. Самим тим, овај познати естетичар дао је најсажетији опис људског културног бића, или духовног бића човечанства. Изналажење парадигме једне епохе тежак је, па и незахвалан посао, али је Борјев већ својим ранијим онтолошким захватима у бројним књигама показао изузетну способност сажимања и дефинисања појава у најширим границама Бића.

Можемо се у потпуности сложити са Борјевим када каже да је основни принцип човековог понашања у данашњем свету: „Ради шта хоћеш!”, односно када, с обзиром на хаотично стање у том свету предлаже увођење нове научне дисциплине — *хаологије*. Истовремено, понудивши низ формула везаних за велики временски распон у историји човечанства, овај естетичар нас ставља у двоструку позицију: да све његове закључке доводимо у везу са нашим сазнањима о том распону, као и да искажемо поимање односа међу поменутиим формулама, полазећи од ове наше, савремене епохе. У том погледу, закључујемо да је свака од појединих епоха духовног и материјалног развоја човечанства доносила нешто ново, што, међутим, посебно у духовној сфери, није морало да значи обавезни напредак, док је у материјалној сфери несумњиво побољшавање услова живота непрекидно праћено проблемима који, чини се, све више, угрожавају човекову духовност па и сам његов опстанак. Спремни да прихватимо цикличну а не линеарну исто-

рију човечанства, покушавамо да уочимо сличности савремене епохе са ранијим епохама, разуме се, не у смислу повратка некој од тих епоха, већ у смислу трагања за излазом из сличних тешкоћа.

На основу парадигми које нам је Борјев предложио и неких сопствених сазнања, уз ризик сажимања онога што је већ максимално сажето, исказујемо уверење да се читав досадашњи ток културног развоја човечанства дешавао у знаку наизменичног давања предности духу или души, *разуму* или *осећањима*. Ова смена посебно је видљива од средњег века наовамо, и није била изолована, нити механичка, већ су се у склопу целокупне духовности поменути начелима придруживали други, сродни појмови. Такође је изналажење компромиса обележило однос према овим начелима, али је, опет, непрекидно у првом плану њихова супротстављеност, њихова борба.

Имајући у виду ову супротстављеност, откривамо сличност једног момента савремене епохе са моментом из прошлости који је удаљен пуна два века. Мислимо на крај двадесетог и на крај осамнаестог века. Крајем осамнаестог века, наиме, немачки романтичар Новалис констатовао је: „Поезија лечи ране које задаје разум”, што је, сигурно, саставни део парадигме тадашње епохе, а на што, чини се, треба мислити покушавајући да дефинишемо парадигму савремене епохе. Новалисов закључак значио је побуну против класицистичког и рационалистичког утилитаризма и дидактике, и то у време када је већ сентиментализам супротставио осећања разуму. Само што је и сентиментализам, попут рационализма, био крајност. Ове промене највише су дошле до израза у књижевности, односно у уметности. Али је побуна о којој говоримо заснована и дубље и шире од уметности. Она је израз потребе духа да превазиђе једностраност, скученост разума, и да у стваралачки чин укључи и друге „моћи душе”: осећања и машту (имагинацију). И те „моћи” пресудно одређују специфичност једног појма или једне категорије која је у центру наше пажње — *естетског*. Наиме, када смо, поводом Новалисовог опредељења за поезију као најефикасније средство у борби против разума, поменули шири и дубљи контекст уметности, имали смо, пре свега, у виду естетско као најобухватнију естетичку категорију. И за Борјева естетско је „метакатегорија”, односно „предворје” уметности. А романтизам, за чије је почетке везано Новалисово име, најпотпуније је схватио ову категорију. Јер, за романтичаре естетско је не само оно што је лепо, већ, још више, оно што је *живо* у свету који је један организам. И то, не оно што је живо као конкретна појава нашег окружења, него што је стварно

живо као органски елеменат „грађевине света” и моменат свеопштег кретања у целини Бића.

Сада подсећамо да је баш у време Новалисове побуне против разума естетско добило најубедљивију потврду и највећу подршку, и то од духовне дисциплине коју одликује тежња за свеобухватношћу, од филозофије. При самом крају осамнаестог века појавио се спис *Програм система немачког идеализма*, чији је аутор, Шелинг, откривен тек у другој деценији двадесетог века. У том спису се тврди да је „највиши акт ума, онај у којем ум схвата и обухвата све идеје, естетски акт”, односно да је „напокон идеја која све обједињује идеја лепог”. Треба подсетити и на то да се овде помиње „ум”, а не „разум”, чије разликовање потиче од Аристотела, усваја га и Кант у смислу проглашавања ума за врховно начело мишљења и стварања, док се разуму приписује пасивна улога прикупљања и обједињавања утисака, односно „разборито мишљење” и логичко закључивање. Овај „ум”, чији „највиши акт” — „естетски акт” — „схвата и обухвата све идеје” (дакле и идеје разума) условио је, како каже један од данашњих филозофа (Р. Рорти), „идеализам” читавог деветнаестог века. Додајмо да је тај „идеализам” проистекао из емоционалне а не из рационалне основе, као и да се највише остварио у естетској сфери, односно тамо где преовлађује појам „идеалног”, у уметности, књижевности, подразумевајући све књижевне правце: романтизам, реализам, симболизам... Али и да је, из те, естетске сфере, лековито зрачило на све области живота.

Можемо рећи да је прошли, двадесети век у најопштијем смислу много више обележио разум него ум и да се ова дистинкција све више повећавала протицањем тога века. Али, какав је то био разум, и какве је последице оставила његова владавина? Он је такав да се може говорити о читавом једном раздобљу *неорационализма*, са изразито негативним последицама. Двадесети век је несумњиво епоха пренаглашене рационалности, али је, истовремено, његова специфичност и у томе што се уз такву рационалност није појавила нека њена наглашенија противтежа, већ, напротив, једна исто таква, ако не и гора крајност — *ирационалност*. Избила је та ирационалност, као и сви нагони, снажно, из колективно несвесног и индивидуалне подсвести продрла је у свест, у свакодневни живот. И док је рационалност двадесетог века добрим делом уграђена у до тада невиђени техничко-технолошки напредак човечанства (што, уз позитивне, има и изразито негативне последице: потискивање духовног материјалним и формирање прагматичне свести) дотле је човекова ирационалност технички напредак искористила у сврху најкрвавијих ратова. А оно што је требало

да одигра улогу посредника између разума и осећања, а што је, истовремено, најсигурнија одбрана од ирационалности — *интелект* — углавном се приклонило преовлађујућој, рационалистичкој струји.

У ситуацији свеобухватне кризе, која је кулминирала крајем прошлог века, а чији је основни узрок (најблаже речено) неадекватна „употреба” разума, намеће се питање које је и пре око 150 година поставио Чернишевски: „Шта да се ради?” Ако се у сличним приликама обично помињала уметност, бар као утеха ако не и као једини излаз, онда се мора рећи да је и савремена уметност у приметној кризи. Али, та криза није превасходно условљена неким чисто уметничким разлозима. У основи, она је последица прекидања везе са *естетским*. Сликовитије речено, многи међу савременим уметничким ствараоцима хоће да „уђу” директно у процес уметничког стварања, заборављајући да се до уметности стиже једино из области естетског као њеног „предворја”. А свака „уметност” која не проистиче из естетске сфере само је играње „празном формом”! У ширем контексту, то значи неопходност постојања *субјекта* као стваралачке *личности*, који је, опет, на удару неких савремених филозофских и уметничких теорија. Оних теорија чији су протагонисти истовремено највећи противници „метафизике присутности”! Управо је омаловажавање субјекта као стваралачке личности, које је узимало маха током друге половине прошлог века, највише допринело да, за разлику од „идеализма” деветнаестог века, према Рортију, двадесети век буде у знаку „текстуализма”.

Дакле, иако је у потпуности оправдано позивање на уметност, иако Борјев проницљиво предлаже да у оквиру „ноосфере” (Вернадски) „суштинско место мора заузети уметност”, односно „артосфера”, у време савремене опште кризе треба превасходно обратити пажњу на естетско као предуслов те уметности. Само што су и поједини сегменти естетског угрожени општим стањем које смо описали. Питање је да ли се више може говорити о човековом естетском односу према природи, према животу, према уметности, најзад, и о самој човековој естетској свести. Оно што називамо *естетским емоцијама*, и што, удружено са моралним квалитетима твори јединствену естетску вредност лепог и доброг („калокагатија”), угрожено је сасвим супротним, *еџзистенцијалним осећањима* (страх, тескоба) којима Хајдегер приписује онтолошки статус. Ако се у данашњем свету не дешава готово ништа што није повезано са неким практичним интересом (у међуљудским односима то значи потпуну превласт егоизма над алтруизмом, изостанак разумевања за другог, саосећања са њим) да ли је онда једино

преостало „безинтересно свиђање”, као, према Канту, основна одлика естетског доживљаја? Ако је читава анестетска стварност данас у основи усмерена против естетских емоција, ако она много више подстиче негативне емоције, да ли се онда мржња или гнев могу бар мало ублажити, да ли се страсти уопште могу усмерити у правцу стварања а не у правцу убијања? При том, не мислимо одмах на уметничко, већ на *естетско* стваралаштво, које започиње ту, одмах поред нас, у свакодневном животу, у облику лепих речи, добронамерних гестова, толеранције... Можда је то једини прави пут до виших облика естетског доживљаја, као што и уметников доживљај света доводи до појаве уметничког дела само онда ако је тај доживљај утемељен у естетској сфери. Или, како је мислио Кјеркегор, естетици опет преостаје само *скривеност*, док етика у *ошкривености* одавно бије изгубљене битке?*

* Руска академија наука (РАН) покренула је научну дискусију о теми „Парадигма савремене епохе”. Уводни текст за ову дискусију написао је познати естетичар и теоретичар књижевности Јуриј Б. Борјев. У дискусији-анкети путем писаних текстова учествовало је више естетичара, теоретичара и филозофа из Русије и других земаља. Овај текст написан је на позив организатора, а објављивање његовог превода на руски језик, заједно са осталим текстовима, планирано је током 2006. године у Москви.

ДРАГАН ИЛИЋ

КРАТАК УВОД У ТЕОРИЈУ ПАРОДИЈЕ

Дакле, прва ствар коју треба рећи о пародији је да се она појавила са божевима.

Артур Квилер-Коуч

Проучавање књижевне пародије доживело је праву експанзију у двадесетом веку. Три су узрока томе: први је, свакако, руски формализам; други је оличен у јединственој појави Михаила Бахтина; а трећи, и вероватно најзначајнији, јесте постмодернизам/постструктурализам. О овој експанзији сведоче бројне монографије посвећене пародији, велики број аналитичких есеја расутих по многим часописима и зборницима, посебна тематска издања часописа, као и постојање — сада већ двеју сасвим особених школа проучавања пародије — немачке и англо-америчке.¹

¹ Међу немачким доприносима проучавању пародије треба нарочито истаћи радове Винфрида Фројнда (Winfried Freund), Андреаса Хофела (Andreas Hofele), Волфганга Карера (Wolfgang Karrer), Бети Милер (Beate Muller) и Теодора Вервејена (Theodor Verweyen). Далеко су познатије, дакако због језичке провенијенције, студије Линде Хачин (Linda Hutcheon), *Теорија пародије: предавања о уметничким облицима двадесетог века (A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985) и Маргарет А. Роуз (Margaret A. Rose) *Пародија/метафикција: анализа пародије као критичког одраза јисма и рецејције пријеведне прозе (Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979). Међу часописима који су посебна тематска издања посветили пародији треба истаћи немачки *Deutschunterricht* 37.6 (1985) и аустралијски *Southern Review: Literary and Interdisciplinary Essays* 13.1 (1980). Међу посебним монографијама са англо-америчког подручја истичу се *Пародија: критички појмови пројив књижевних пракси, од Аристофана до Стерна (Parody: Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*. Norman: U of Oklahoma P, 1988) Џозеф А. Дејна (Joseph A. Dane), као и чувена књига Дејвида Киремидјана (David Kiremidjan) *Студија о модерној пародији: „Уликс” Џемса*

Па ипак, пут ка беспоговорној обузетости пародијом, био је вишеструко трновит, и праћен многим дилемама. Прва међу њима тиче се проблема шта овај појам данас заправо значи. Чињеница је да се, од времена када је Аристотел, у својој *Поетици*, први употребио тај термин, говорећи о песнику Хегемону са Тасоса као оснивачу пародије и најчувенијем пародисти тога доба, денотат овог појма доста изменио. Време *Батрахомиомахије* (*Batrachomyomachia*), *Боја жаба и мишева*, у којој тривијална тема пролази кроз патетичан третман епа, одавно је прошло, па је и овакво схватање пародије постало сасвим анахроно и неприхватљиво.

Други проблем, о коме ћемо нешто касније подробније говорити, односи се на чињеницу да је пародија само један у читавом низу појмова које је међусобно веома тешко разликовати. Травестија, пастиш, бурлеска, иронија, сатира, и тако даље, представљају стандардне кохипониме међу којима се, у зависности од времена, моде и обичаја, издваја један термин као водећи хипероним.

Трећи проблем се састоји у томе што пародија није привилегија књижевности. Пародија је општи културни феномен, па се о студијама пародије може говорити као о општим културолошким студијама. Рекламе, филм, мода, политика, популарна музика, стрип и други културни дискурси подлежу пародији у већој мери неголи сама књижевност. Оно што је почело као спрдња на Хомеров рачун трансформисало се у *Симпсонове*, *Лејтећи циркус Монџи Пајтона*, савремену политичку карикатуру и *Фаренхajt 9/11*, и што да не, у Винаверову *Панџологију*, Нушићеву *Ауџиобиографију* или *Индексовце*. Пародија је захватила чак и саму област науке, од пародије Нобелове награде за бизарне научне покушаје² до чувеног *Журнала нејоно-*

Цојса и „*Доктор Фаустус*” Томаса Мана (*Study of Modern Parody: James Joyce's 'Ulysses', Thomas Mann's 'Doctor Faustus'*. New York: Garland, 1985).

² Сваке године на Харварду се додељује такозвана ИГ Нобелова награда, која представља својеврсну пародију на Нобелову награду. ИГ Нобел у ствари представља анаграм енглеског придева *ignoble*, што је такође својеврсна језичка пародија, која значи *нејлеменић*, *ипосџачки*, *сраман*. Ове године је ИГ Нобел за књижевност припао фиктивном нигеријском писму. О томе је писао и *Полиџикин забавник* (од 28. 10. 2005, број 2803, стр. 24): „Ове године награда за књижевност припала је непознатим али предузимљивим људима из Нигерије за њихов несумњиви приповедачки дар. У питању је такозвано нигеријско писмо, својеврсна превара у којој се пошљалац приказује као рођак значајне личности нигеријског друштва која је изненада изгубила живот. Примаоцу писма, до кога се долази случајно, објашњава се како је иза погинулог остала позамашна свота новца на тајном рачуну, милиони долара за које не зна нико од правих наследника. Тражи се помоћ за пребацивање новца са тог рачуна на рачун примаоца писма уз правичну поделу плена. Када неко наседне и одговори, почиње игра. Откривају се нове околности — за пребацивање новца

вљивих резултата (*The Journal of Irreproducible Results*), у коме се исмева академски дискурс и писани стил научних студија. Дакле, о студијама пародије може се говорити само ако се има у виду њен општи, културолошки, интердисциплинарни аспект.

Четврти проблем у вези са пародијом је старијег датума и тиче се једне антрополошке опсервације. Смех је универзална, али и културно сасвим специфична појава. То важи и за пародију. Треба узети у обзир националне, расне, класне, полне и све друге разлике уколико се жели стећи потпуни увид у разноврсност и несводивост овог културног феномена. Између Сервантесовог *Дон Кихота*, Руждијевих *Сајтанских стихова*, и Басариног комада *Hamlet, remake*, постоје разлике у структури, „намери” и стилу. Консеквенце су сасвим јасне — пародија не захтева само интердисциплинарни већ и компаративни приступ.

И последњи, пети, али не и проблем од најмање важности, односи се на нешто што се најједноставније може назвати као *стиав* према пародији. Традиционално је пародији придаван негативан предзнак. То је, свакако, изравно утицало на рецепцију пародијских дела. У читавом арсеналу оптужби могла су се чути следећа општа места: да је она, као прво, секундарни феномен јер настаје на основу предлошка који критикује; друго, да показује непоштовање према признатим уметничким делима, нарочито према њиховим творцима; треће, да не припада високој књижевности и култури, већ да бауља у блату ниског хумора, зависти, презира и жеље за осветом. Са друге стране су се могли чути следећи аргументи: да је пародија рав-

потребно је потплатити службеника банке. Особа која је послала писмо нема новца, па се од жртве тражи „скромна сума” — 500 долара, рецимо, што је ништавно спрам десет милиона који чекају на дугачком штапу. Ма како невероватно изгледало, бројни лаковерни људи наседају на ову причу, дају новац и број свог рачуна у банци. Ствари постају сложеније и, како време одмиче, изнуђује се све више и више новца под разним изговорима од жртве коју, осим обећане своте, раздире и оно што је до тада уложила. Крајњи исход овог врзиног кола понекад може бити смртоносан јер се жртва запути у Нигерију да лично утврди шта се то дешава. Ова врста преваре прилично је стара и раније се обављала преко обичних писама. Међутим, појава Интернета отворила је преварантима до тада неслућене могућности — свака e-mail адреса водила је ка могућој жртви. Готово да нема корисника Интернета коме бар једном у „поштанско сандуче” није залутало овакво писмо. Последњих десетак година „нигеријско писмо” појавило се у разноврсним облицима — мењала су се имена, околности под којима је власник наводног рачуна изгубио живот (саобраћајна несрећа, атентат, државни удар), чак ни земља није увек била Нигерија, али суштина писма увек је била препознатљиво иста — „леба без мотике”, што би рекао наш народ. Толики приповедачки труд сада је и награђен — ИГ Нобел наградом.”

ноправно књижевно дело као и свако друго; да је она један од оних облика или жанрова у којем се могу огледати само ви-спрени и надасве напредни ствараоци; да представља најбоље средство за непосредну и директну критику; да, без икаквих предрасуда и маски, разоткрива овештале књижевне конвенције и да представља својеврсни „катализатор за развој нових облика”;³ да је она једино уточиште за прокажене, анатемисане и прогоњене ауторе, који су све то само зато што иду испред свог времена; да њен хумор осцилира од благо пријатног до потресног и грозничавог, али да у читавом овом распону комичких нијанси она свакако нуди неку врсту комичког пре-даха и олакшања; да је, ако ни због чега другог, осведочена као неопходна и корисна у некадашњим школама писања (да-нас на курсевима креативног писања) као стилистичка вежба за писце који тек изграђују своју поетику.

Сада је ова врста недоумица потпуно превазиђена. Поја-виле су се неке друге недоумице. Најзначајнија међу њима го-вори о проблему латентног присуства пародије у књижевним делима. Другим речима, постоје књижевна дела за која се мо-же рећи да су углавном пародијска, то јест, да је, идиоматично Романа Јакобсона а касније и Фредерика Џејмсона, пародија њихова „доминанта” (на пример, Филдингова *Шамела*). Са друге стране, постоје књижевна дела за која се не може рећи да су углавном пародијска, али се у њима могу детектовати од-ређене пародијске црте (на пример, пародијски елементи у де-лу Салмана Руждија). Ова дистинкција је фундаментална зато што из ње проистичу два различита приступа пародији, као и схватање о постојању двају типова пародије, „посебне”, која се односи на конкретно дело, и „опште” која се бави, на пример, читавим стилем, опусом, жанром или одређеним поетичким поступком. Ево шта о томе каже Бети Милер:

Уопштено говорећи, прва група проучавалаца пародије сво-ју пажњу поклања текстовима који се могу описати као прете-жно пародијски. Далеко је једноставније детаљно проучавати па-родију ако дати текст обилује пародијским особеностима. Међу типичним проблемима, у овом случају, издвајају се дефиниције пародије, типологије различитих пародијских форми, проучава-ње историје и порекла пародије, анализе пародијских техника и покушаји да се начини разлика између пародије и сличних фор-ми попут травестије — укратко, било која врста разграничавања која ће допринети да се стекну конкретнији увиди у сам предмет проучавања. Структуралистичка издања нарочито покушавају да

³ Beate Muller (ed.). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam — Atlanta: Rodophi 1997, 6.

одговоре на питања која се налазе у основи проблема како пародија заправо функционише.

Они проучаваоци који се не баве пародијом у ужем смислу могу се наћи међу постструктуралистима, интертекстуалистима, и присталицама класичних приступа ауторском делу, међу критичарима који сматрају да пародијске црте у делу аутора представљају само један крој у сложеној високо-књижевној таписерији — размотрите, на пример, пародијске елементе у делима Џемса Џојса, Томаса Мана или Џона Барта.⁴

Као што можете видети, постоји еклатантна разлика између структуралистичког и постструктуралистичког схватања пародије. Бети Милер, даље, напомиње да традиционалнији приступи пародији пате од неке врсте методолошке недоследности и анимозитета према савременијим теоријама међу којима се посебно истичу теорија интертекстуалности, теорија комедије и комичног, семиотика, теорија жанрова, и слично. Постструктуралистичке теорије и постмодернизам су заиста допринели порасту интересовања за пародију, већој продукцији дела са пародијским карактеристикама, и снабдели нас софистикованијим теоријским оквирима за тумачење пародије. Питање да ли је теорија пародије неодвојива од теорије интертекстуалности, води нас у шире оквире савремених представа о пародији.

* * *

Најпримитивнији облик пародије, боље речено најрудинтарнији облик пародије, јесте понављање. Ако ви нечије речи поновите на подругљив начин начинили сте један пародијски исказ. То посебно долази до изражаја код језичких варијетета одређених група, на пример код адолесцената. Чињеница је да говор, вокабулар и читав сленг једне генерације могу постати предмет исмевања у другој. Пародија, дакле, није „књишки”, то јест искључиво писани феномен, већ је део свеукупне људске интеракције, део живог дискурса.⁵ Последице ове чињенице су далекосежне. Ако пародију можемо да препознамо преко супрасегменталних језичких обележја (јачине или гласноће говора, висине, дикције и темпа), онда је она далеко више уграђена у саму структуру језика него што би се, на први поглед, то могло и претпоставити. Ми такође знамо да се иза интонације и прозодије крије одређени став: став према саговорнику, и став према теми о којој се говори. Адресат и садр-

⁴ Исто, 7. Напомена: овај, и све даље наводе, превео је аутор.

⁵ Simon Dentith, *Parody: A New Critical Idiom*. London: Routledge Press, 2000, 1—4.

жај исказа су неизоставни чиниоци сваке језичке кореспонденције, и то је већ свима добро познато, али чињеница да се теорија пародије може довести у везу са теоријом интертекстуалности важи за новије достигнуће. Пандан чувеном „ланцу исказа” који афирмише савремена прагматика, која се нешто више усредсређује на говор него на писмо, у писаном језику је позната као *интертекстуалност*. Феномен интертекстуалности се може сасвим једноставно објаснити: сваки исказ, изговорен или написан, ситуира себе у односу на друге исказе који су пре њега изговорени, и у односу на потенцијалне, фиктивне исказе који ће после њега бити изговорени, који ће, по истом принципу, ситуирати себе према претходно изговореним исказима и функционисати на потпуно исти начин кроз један бесконачни *circulus vitiosus*. Ова мрежа међутекстовних веза и алузија је најочигледнија тамо где постоје директни цитати, али познат је и читав круг посреднијих техника остваривања интертекстуалности међу којима су: алузије, инсинуације, општа места, формуле, клишеи, стереотипи, несвесни одједи, прикривене референце, овлашно подражавање, полемичка оповргавања, и тако даље. О томе да између пародије и теорије исказа, то јест теорије интертекстуалности, постоји недвосмислена веза, говори и старогрчка употреба ове речи (*παρωδία*, или *ΠΑΡΩΔΙΑ*). У основи она значи исто што и противна или супротна песма (од *παρ*- што значи *против* и *ωδ* што значи *песма*), у оном смилу у коме је *Батрахомиомахиа* антипод *Илијади*. Али, класична филологија је показала да код неких старогрчких и римских писаца реч има нешто другачије значење него код Аристотела, и да пре упућује на општу праксу цитирања него на исмевање озбиљних епских дела. Аристофан се у својим комедијама стално позивао на Еурипида. Однос Аристофана према Еурипиду и даље је нејасан и предмет горућих расправа. Постоји читава контроверза око тога да ли је Аристофан нападао Еурипида, или је имао нешто другачији став према овог грчком трагедиографу. Пародија је, дакле, имала и знатно умереније значење које је ближе значењу цитата, то јест алузије.⁶ Сада је сасвим јасно да теорија интертекстуалности иде руку под руку са пародијом од самог почетка њеног постојања.

Термин интертекстуалност увела је Јулија Кристева, али не постоји подробнији опис овог феномена од оног који је начинио француски теоретичар књижевности Жерар Женет у својој чувеној књизи *Палимпсест*. Он је направио разлику између шест типова „транстекстуалности”, сматрајући да је овај

⁶ Fred W. Householder, 'ΠΑΡΩΔΙΑ', *Classical Philology*, 39, 1—9.

појам адекватнији зато што је шири од појма „интертекстуалност”:

1) интертекстуалност — односи се на цитирање, плагијат или алузију;

2) инtrateкстуалност — обухвата оне случајеве у којима текст алудира *на* себе *унушар* себе;

3) паратекстуалност — тиче се односа текста и „паратекста”, текста који виртуално окружује дати текст: попут наслова, предговора, поговора, посвета, додатака, фуснота, илустрација, и тако даље;

4) архитектстуалност — означава однос текста према текстовима истог жанра;

5) метатекстуалност — представља експлицитни или имплицитни коментар на други текст;

6) хипертекстуалност — однос између текста и првобитног „хипотекста” на основу кога је дотични текст настао, у том смислу да трансформише, модификује, елаборира, проширује или „обогаћује” хипотекст, што иначе укључује и пародију као својеврсни хипертекст.⁷

Овде ћемо навести један узоран пример за однос пародичног хипертекста према хипотексту. Прво овај потоњи.

*Сћар си, оче Вилијаме, рече младић њлачно,
Неколико седих власи на шеби је само;
А здрав си и чио, сћарче Вилијаме,
Молим ти се, како, реци ми да знамо.*

*У младости својој, Вилијам њрозбори,
Сјомињих да она њролетшеће само,
И сачувах здравље, и снагу шћо бодри,
И не зајребих их, годинама ’вамо.⁸*

Роберт Сауди.

А сада и пародични хипертекст:

*„Сћар си, оче Вилијаме”, младић њромрљави,
„Коса ти се њу и њамо забели у креду,
А и даље њврдоглаво ти дубиш на глави
Да ли је, у годинама, њвојим њо у реду?”*

⁷ Gerard Genette, *Palimpsestes: la Litterature au Second Degre*, Paris 1982, 206—210.

⁸ Robert Southey, *The Poems of Robert Southey*, ed. Maurice H. Fitzgerald, London 1909, 385—6.

„У младости мојој, Вилијам Њозбори,
Бојак се да шиме њовредићу мозак;
Сада сам сигуран да њо не сажворих
Па и даље дубим корак њо корак”.⁹

Луис Керол.

Очигледна је веза између Саудијеве и Керолове песме. Још је очигледније да потоња представља, додуше, сасвим „безазлену” пародију претходне песме. Али је, такође, чињеница да поменута безазленост ипак има својеврсну патину: у њој се може препознати блага иронија на Саудијев транспарентни дидактизам.

Женет је покушао да уз помоћ теорије интертекстуалности начини разлику између трију сродних појмова — травестије, пародије и пастиша — што ће покренути читав низ савремених расправа на ову тему које неће имати само уско-дистинктивне претензије, већ ће остварити и јак уплив у широки проблем културне политике пародије, проблем савремене уметности (на пример, архитектуре); у питања о популарној култури, природи глобалне економије, савремене цивилизације и необичној фреквентности пародијских форми у савременом друштву. Али пре него што образложимо основе Женетове дистинкције, позабавићемо се историјатом ових појмова. Може се рећи да је у седамнаестом веку један други појам био перјаница „пародијског писања” — појам *бурлеске*. Бурлеска потиче од италијанске речи *burla*, што значи шала, и у седамнаестом веку је означавала првенствено „шаљиво” писање. Идиом се посебно везао за поезију, па тако често говоримо о бурлескној поезији. Али појам се укорењено тек у драмској уметности тако да је бурлескни театар далеки предак мјузикхола, водвиља, на британском говорном подручју чак и стриптиза. Француска реч *pastiche*, која је изведена од старије италијанске речи *pasticcio*, означава колач сачињен од различитих састојака. У музици, по аналогiji, говоримо о потпурију (*pot-pourri*), а у сликарству о колажу. У сликарству је термин пастиш почео да означава дословно подражавање нечијег стила без критичке дистанце. То је посебно утицало на Фредерика Џејмсона да у чувеном есеју *Постмодернизам, културна логика њозног кайишализма*¹⁰ на пастиш гледа као на бланко, то јест, празну пародију. *Травестија* је, као и бурлеска, експанзију доживела у седам-

⁹ Jerrold W. i Leonard R. M., *A Century of Parody and Imitation*, London 1913, 309.

¹⁰ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

наестом веку. И овде је етимолошка основа италијанска — од глагола *travestare* што значи прерушити. Термин је, током времена, постао наличје саме пародије. За разлику од пародије која тривијалну тему обрађује „узвишеним” стилем, травестија озбиљну тему денунцира кроз „бенигни” стилски третман. Најпознатију травестију представљају чувене Скаронове *Vergile Travesti*, то јест травестије Вергилија и *Енеиде*. Енглески песник, Чарлс Котон (Charles Cotton), опонашао је Паула Скарона (Paul Scarron) у својим *Скаронидама* (*Scarronides*), објављеним 1667. Ево почетка те травестије:

*О човеку њевам (ко слуша чуће,
Тројанцу њравом мокраћке вруће),
Ко је из Троје, вејром олујом,
Ка Италији (и њосвуд бесџрага),
Сџрџан и слџан, изџубљен, сломљен,
Бауљао, од немила до недрага.
Луџао дуго кроз џусџо и реџко,
Мокар до коже, најола сџечен
Морем и койном, џо дану и ноџи
Гоњен (џџо кажу) божанским духом,
Иако дадоше савџи му мудри:
Да је Јунона кивна на њега,
Баџила куџу, џроклела жене,
Њега заџоседну џавоља сџрега.¹¹*

Чарлс Котон.

Посебан проблем представља однос пародије и ироније (сатире). За разлику од сатире пародија није стабилан књижевни жанр. Она наилази на озбиљне проблеме кад је у питању генолошка класификација. Ми говоримо о пародији у роману, у поезији, и тако даље. Очигледно је онда да пародија не представља жанр, него поступак. Али, у верзији једне либералније теорије жанра, жанр није ништа друго до скуп текстова који имају исте формалне или садржајне особине: у том смислу и пародија може да буде жанр. Било како било, овде је важно једно друго питање: да ли пародија може бити уперена, не на одређени хипотетични, виртуални текст, већ на појавни свет и стварност? Пример из Нушићеве *Ауџобиоџрафије* може сјајно да прикаже овај механизам. Нушић, поглавље о хришћанској науци, започиње чувеном реченицом, „Учећи хришћанску науку, мени је необично омилела незнабожачка вера”, и наста-

¹¹ Цитирано у: Simon Dentith, нав. дело, 52.

вља на следећи начин, описујући свој наступ на такозваном годишњем испиту:

Адам и Ева су били први људи... први људи... Адам је био први човек, а Ева је била прва жена. И они су, као први људи, живели у рају. И они су врло лепо живели, али једнога дана Адам загризе Еву... загризе Еву и због тога му господ Бог пребије једно ребро... Ја сам на испиту једноставно измешао Стари и Нови завет тако вешто као што би добар коцкар измешао два пакла карата... Ја сам, као што рекох, стрпао дванаест христових апостола у Нојев ковчег; за Содому и Гомору рекао сам да су то два света храма у којима је Исус проповедао свој наук: „Љуби ближњег свог”... за десет божјих заповести сам рекао да их је Јуда продао на гори Арарату, и најзад сам целу ствар завршио тиме што сам, на питање: шта знам о Пилату, рекао да је Пилат син Мојсијев, да је изродио велико племе и, кад је тај посао свршио, опрао руке.¹²

Пародијска импрегнација овог одломка је очигледна, али се не би могло рећи да Нушић пародира Библију, бар не директно. Рекавши, на почетку, да му је незнабожачка вера омилела због катихетиних батина, изругујући се, на првом месту, наставним методама, а тек касније уводећи у причу библијске параболе, Нушић испреда сложен колоплет иронијско-пародијских нити. Поента је да овај одломак можемо сматрати пародијом, а не само својеврсном сатиром, због тога што се овде, бар другостепено, пародира неки замишљени текст — био он Библија, уџбеник из катихизиса, или фиктивни текст наставно-научно-методичке експланативне процедуре. Па ипак, без обзира на све поменуте означитеље, што због старости појма што због савремене постмодернистичке обнове, пародија је данас обухватни термин за читав овај семантички спектар.

Код Женета се критеријум демаркације између пародије, пастиша и травестије, одређује начином на који хипертекст трансформише свој текстовни предложак. Уколико је та трансформација сатирична, онда говоримо о травестији. Уколико она има само „забављачке” намере, онда је у питању пародија. Уколико она представља „забаву”, то јест „игру”, а уз то је и непосредно подражавање нечијег стила, а не модификација или трансформација, онда је реч о пастишу. Оваква теоријска дистинкција донекле банализује статус пародије. Ипак, њена предност огледа се у томе што покушава да изведе принципијелну и фундаменталну разлику између сличних културних/

¹² Бранислав Нушић, *Аутобиографија*, Креативни центар, Београд 2001, 78–79.

књижевних кодова на основу различитих формалних односа између хипотекста и хипертекста.

Други допринос савременој постструктуралистичкој теорији пародије долази од Маргарет Роуз и њених књига *Пародија/метафикција: анализа пародије као критичког одраза њисма и рецејције приповедне прозе* (1979) и *Пародија: сџара, модерна и постмодерна*.¹³ У обема књигама Роуз се бави пародијом као метафикцијом, и својеврсном апоријом пародије, која се огледа у томе што је пародија, у начелу, деструктивна, зато што карикира фиктивни свет властитог хипотекста, али уједно, сасвим контроверзно, она бива и конструктивна, зато што креира властити фиктивни свет. Пародија увек има ту метафункцију. Она представља причу о некој већ испричаној причи, али и сасвим нову причу. Ово се посебно успешно може доказати на примеру великих светских романа: *Трисџрама Шендија, Дон Кихота* или *Уликса*.

У студији Роберта Фидијана *Пародија код Свифџа*,¹⁴ теорија пародије се образлаже у светлу теорије деконструкције. Пародија, по Фидијану, својим најперфиднијим есенцијалним својствима потврђује тезу Ролана Барта о „смрти аутора”. Пародија остварује читаву мрежу најфинијих алузија које потпуно проблематизују питање ауторства. Ево како, поводећи се за Деридиним појмом „писање брисањем” (*writing under erasure*) — уз чију помоћ Дериди покушава да укаже на немогућност спровођења било каквог чина, поступка или дела, а да се при том не употребе речи за које унапред знамо да су неадекватне — Фидијан објашњава механизам пародије:

Примена ове метафоре на перцепцију пародије је довољно очигледна: свака пародија прерађује првобитни(е) текст(ове) и/или дискурсе, па се може рећи да су ове вербалне структуре призване у читаочевом уму и тамо избрисане. Нужна допуна оригиналне идеје састоји се у томе да ми морамо да прихватимо да чин брисања функционише критички, а не као чин пуког неутралног брисања предмета.¹⁵

Фидијан покушава да каже да пародија функционише као мета-фикционални коментар — он то каже и експлицитно — и да она увек има дијалошку, сугестивну, агоналну и деконструктивну природу. Ипак, треба нагласити да је помало пре-

¹³ Margaret A. Rose, *Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London: Croom Held 1979. и *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, London: Cambridge, 1993.

¹⁴ Robert Phiddian, *Swift's Parody*, London: Cambridge, 1995.

¹⁵ Исто, 13–14.

тенциозно тврдити како све пародије имају деконструктивни карактер. Видећемо да неке пародије воде у пуки смех и нон-сенс, и да је њихов „критички” ангажман готово занемарљив. О пародији као критици, говорићемо нешто касније.

Један од најподстицајнијих доприноса савременој теорији пародије објављен је у часопису *The Partisan Review*, 1968. године, и носи назив *Политика самопародије*,¹⁶ а његов аутор је Ришар Порије. „Књижевност само-пародије прави шалу на сопствени рачун”,¹⁷ каже Порије. Он је успео, да већ 1968. године, уочи разлику у пародијским третманима писаца попут Џојса и Набокова, у том смислу да у случају модерниста можемо говорити о пародији, а у случају постмодерниста о ауто-пародији. *Пародија себе самог*, то јест пародија сопственог проседа, погледа на свет, сопствене поетике, појава је која није карактеристична за писце модерне. Порије је први препознао да се овај механизам дубоко одражава на савремену културу. Ако је постмодернизам довео до општег епистемолошког релативизма, до укидања категорија елитизма, високе уметности и дубине/дубокоумности, онда је јасно да они који су писали површно, колоквијално и тривијално нису зазирали од тога да се подсмехну сопственом писању, да га релативизују и демаскирају.

Ако је Поријеов допринос најподстицајнији, онда је Џејмсонов прилог модерној теорији пародије капиталан и канонски.¹⁸ У духу културног материјализма и неомарксизма, Џејмсон полази од једне једноставне тврдње: да постмодерна уметност одражава и изражава логику новог друштвеног поретка познатог као позни капитализам, постиндустријско доба, потрошако друштво, и слично. На овом месту Џејмсон изводи своју чувену дистинкцију, коју смо нешто раније поменули тек овлашно — дистинкцију између пародије и пастиша. Пастиш се од пародије разликује по томе што не остварује критичку дистанцу према предлошку: пастиш је крајње некритичан. Културна форма која представља доминанту и својеврсни *ex libris* постмодерне књижевности је управо пастиш. Будући да живимо у свету „без дубине”, без значења, без историје и високе културе, критичка дистанца је сасвим беспредметна и обесмишљена. То што уметници, у једном кумулативном и незадрживом процесу, грозничаво алудирају на све што стигну, и цитирају кога стигну, само је последица/одраз савремене економије

¹⁶ Richard Poirier, 'The Politics of Self-Parody', *The Partisan Review*, 35: 3, 339–353.

¹⁷ Исто, 339.

¹⁸ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.

у којој су рециклажа, несметани проток робе и закони отвореног тржишта једини темељи сваког (бе)смисла. Култура „караока” и бесконачно мултипликовање гласова, бахтиновски речено хетероглосија, представља амалгам овог процеса.

Ова опозиција, којој је Џејмсон доделио фундаментални и опште-културни карактер, постала је предмет беспопштедне критике у чувеној студији Линде Хачин *Поеџика постмодернизма: историја, теорија, фикција*.¹⁹ Бавећи се постмодерном архитектуром, посебно делом Чарлса Џенкса (Charles Jencks), Хачин је идентификовала сасвим другачији механизам. Кад год се употребе они архитектурни облици који упућују на неке прошле стилове, они функционишу тако као да призивају, или отелотворавају, историјску „тежину” или „дубину”. Самим тим што скупно постоје на једном месту, и у поменуто време, они остварују критичку дистанцу према том времену, дистанцу која може да има најразличитије предзнаке, од крајње иронијских до сасвим „безазлених”. Хачин заправо слави постмодернистичку пародију и алузивни стил постмодернизма као антипозе модернистичке сувопарности и модернистичког прескриптивизма.

У студији Џона Докера *Постмодернизам и популарна култура*²⁰ — која представља последњи прилог савременој теорији пародије који ћемо овде разматрати — проблему пародије се приступа из бахтиновског угла. Већ смо напоменули да је Бахтиново интересовање за дело Франсоа Раблеа и народну, неофицијелну културу средњег века, било један од главних подстрека развоју теорије пародије, па ипак, нужно, уз једну малу ограду:

... погрешно је приписати му [Бахтину] нарочиту теорију пародије, будући да је његов опис пародије проистекао из општијег објашњења „карневала” и „карневалеског”, који је посебно развио у својој књизи о француском комичком романсијеру, Франсоа Раблеу, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*.²¹

Бахтин је аргументовано показао да је карневалско расположење основ народне културе средњег века, и да је пародија једна од основних културних кодова сваког карневала — који овде треба схватити метафорично, као експлозију потиснутих

¹⁹ Линда Хачин, *Поеџика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, „Светови”, Нови Сад 1996.

²⁰ John Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, London: Cambridge 1994.

²¹ Simon Dentith, нав. дело, 17.

хедонистичких и креативних енергија. Ауторитарни језици, жаргони гилди, еснафа, монашких редова и братстава, тајних удружења и власти монарха и феудалаца; језички варијетети светих списа, Библије, црквених ритуала и процесиија, заједно су били предмет вишеструког исмевања и пародије. Суштину овог процеса, много раније од Бахтина, у предговору збирке коју је приредио под насловом *Пародије и имитације старе и нове*²² обелоданиће енглески критичар Артур Квилер-Коуч речима које су нама послужиле као мото за овај есеј:

Дакле, прва ствар коју треба рећи о пародији је да се она поиграва са боговима...²³

Пошавши од оваквог становишта, Докер истиче да је свеприсутност пародије у мас-медијима, популарној култури, уметности, и уопште у читавом савременом друштву, последица чињенице да ми практикујемо неку врсту модерног карневала. Телевизијске сапунице су добар пример за ову тврдњу: оне спајају озбиљност мелодраме и „тривијалност” пародије. Докер сматра да не постоји ништа специфично „постмодерно” у самој пародији, и да она преовладава у текућој култури само због тога што се дотична култура налази на врхунцу свог карневалеског набоја. То наравно не значи да ћемо ми сваку пародију прихватити здраво за готово. Чињеница је да је данас лакше и безопасније пародирати Библију и цркву, него што је то било у средњем веку, али је питање како би свеукупни аудиторјум реаговао на пародије холокауста, расизма, 11. септембра, или би, у нашем случају, ту свакако могли да потпадну догађаји као што су НАТО бомбардовање из 1999, убиство премијера, будући статус Косова, или нешто слично. Очито је да сваки историјски тренутак продукује сопствене „недодирљиве” теме па је онда сасвим јасна огорчена реакција на пародију *Шиндлерове листе*, или на песму Елтон Џона *Свећа на ветру* — посвећеној принцези Дајани — што су два примера добро позната у светским размерама.

Овај кратак преглед савремених теоријских достигнућа о пародији завршићемо једним од најосетљивијих питања — питањем да ли пародија функционише као својеврсна критика? Ово питање су први поставили руски формалисти, Тињанов и Шкловски нарочито, а они су, како рекосмо, једни од главних покретача свеобухватног интересовања за проблем пародије у

²² Adam J. A. Stanley i Bernard C. White (eds) *Parodies and Imitations Old and New*, London 1912.

²³ Исто, vi (Увод).

двадесетом веку. У том погледу су посебно значајни радови *О књижевној еволуцији*²⁴ Јурија Тињанова и студија Шкловског о *Трисџраму Шендију*. Повод за формалистичко учење о пародији је питање развоја књижевности, то јест књижевне дијахроничности или историје. Укратко, формалисти су на дотични процес гледали на следећи начин: књижевни покрети, стилови, поетике, или да се послужимо омиљеним формалистичким термином — поступци, егзистирају и постепено „застаревају”. То застареваше формалисти су назвали „аутоматизација”. Поступци се аутоматизују, престају бити интригантни, „зачудни”, или „необични” — они престају да функционишу као средство такозваног онеобичавања. А онда, у „тињановско-дарвинистичком” духу, на сцену књижевне еволуције ступа пародија. Она открива управо ове „изанђале” поступке, демаскира их, и на тај начин утиче да се осмисле нови поступци, оформе нови стилови, и изграде нове поетике. Пародија, дакле, заступа „либерално-напредњачку” фракцију, политичким жаргоном речено. Шкловски је помиње у светлу такозване канонизације млађе гране. Млађу грану чине најчешће млади писци који промовишу авангардне стилове. Путем пародије они карикирају она дела која робују застарелим конвенцијама и канонизују најновија поетска достигнућа. Међутим, а истине ради, постоје и пародије које својој инвективи дају сасвим другачије усмерење — пародије „старе гране”.

Овом учењу формалиста се не може пуно приговорити. Па ипак, делује сасвим упутно напоменути неколико ствари. Прво, пародија често има сасвим другачије намере: њена једина сврха може да буде ништа друго до „голи” смех. Друго, поезија Едварда Лира (Edward Lear) и Луиса Керола (Lewis Carroll), двојице најзначајнијих енглеских нонсенс-песника, сведочи о томе да пародија каткад води у нонсенс, у поезију која може, али и не мора да има било какав критички ангажман. Треће, постоји нешто што се зове „парадокс пародије”, а што је можда и најјачи аргумент оних који негирају да пародија има било какву критичку функцију. Суштина овог парадокса огледа се у томе да пародија, често сасвим неочекивано, на крају покаже крајње презервативни карактер. Другим речима, она штити текстове које покушава да уништи. *Дон Кихот* је витешке романе прославио више од било ког другог „дословно” витешког романа. Уместо сатире, он је постао апотеоза заслепљујућег идеализма. И четврто, о пародији као критици можемо да говоримо искључиво „у перфекту”. Она је имала

²⁴ Јуриј Тињанов, *О књижевној еволуцији*, у: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, „Просвета”, Београд 1970, 287—301.

критичку функцију, израженију него икада, у временима када софистикованији књижевно-аналитички жанрови нису били развијени — у временима која, на пример, не знају за есеј.

Посебно је интересантна појава да најчешће она књижевна дела која улазе у саму срж канона постају предмет пародије. Елиотова, *Пустиа земља*, као парадигматична модернистичка песма, на пример; Гетеов *Фауст*, романи Хенрија Џејмса, а о *Хамлету* и да не говоримо. Ево почетка пародије чувеног Хамлетовог монолога с почетка трећег чина, у верзији анонимног енглеског списатеља с почетка деветнаестог века, познате по имену *Зубни солилоквиј*, у којој се Хамлет налази код зубара и контемплативно решава дилему вађења зуба, а затим и у верзији Светислава Басаре, из његове драме *Hamlet, remake*.

*Извадићии га или не? — иићиање је сад.
Је л' лейще за вилицу да тирии иаћиање,
Жиџање и муке болесноџ зуба,
Или на клещиа ироћив роја беда
Дићи се, и вађењем учинићии им крај?
Повући — цимнућии! И нищиа вище ...²⁵*

И у Басариној прозној верзији:

ХАМЛЕТ (значајно): Бити или не бити? Или нешто треће? Да ли је боље живети окружен мртвацима који бесрамно лажу и кују завере или и сџм умрети? Отићи у ништа. Ударити темеље европског нихилизма.²⁶

У првом случају је сасвим јасна пародијска позадина. Хамлетов монолог је измештен из контекста и тематски тривијализован. У случају Басаре — а српска култура и књижевност се могу подичити, и сврстати у европске, и по томе што у њима постоји традиција пародирања овог чувеног драмског дела — постоји пародија искључивости егзистенцијалног „бити ил' не бити” у виду контроверзног реторичког питања „Или нешто треће?”, којим се сугерише незамислива и контрадикторна анти-егзистенцијалистичка премиса чији је парадоксални смисао — *tertium datur*.

Многа питања о пародији и даље остају отворена: да ли пародији подлежу сви жанрови, или она напада само одређене књижевне облике?; да ли је пародија присутнија у затвореним

²⁵ Цитирано у Beate Muller, нав. дело, 141.

²⁶ Светислав Басара, *Сабране иозоришне драме*, „Дерета”, Београд 1997, 103.

или отвореним друштвима?; да ли је пародија само један сувишан термин, поред „каноничнијих” термина сатире и ироније?; да ли је њена културна политика прогресивна или реакционарна?, што је вероватно једно од најтежих питања о пародији са којим се носи постструктуралистичка теорија. Ево како се тај проблем обично елаборира:

С једне стране она [пародија] се сматра конзервативном — када се употребљава да исмеје књижевне и друштвене иновације, да сачува границе изрецивог у интересу оних који желе да наставе да изричу оно што је одувек изрицано. С друге стране, постоји и она традиција која слави субверзивне могућности пародије као њену суштинску особину; пародија, по овом гледишту, нарочито напада свет официјалног, исмева претензије ауторитативног дискурса, и подрива озбиљност са којом подређени треба да приступе својим претпостављенима како би се оправдали.²⁷

Било како било, поигравање са боговима/претпостављенима се наставља.

²⁷ Simon Dentith, нав. дело, 26.

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

ПОРУКЕ ЈЕДНОГ ПИСАЋЕГ СТОЛА

У заблуди су они који казују да су музеји спремишта старудија које су већ давно изгубиле моћ сведочења. Овакви скептици унапред су онеспособљени да разумеју колико су живе мртве ствари, а њихов говор и поруке драгоцене.

Радећи неко време у Музеју града Београда схватио сам да је у музејским витринама похрањена прича о прошлом животу Београда, једнако као и околних места где су се развиле људске заједнице. Схватио сам до каквих размера израста чак и најмања керамичка посуда створена у давним временима, ископано стакло, новчић или сломљени камени надвратник са исклесаним натписом ишчезле цивилизације. У вековном таложењу скривени су бројни летописи, поруке које чекају откриће и тумачење. Све су то коцкице давно разбијене целине, делићи које треба саставити, и тиме потврдити њихову непропадљивост. Чак и најмања материјална сведочанства носе у себи посебно моћне исказе. То је снага која успоставља разговор са потомством. Открива се напор да се оплемене оне вредности које у многим друштвима делују као потрошене, у сталном напору да се оствари бољи и праведнији живот. Велика је улога музеја у отпору према неумитној пролазности и сваковрсној пропадљивости. За музејске раднике свуда су расута сведочанства борбе и наде да сви ти напори нису узалудни.

Са оваквим схватањима били смо добро припремљени да у граду, у којем је рат испретурао и осакатио све друштвене слојеве, спасемо и сачувамо трагове о животу онога друштва које је силом изгурано на рубне странице свога постојања. Било је то својеврсно узбуђење које настаје увек када у живот враћамо оно што је било осуђено на трајно ишчезнуће.

Из тмине сећања извлачим посету од 17. новембра 1948. године, када сам упознао господина Озрена Суботића, бившег

чиновника Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, сина славног српског политичара и књижевника др Јована Суботића. Господин Озрен Суботић словио је и за нашег јединог синолога. На његовом лицу сачувала се нека трајна гримаса, загонетни смешак који је подсећао на кинеска божанства. Није то био осмех циника, већ најпре ми је личио на грч који се скаменио на лицу, као да га је нешто заувек престравило. Увежбаним покретима веште болничарке, савијала се око њега одана супруга госпођа Радмила, пијанисткиња, рођена Пауновић, сестра композитора Миленка из Вуковара. Наглашеном срдачношћу обавестила нас је да је завршила Конзерваторијум у Пешти, а Meisterschule у Прагу. Као да се извињава, поново је нагласила своју родбинску везу са братом композитором, главним сведоком породичне музикалности.

„Данас је мој брат готово заборављен, али верујем, доћи ће време када ће се о његовим композицијама писати као о откровењу. Жао ми је да о њему ништа нисте чули. Ми смо народ који брзо заборавља своје великане”, рекла је на крају снужено.

У жељи да разговор поново скренем на госпођу Суботић, показао сам руком на ловорове венце који су у неред у висили на зиду.

„Ово су ловорике са Ваших концерата”, рекох са сигурношћу.

„Да”, рече ова жена, погрбљена од тешког живота. „Добила сам их после положеног дипломског испита. Сви су моји професори тада били задовољни а ја сам плувала у срећи. Био је то најлепши дан у моме животу.”

На те речи огласио се њен супруг. Учинио је то нагло и грубо, као да жели да спречи даље разнежавање своје жене:

„Ах, ти венци! Данас нам добро служе приликом кувања пасуља.”

Било је у тој опорној реченици и неке притајене злобе, ко зна у каквим се брачним обрачунима она сурово употребљавала као потврда промашености и неостварености живота. За време те брачне чарке посматрао сам руке некадашње пијанисткиње. Биле су поцрвенеле, набрекле и са видно искоченим модрикастим жилама.

„Вама је, ваљда, јасно да смо ми стари, немоћни а, пре свега, сиромашни”, наставио је Озрен Суботић. „Вихори историје развејали су Суботиће на све стране света. Мој рођени брат Дејан био је царски губернатор у Кавкаској области. Ишчезао је у бољшевичкој револуцији. Говорило се да га је убила Буђонијева коњица. Ни гроб му се не зна. Једино што је од њега остало је пожутела фотографија дворца на Криму. Тачан

број послуге се не зна, али је његова екселенција губернатор живео на високој ноzi. Имао сам и његову слику. Обучен у свечану губернаторску униформу са лакованим чизмама и са шубаром украшеном перјаницом, испрсио се, тај мој брат, као да је освојио цео свет. А на прсима читави низови ордења. Не знам у каквим је биткама то зарадио. Ви знате како је немиран тај Кавказ. Стално неко у заседи вреба да вам узме живот. Ову фотографију сам неком позајмио а тај ми је није вратио. Тако се изгубила и последња могућност да лик мога брата Дејана, губернатора кавкаског, буде упамћен. Нестаде човек, као да није ни постојао. Оде у пуној снази и слави, можда га уби неки мусави Буђонијев Козак. Један ударац сабљом и све је готово во вијеки вијеков. Ја сам последњи директни потомак Јована Суботића и његове Савке. Остао сам да овако насмрт болестан, као последњи, чувам успомене на породицу. А некада, не тако давно, ми смо као породица били у стању да граду Земуну поклонимо споменик др Јована Суботића, рад вајара Ђоке Јовановића. Земунска општина примила је поклон и одредила најлепше место у градском парку. А, онда, преко ноћи, општинари донели друго решење: место за споменик Суботићу заузео је цар Франц Јозеф. Увређени, тада смо одлучили да готов споменик поклонимо граду Београду. Ето га у Калемегданском парку.”

Желећи да пређемо на прави разлог посете, једва сам прекинуо Озрена Суботића.

„Господине Суботићу, узбудљиве су ваше приче, болно је казивање о судбини ловорових венаца Ваше супруге, страшно је сведочанство о фотографији Вашег несталог брата, али циљ моје посете је да Вас питам, да ли постоје било какви предмети који би, као музејски експонати, имали вредност да овај свет подсетимо на значај Вашег великог оца у српској култури?” Дуже је ћутао. А, онда, готово озарен, узвикну:

„Па да, постоји у кухињи писаћи сто мога оца Јована. Сто на којем је писао своје некада тражене родољубиве драме. На њему је писао и своје политичке говоре, који су некада потресали и разбуђивали српски народ, а верујем да се њиме служила и моја мати Савка. Тесан нам је стан, у честим селидбама стално се смањивао наш животни простор. И зато, немојте се изненадити што је тај историјски сто залутао у кухињу, а моја жена сада на њему сецка лук за пасуљ. У овим условима морамо бити практични, што пре треба заборавити сентименталне успомене. Уосталом, када је без трага нестао мој брат губернатор, изгубљен у тминама једног пропалог царства, онда, ваљда, можемо преболети и губитак једног ислуженог писаћег стола.”

Неочекивано је застао, а онда рекао:

„Да не заборавим, мој брат је узео за жену ћерку генерала Бестужева, човека блиског императору Николају. Чини ми се да је и та генералска ћерка нестала у вртлозима револуције, а децу нису имали.”

Тим податком Озрен Суботић је допунио причу о свом несталом брату, који је из скромног грађанског слоја у Војводини ускочио у бољарске кругове царске Русије. Своје казивање завршио је иронично:

„У Земуну, истерао нас цар Франц Јозеф, у Русији, цар Николај II и Лењин. Сви су они учествовали у судбини моје породице.”

Увребао сам прилику да се вратим писаћем столу. Понудио сам да га откупимо за Музеј.

„Зар Вам неће сметати што се на плочи стола виде трагови прекипелих јела, јер је на њему стајао решо за кување”, опрезно ме је запитао.

Одговорио сам пословно:

„Музеј ће откупити сто, а поред новца добићете и нови кухињски астал за сецкање лука и кување на решоу. Јесмо ли се договорили?”, упитао сам Озрена Суботића. Климањем главе, потврдио је споразум без речи.

Тим немим знаком завршено је дуго лутање писаћег стола др Јована Суботића. Окончане су све његове сеобе, заморно тражење крајњег станишта. Круг се затворио, а историјски сто Суботићевих смирио се у Музеју града Београда. Са њиме, стигла је и прича о неком сведоку који је верно пратио успоне и падове једне значајне српске породице, све промене до тренутка када се претворио у кухињски сто за сецкање лука. Биће то повест коју ће знати ретки појединци, они који ће умети да овај сто, са разумевањем, претворе у метафору људске судбине.

После свега питам се ко још може веровати да су музеји само спремишта одбачених ствари које су изгубиле своју душу? Неразумевање савременог света није им одузело моћ да говоре као учесници чије лековите судбине помажу да се лакше и са мање бола поднесу замке и заблуде средина у којима ћемо и даље живети. Одувек сам био уверен да и једна распарена и окрњена шољица за чај, која не мора да потиче из неке славне мануфактуре порцелана, једнако као и груба сељачка тестија, може да чува поруке које скривају дела људских руку.

Београд, 23. октобар 2005

БОШКО ИВКОВ

О ДРАГОМИРУ ПОПНОВАКОВУ, НАКНАДНО

У једној од *Две њесме Драге II*, оној поднасловљеној као *Снег*, записао сам: „а једне давне вечери / у турији / снег // веје ли веје / јовански // ока да не отвориш / од помамне пахуље / и белог блеска // утом / кроз то снежно млеко / преко тог сребра / загракта нечији / вран глас // еј еј / је с' чуо / да ј' умро / брацика топалов”...

А у јучерашњи дан, кроз вејавицу сунчане медовине у ветру, коју су повремено, као тавна слутња, засењивале сени облака, до мене кроз телефонску жицу доструја леден глас да је умро колега и један од најдражих ми пријатеља — Драгомир Попноваков.

У најживотнијем савременом писцу ове равнице живот више не живи. Заустављен „ударом”, стао је сат у његову срцу.

Умро је наједном, немучен болестима.

Да не звучи зазорно и парадоксално, рекло би се: здрав и цео, без боре на лицу.

Али, нимало парадоксално, умро је без патње, баш онако како умиру — праведници.

Пре неку ноћ сам — дабоме, ништа не слутећи — подуже застао над белешком о сну у најновијој књизи Драге Попновакова, која каже:

„Неко је записао да је овај живот само сан једног од богова. И, ако се тај Бог пробуди, можемо сви нестати. Чему онда живот и све оно што људи раде да би живели и нешто значили? Богу који спава? Чему толико брбљање, писање и толика залудна питања кад не знамо ни коме их упућујемо? Живот траје, а Бога не дирајмо, нека нас само сања.”

По тим Драгиним речима, и сви ми од тога Бога сањани могли бисмо у овој тузи да се тешимо помишљу да је и сања-

ни Драга сада тек само мало дубље заснуо у сну који ће и све нас на истоветан дубљи начин заснути да никада не бисмо умрли.

Али сам још подуже у неконоћашњем читању, опет без икакве слутње, застао над другим једним Попноваковљевим записом:

„Из родног села стижу ми вести о људима који су умрли. Мртве не видим. Не видим ни њихове сахране. Само упамтим: тај човек више не постоји на овом свету. Блиске људе добро памтим, остале бркам. На магловитој међи сећања живи и мртви понекад се играју забуне. Тако се једном догодило да сам 'мртвог човека' срео. И он ми рече: 'Где си? Откад те нисам видео...'"

А у овој неверици да се заиста догодило оно што се догодило, и у овочашњој загледаности у „магловиту међу” измеђ живота и смрти, мени, а можда и понеком од вас, чини се да ће и наш до прекјуче живи и здрави Попноваков, заједно са свим својим доиста живим приповеданим јунацима, у овом трену однекуд банути у ову салу, па зачуђено узвикнути: „Е, богте, откад је света и века, овог ни' било никад и нигде, па чак ни — у Чуругу!... Та, шта ви то радите? Је ли ме то живог са'рањујете?!"

Толика је, наиме, вест о његовој смрти за ме, а верујем и за већину од вас, била, па и у овом часу остала — невероватна. И, дабоме, шокантна.

Али, онда, јуче, док се још и нисам био повратио од првотног шока, пред мојим духовним оком, намах, а ненадано, почеле су да се ређају не слике недавнога Драге, него читав један давни „филм”, од пре тридесетак година, у којем нас двојица седимо у „Златној греди”, а он ми већ по десети пут ујагрено прича на десетине анегдоталних згода, па и читавих сторија из своје младости у родном селу. А ја га по једанаести пут питам је ли то записао, на шта одговара да — није... Па, због моје изновне зачуђености и поновног наговарања, нададаје да још није, али да хоће, да свакако хоће... А на неки тринаести или ко зна већ који такав његов одречан одговор, после, код куће, записујем, као „песму Драге П”, штуру песму *Јованка*, о којој је девојчици он касније написао ону анђеоски светлу и чедну истоимену причу. И, истом приликом, записујем и један његов причани, малочас речени снег у Турији, којег никада после нисам нашао у његовим записима.

А овим желим да кажем да су за ме већ и саме његове усмене приче биле толико јарколике и потресно дојмљиве да сам се плашио да остану сасвим незаписане.

И, што је далеко важније, истим овим желим да посведочим да Драга, након своје прве и једине књиге песама *Саи̇ у срцу*, из '71. године, није ни лакомислено ни хрлимице ушао у писање прозе.

Скањивао се дуго.

Али, када се, као четрдесетогодишњак, 1978, огласио у прози, обзнанио се као човек густог и преврелог животног искуства и занатски потпуно зрео приповедач романсијерског даха и замаха. Јер, та прва му приповедачка књига, *Карџаи̇и*, заправо је у рукописној верзији била један окраћи и приповедно малкице разливен роман истоименог наслова, а тек је на Тишмин уреднички и мој рецензентски наговор он тај роман згуснуо у динамичну причурду и додао му још неколике краће и мало дуже приче.

И, сваком читаоцу *Карџаи̇а* отпрве је било јасно да смо добили једног изворног и снажног писца који даровито из свог живљеног света вади крупно комађе живог живота и, док се оно још све пуши од непосредности казивања, износи нам га на сто, за нашу царски богату читалачку гозбу.

И, такав, изворан, дубоко ужиљен у свет који казује, и такав, истиноверно директан у именовању и топло срдачан у саопштавању, Попноваков је остао до најновије своје, недавно изашле књиге изабраних и нових прича и записа.

А читав његов замашан опус, сав од животно врелог и доследно аутентичног гласа, израња из ове равнице као једна од њених највиших савремених уметничких вертикала, толико јасно видљива и у свеукупном обзорју овога језика да је, ваљда, ни сами онај Бог који нас сања, и не будећи се, не може превидети.

Али, Попноваков није био приповедач од једног јединог комада, нити од једнодимензионалног и једносмерног значењског гласа — како се понекад површно и олако о њему мислило, говорило, па и писало, када се уопште, а тако ретко и спрам дела несразмерно мало писало, баш као што и књижевнички нехај, болесне сујете и задригло здраве зависти нису дозволиле да добије иједну од толиких књижевних награда.

Првенствено и претежно окренут селу, као главnome мајдану своје приповедне грађе, о којему је дао бриљантна приповедачка посведочења, није био само писац руралног света и народског кова, него је имао једнако блиставе приповедне шикљаје, па и читаве „рапсодије” о урбаноме свету, више о прошлome, али и садашњему. И поврх та два своја богато насељена света, саздао је и један микрокосмос очаравајућих фантазмагориских записа и прича.

Имао је, дакле, магију реалистичкога приповедача и упечатљиву „реалистичност” магијског фантазмагористе.

Био је приповедач „на два света”, а такав ће и навек остати: на онај ће отићи његови земни остаци, а на овоме ће претећи његове живе приче.

Дух његов, међутим, сањаће у оном свом самосазданоме фантазмагоријском микрокосмосу, под оним Богом који ће и наше заснуле душе, заједно с његовоме, вавек сањати да никада не би умрле.

Земља је драгог нам Драгу Попновакова дала, и земљи се он враћа, али тек након што јој је даровитим уздарјем узвратио за даровано му рођење и живљење.

На даровитом и богатом делу и на оном безмерно срдачном живљењу са нама — хвала му у име земље, хвала му у име свих нас!

У свиђање 8. јуна писана реч за комеморацију одржану штога дана у Машици српској.

2

Године 1972, у познатој Матичиној едицији „Прва књига”, Драгомир Попноваков је објавио своју прву збирку — *Саи у срцу*. Под овим насловом сабрано је тридесет осам песама, од којих је тек понека лирска дескрипција, као што је то, рецимо, *Подно у равници*, а понека је понета неком лирском анегдоталношћу, попут оне уводне, *Без наслова*, у којој „Узалуд се потписујем / кад моје песме / (једини сведоци моје моћи) / не знају за мене”, док је већина њих сентенциозна, исписана као огромно чуђење непоновљивој сензацији Живота и још неповратнијој коначности Смрти. Од травке и мрава до неба и космоса, песник се надахнуто, у дубокој упитаности, надноси над свеколики свет, тражећи објашњење необјашњивог и трагајући за вечношћу привременог.

У *Космичкој тајни* питаће се „Да ли дише неко у космосу далеко? / Живи ли вода? Чује ли се глас? / Лепо је тамо где нема нас. // Има ли страве? Постоје ли главе? Да л’ сија дух? Вије ли се стас? / Лепо је тамо где нема нас”, да би закључио: „Космос бруји тајном бића / Звоне звона умоболна / Лепо је тамо где нема нас. // Нагон сунца у нама бунца / Понор пуца и тело зове / Лепо је тамо где нема нас”. А где нас има, парадоксално, умето бити незахвални на томе што нас има, те ће песма *Незахвалан* рећи: „Ваздух дишем — не мислим га / Ваздух дишем и кад пишем / Срце куца — а не знам га / Срце куца и док спавам. // Земљу газим — не марим је / Биљка ра-

сте — не чујем је / Светлост гледам — не видим је. // Космос зија — не плашим се / Геа лети — не чудим се / Дође јесен — не жалим се / Умре човек — замислим се”. У овом певању саме сүшти егзистенције, дакле, тек мисао о смрти повратно буди мисао о животу, а споменута јесен је химна опроштаја: „У јесен / треба скинути / капу / као на свечаном / спроводу / и стајати / као кад се свира / химна / стајати тако / све док лепа смрт / веје”. И иначе је све живљење само живљење временитости, проласка и одласка, баш онако како се казује у хотимично апоетичном запису изразито прозне фактуре и индикативног назива, *Саӣ у срцу*, по којем је и насловљена читава збирка: „Седим на обали, река тече без повратка. Узимам у шаку песак — истече између прстију. Сунце се полако помера према западу, моја сенка према истоку. У трави, размилели се мрави. На руци ми куца сат, под ребрима срце. У даљини тутње возови, траве невидљиво расту. Реком: плове облаци. У срцу куца сат”.

Ето је то онај сат који ће, најпосле, откуцати тако зарана слућену последњу ауторову секунду, док су помињани мрави канда баш они, назрети у *Немирном њределу (II)*, који „подижу / мост за небо / а тај је мост / моја кост”. А пред црвима се у *Вихору мейџаморфозе* драматично подиже одбрана у језику, да би се, након свега, претекло бар у њему: „Не дозволимо немуждним црвима / да одмилимо у заборав / јер камење чува речи заборављених / Кад пођемо са наше свемирске куглице / у биље глуво у простор безимени / оставимо бар мало смисла / па ће корење биљака / допирати до наших нераспадљивих уста / и увек ће труднети добре речи”.

Готово из свих ових песама исијава некакав дисовски тамни сјај резигнације, па и осећања нирване, јер су то песме онога који „болом грли(м) неповратни свет / и непогрешиво осећа(м) узалудност свега што је било / и што ће бити / под вечним неразумљивим небом / у коме нестаје / и мој једини пут”.

А Дисов егзистенцијални крик, који је увељико, мада кудикамо суздржаније, и крик Попноваковљев, па ће му се, неколико деценија касније, халуцинантно и фантазмагорично причути и у ономе крику галеба над морем око Крфа, пошто ће се тај галеб, очајно кружећи у усудном кругу изгубљене птице у небу, сваки час болно гласкати: „Дис!... Дис!... Дис!...”

Све од такозваног директног говора, ненакинђуреног ни сликом ни метафориком, опороба гласа и стоички отвореног ока које види и оно што би срце у нама да превиди, песме *Саӣа у срцу* Попноваков ће засводити завршном, *После мене*, у којој, с раичковићевским уверењем да „песма остаје у камену”,

на живот заветујући безименог неког пријатеља — очигледно сабрата у зидању залудне одбране у речи од немуште смрти — сокдли да се не предаје: „Кад паднем / ти пријатељу тихо устани из мене / да се змије не пробуде // Прву ноћ преспавај / у сопственој крви / Камење и ја бићемо на стражи // А кад се пробудиш / нагни се у васиону / као срна над воду / и видећеш како птице / разносе сунце / то сунце што је игру започело // А ја ћу тада / (нека ми игра опрости) / дубоко спавати без ума”.

Тако је, ето, у својој првој књизи певао Попноваков, да се, потом, никада више не би огласио песмом, а да би се после његове смрти испоставило да је у њега још читава једна замашна руковет, у познијим му годинама насталих, необјављених песама. Стога може бити да је Попноваков, певајући своју опоручу, под оним незнатим својим пријатељем који ће устати из његовог пада заправо мислио свога двојника: онога себе који ће из смрти устати — у реч, да би занавек остао у њој.

3

У приповедачкој књизи *Карџаџи*, објављеној 1978. у угледној библиотеци „Данас” Матице српске, налази се девет прича, од којих су првих шест краће, а остале три подуже. Краће приче, као и она завршна, дужа, фабуларну грађу црпе из пребогатог мајдана ауторова детињства и младости и, с присном интонацијом и снажном сугестијом аутобиографичности, имају носталгичан призив сећања, а преостале две дуже, *Робијаши* и *Карџаџи*, очигледно су вађене из животних исповести других, од приповедача старијих људи.

Уводна прича *Газика* почиње октобром 1944, када у Турију пристижу ослободилачке јединице Црвене армије, довозећи и камион „Газика”, тог свог изрешетаног и током рата склепљиваног „ветерана”, који ће, као велика сензација деце, остати у селу и после одласка Руса, да би, потом, служио у мирнодопске сврхе Земљорадничке задруге и читавог села, а нарочито за путовања локалних фудбалера на утакмице у суседна села. Приповедачки запис „*Митраљетџа*” веома јарколико, а с инвентивном хуморном анегдоталношћу, једнакој оној из *Газике*, говори о једном фудбалском мечу с колониистичким клубом из суседства, по чијем је називу насловљена читава прича. *Цезар* и *Бређуница* причају безмерну присност човекове животне слубљености са животињама: у првој љубав газде према свом изјаловљеном пастуву, а у другој — дечју самилост према

птици брегуници. *Порука* танано приповеда о мучној психолошкој ситуацији „гласника смрти”: онога коме, стицајем околности, на његову несрећу, западне да донесе вест о смрти непознатог му човека смртниковим ближњима, па га ови због тога омрзну, а потом и он на омразу узвраћа омразом. Апотеоза *Јованка* у првом лицу лирски топло исповеда дечачку, најдубљу, а истовремено најчеднију љубав према преминулој дванаестогодишњој девојчици, и, у свеј оној и онолико високо узнетој сакралности свога дирљивог гласа племените једноставности и очаравајуће, свете непосредности, најизнимнији је тренутак свеукупног Попноваковљевог приповедања. Већ поменути *Робијашци*, пак, нашироко а драматично причају о једном туријском и другим логорашима у Немачкој за време Другог светског рата, и по свом епском замаху и фабуларном обиљу сажимају у себи згуснуту енергију читавог једног романа. А још већи такав замах и енергија затомљена је у *Карпаџима*, најдужој и, по приповедачком поступку, најосложенијој прози у књизи, пошто у обгрљају једне, *оквирне* приче, оне о Другом светском рату, садржи и једну другу, романескно још разубеђенију, ону о Првом светском рату, при чему су једни те исти јунаци обе приче: двојица аустроугарских, а заправо српских, туријских хусара, и њихов каплар, а потоњи окупациони туријски „бележник”, Мађар из Сегедина. По психолошкој густини, слојевитости и префињеној сензибилности свакако је најистакнутија завршна прича књиге, *Одсуство*, која, опет у првом лицу, као у *Газики*, *Бређуници* и *Јованки*, приповеда драму војника који цезне за одсуством пошто се ужелео да види оца, а добија то одсуство тек по приспећу телеграма о његовој смрти, у коју не верује све до непосредног осведочења.

У свим приповеткама *Карпаџа* Попноваков се исказује као причалац сажетог и згуснутог фабуларног и емотивног набоја, с маркантним кроки-портретисањем ликова и с непрестаном помном усредсређеношћу на главна језгра и чворишта радње. Описи су му кратки, бритки, колоритно живи, с обиљем оштрооко запажених и инвентивно пробраних, упечатљивих детаља. И са повременим, а фасцинантним проблесцима приповедачке магије укрштања и стапања јаве и сна, стварнога и нестварнога, вида и привида, рационалнога и заумнога, халуцинантнога и фантазмагоријскога, којих ће проблесака у каснијим његовим прозама бити све више, и то још фантастичкијих и приповедно функционалнијих, а што ће овога првенствено и претежно реалистичкога приповедача убедљиво показивати као писца осебујне, хибридне поетике магијске реалистичности и фантастичке магијности.

Не само ову, него и све потоње своје књиге Попноваков ће исписати однегованим књижевним језиком и стилем високе естетичности, у којем је подоста војвођанских, али и не само војвођанских дијалектизама, па и локализама, којима он префињено боји време и амбијент, даје арому атмосфери и упечатљивост радњи, а понајвише њима, у директном говору, сенчи нарави: јер, говор је — човек.

Иако прва, *Карџаџи* су најцеловитија и најмаркантнија Попноваковљева прозна књига, у којој је дошло до пуног изражаја малтене све мајсторство његова приповедања. Они су мотивски-фабуларно најразуђенија његова књига, скована веома брижљиво и сензибилно, с најмање занатских оклизнућа или превида, а с највише непатвореног надахнућа, густине доживљавања и сугестивности исказивања.

Не, дакле, песме, па и не толико потоњег путописа ни романа, ма колико да су они добри, као што јесу, — Попноваков је изванредан мајстор приповетке, како оне краће, која уме да се сведе и на невелик запис, још више оне дуже, у којој је могао да да пуног размаха свом снажном приповедачком дару.

4

Од 6. до 21. октобра 1980. Попноваков је боравио у Кини, у осмочланој делегацији Савеза књижевника Југославије, која је била гост Свекинеског савеза писаца. У та времена то је била једна од свакогодишњих размена таквих гостовања између два књижевничка савеза, тако да је у Кини тих година боравило на стотине наших писаца, али је Попноваков један од ретких, заправо једини за кога знам да је написао исцрпан путопис с таквог гостовања. Већ следеће године његов путопис *Милијарда* у наставцима је објављен у неколиким свескама *Лешојиса Мајице српске*, да би, потом, *Лешојисов* слог Књижевна заједница Новог Сада искористила за објављивање истоимене књиге у јесен исте године.

За свог двонедељног боравка, Попноваков је био у Пекингу, при доласку и повратку, затим у Кантону, Шангају и старој царској престоници Хангчоуу.

Попноваков Кином пролази широм отворених очију, буднога слуха и радозналога духа. И једнако тако отвореног срца. Све га интересује, много запажа и, што је најдрагоценије, готово све бележи: од појединог податка до појединачног или групног разговора, па и читавих прича. Стога не чуди што је његов путопис детаљистичан: сав густ од виђеног и сазнатог. А при томе је у исказу језгровит и динамичан, читак и питањак,

очаравајући у оној високој мери која је сасвим сразмерна путопишчевој дубокој очараности спознавањем једне далеке земље и мало нам познате цивилизације.

Попноваков описује виђене градове, а и успут смотрена села, улице, куће, ресторане и хотеле, позоришта и музеје, дворце и пагоде, аутобусе и аутомобиле, па и рикше у саобраћају, те неизоставно и оне кинеске бескрајне бицикличке реке на булеварима. А, поред занимања за социјалне и политичке прилике у друштву, привредну и општу економску ситуацију, давну и недавну историју, културу и религију, понајвише интересовања испољава за обичне људе. Фасциниран је много чиме, рекло би се свиме, а заправо ће бити да је он, разуме се, понајпре и понајвише бележио оно фасцинантно, куриозитетно и сензационално, којима у Кини краја као да није: од, рецимо, податка да се Пекинг простира на површини нешто већој чак и од читаве једне Војводине до чињенице да се у овој земљи од милијарду становника тај број сваке године увећава за нових петнаест милиона, али да за појединца стамбеног простора има свега четири квадратна метра, што, примећује путописац, „представља површину једног расклопљеног кауча”, а због чега је, уосталом, управо у време његовог боравка, била у јеку велика кампања за рађање само једног јединог детета у породици. И, на пример, запањен је тиме што се шангајска лука протеже на читавих стотинак километара, а још више тиме да је чувени Кинески зид, то планетарно цивилизацијско чудо видљиво и из оближњег космоса, подигнут још пре 2.100 година и да је дуг 6.350 километара, широк седам-осам, а висок од осам до петнаест метара. Попноваков је задивљен „под конач” уређеним пиринчаним пољима, која годишње дају по три жетве, а још више оним терасастим њивицама у брдима, на које се плодна земља из речних долина носи на обрамицама — препознавајући у свему томе херојски жилаву борбу за преживљавање и опстанак у овој земљи у којој је, све до половине прошлога века, харала толика глад да се од ње масовно умирало. Разуме се да се путописац дојмило то што Кинези једу све живо, од патака до мачака, укључујући псе, врапце, змије и црве, и да, с друге стране, никако није могао да остане равнодушан према оним царски раскошним ручковима од по десетак, па и двадесетак јела — при чему читалац треба да зна оно у шта се и писац ових редака осведочио: југословенске писце Кинези су примали као „мале цареве”, водећи их, дабоме, на најатрактивнија места и показујући им само оно најбоље и најлепше, али и смештајући их у најлуксузније хотеле, превозећи их такође најлуксузнијим аутомобилима или комбијима и, уопште, опходећи се према њима,

не само с њиховом уобичајеном, а већ то ће рећи великом гостопримљивошћу, него и с нарочитом наклоношћу, срдачном симпатијом, па баш и љубављу, која је проистицала из тога што је Кинезима у то време југословенски социјализам био јавно исповедани узор, којег су будно пратили с намером да се угледају на оне његове особине које су им се чиниле примењивим у њиховом друштву.

Захваљујући природи своје посете и врстама сусрета и разговора које је тамо, групно или појединачно, водио, наш путописац понајвише сазнаје о тамошњој култури, поготово о књижевности, више савременој него оној старој, а ни у тим областима неће му мањкати изненађења и чуђења. Једно од њих је, свакако, кинеско нефонетско, сликовно, симболичко, или, како Попноваков бележи, „појмовно” писмо, са својих педесет хиљада знакова, од којих ниједан Кинез до краја свог живота не савлада све, а високи интелектуалци се служе с по десетак хиљада, док је за читање новина потребно знати четири до пет хиљада. А поменути интелектуалци су, опет, у време „Културне револуције” (1966—1976), сви одреда били прокажени, а међу њима су најпрокаженији били писци, који су слати у радне бригаде у село на физички рад да би се „преваспитали”, при чему им је најстроже било забрањено било какво писање, осим писања — покајавајуће самокритике. Било је то време тортуре „четворочлане банде”, која је прокламовала начело да „професори треба да уче од својих ђака, а у војсци — официри од војника”. И било је то време опште људске покре и дубоког цивилизацијског суноврата, у којем је режећи режим прогласио апсолутну самодовољност Кине, те ју је невидљивим „кинеским зидом” ригорозно био оградио од свег осталог света у свим областима, од политике, преко привреде, до културе.

У тим и таквим разговорима, ипак првенствено и претежно књижевничким, путописац ће сазнавати о актуелним књижевним токовима и такозваном положају писца у друштву, те ће дознавати да Комунистичка партија, и поред отпочете либерализације, још увек унеколико „задаје теме” писцима и увелико надзире идеолошки карактер њихових дела, али и да има афирмисаних писаца који од државе примају редовну плату, како би се могли бавити искључиво стварањем. У томе погледу, дакле, ништа ново ни под кинеском капом небеском: све има своју цену и све се — плаћа.

По вокацији прознога писца, Попноваков се, као што већ рекох, понајвише интересује за живот обичног, „малог” човека. Али, опет по природи посете и онога „царског гостопримства”, понајмање је имао увида у тај живот. Стога је жудно

мотрио људе на улици, у пролазу, помно бележећи призоре и појединце, од црта њиховог лица до општег хабитуса, од начина говора и осмехивања до начина међусобног опхођења, и од начина оног њиховог униформног облачења до њихових навика и обичаја, веровања и уздања, па све до самих њихових нарави. Из разговора с домаћинима и водичима сазнавао је за њихове мале плате, да немају годишњег одмора, па ни појма о њему, а да се тек недавно у тој земљи будистичке традиције недеља тек унеколико почиње узимати као празнични, нерадни дан. Нарочито је био фасциниран призорима масовне јутарње фискултуре, коју широм бескрајне Кине раде готово сви, од дече и младих људи до старца и старица.

А понајмање је наш путописац био импресиониран оним туристички најимпресивнијим: раскошима царских градова — дворцима у Хангчоуу и пекиншким царским „Забрањеним градом” — доживљавајући их као споменике осине и сурове људске свевласти, охولة сујетности и безмерне себичности.

Као да узвраћа на оно и онолико гостопримство, али нимало куртоазно, но искрено и с нескриваним одушевљавањем, Попноваков је читав путопис исписао с дубоком наклоношћу према људима најмногољудније земље света. Била је то, што би се рекло, љубав на први поглед, која ће се, у завршним пасусима, очитовати закључком: „Кинези су доброћудан и питом свет. Нису бучни, не галаме на јавним местима. Нису склони насиљу, ни крађи. Наш амбасадор Мирко Остојић дуго нам је причао о традиционалном поштењу Кинеза, који су, вероватно, најпоштенији људи на свету. Кина је лепа, јер још нема индустријску суморност развијених земаља. Лепа је, јер њени људи живе у достојанственој једноставности.”

А на ову и оволику „љубазност” Попноваковљевог путописа Кинези нису превидели да узврате: свим потоњим југословенским књижевничким делегацијама с великим симпатијама су спомињали име овог путописца, а, колико знам, делове путописа су превели и објавили. А можда и цео.

У књизи-плакети *Зайиси при свейлосџи*, одштампаној 1984. године у издању зрењанинског часописа *Улазница*, највероватније као извадак из неког њеног тадашњег свеска, на двадесет три стране налази се четрдесет кратких прозних записа, од којих они најкраћи имају свега по две-три реченице, а они најдужи једва да прелазе једну страницу. Ови записи никако нису некакви крњеци, фронтле и рестлови неких дужих текстова,

како би се, можда, могло помислити због њихове краткоће, него су то сасвим аутономне прозне целине, докраја заобљене и довршене. То су, заправо, муњевити снимци: сегови вида, слуха и свести, а бива и да су трептаји душе, па, у једном моменту, завршном у књизи, и просеви сна, морнога, фантазмагоричнога, какав сан најчешће и јесте, али, у овом случају, истовремено и симболички параболичнога, какав сан готово да никада није. Сведено говорећи, то су сажети и згуснути, бритки записи о тренутачним неким опажањима и намахним размишљањима.

Реч је, наиме, о записима којима Попноваков бележи некакав успутни животни, сасвим изниман, али почесто и наизглед сасвим обичан приказ у пределу или међ људима, анегдоталну згоду, разговорну неку нарацију, још чешће портретску дескрипцију, узгредну магновену помисао, али и есејистичко неко опажање и промишљање, сентенцију проишашлу из доживљајног неког трена, па и филозофему неку животну, туђу или личну, редовно извучену из виђеног и доживљеног, а никада из литературе. Ужиљени у свакодневицу, чешће урбану него руралну, ови прозни крокији су, како већ рекох, записи трена, маштовитог наслута или јаркојасног неког махиналног прозрења, а бива и да су мајсторски изведена минијатурна нарација и дескрипција, али и кратка, а минуциозна есејистичка аналитика, као, на пример, оне под насловима *Лифт*, *Предшијунком*, *Погибије*, *Равна њоча*, *Самосагледавање*, *Изнудица*, *Уиознавање*, *разговор*...

Понеки од ових записа, они реминисцентни и, дабоме, носталгични, припадају присећањима на детињство и младост, а већином су из пишчевих зрелих година. И сви су они исписани у првом лицу, па чак и онај у којем се аутор беспштедно обрушава на приповедање „кроз ’ја’”, у свом жустром жешћењу превиђајући чак и толике сопствене приче исписане у првом лицу, а и да не говоримо о свим оним и оноликим вавилонијама дневничке, аутобиографске, мемоарске, па и путописне литературе.

Али, мимо овог момента, шармантног баш по тој и толикој својој искључивости, очито проишашлој више из неког тренутачног хировитог расположења него из размишљеног убеђења, готово сви ови записи озарују читаоца ненадмашном свежином, инвентивном, понекад и шокантном изненадношћу, упечатљивом оригиналношћу својих продорних увида, дубоких прозрења и фасцинантних открочења. Чини се да нема ниједнога испразнога, па, канда, ни баналнога или тривијалнога, а међу претежавајуће добрим и веома добрим, има подоста изврних, па и бриљантних, попут оних чије сам наслове већ

поменуо. А овде, илустрације ради, нека буду наведена два, ако и не најбоља, а оно свакако у пуној мери репрезентативна: први је уводни у књизи, а други припада њеној завршници:

ЗВЕЧКА

У Дунавском парку, у Новом Саду, гледам како дете у колицима звечка својом шареном звечком. Звечка помно и радосно, а онда је наједном испусти на травњак. Мајка разговара са једном женом и то не види. Детиње лице се искриви, поцрвени, зачује се плач, па врисак. Мајка се брзо окрене, подигне звечку и спусти је у несигурне ручице. И дете се умири. На лицу му опет задовољство, смех. Зачу се и гукање...

Плач и смех су два лица овога света.

Човеку већ од самог рођења прети досада и празнина. Зато му је кроз читав живот потребна звечка. Звечка у облику коња, имања, накита, књига, авиона, алкохола, телевизије, пушке, слике, власти... Све су то звечке којима човек, наспрам празнине и бесмисла, звекеће себи и другима.

СТАРАЦ

Хрле бучни ђаци Змај Јовином улицом у Новом Саду. Из млађаних грла разлеже се смех и кикот. Пред једним излогом дечје одеће, стоји млада жена, трудна. Поред ње је девојчица румених обрашчића, у ручици јој се клима лоптаста лизалица.

Дан је сунчан, бодар, небо плаво.

Наилази стар човек са штапом. Погурен, иде полако, ногу пред ногу и у земљу гледа...

У свему горе поменутом њега више нема.

Оваквих прозних медаљона какви су ови сабрани у *Зайи-сима при свейлостии*, у познијим Попноваковљевим књигама наћи ће се још подоста.

6

Пишући *Српску райсодију*, роман о пресељењу Срба 1690. године у Угарску и њиховом тамошњем животу у првим деценијама, Попноваков је ван свог видика готово у потпуности оставио историјске догађаје, а од историјских личности, усредредио се на тек неколике. И, од свег пресељеног народа, поглавито се бавио групацијом насељеном у новосаграђено крајбудимско земуничко село Гладновац и тек успутно „старобивајућим” Србима у будимском Табану.

Сем описа саме сеобе, од историјских догађаја биће поминута Битка код Сланкамена, тек колико је било неопходно да

би се истакла борбеност српских граничара, и биће у два-три фрагментића приповедан рат Аустрије против Француске, али опет без шире слике догађања, него тек онолико колико је било неизбежно да би се приказале ратне договорштине једног од јунака. О великој, дугој и крвавој Ракоцијевој буни, рецимо, која је жестоко харала Угарском од 1703. до 1711. године, а у чијем је зачињању тајног, а дебелог учешћа имао и патријарх Арсеније III Чарнојевић, с погубним последицама и по себе, а нарочито по свој национ, у роману неће бити ни речи, него тек апостериорног и крајње узредног спомена у речци „куруци” и синтагми „Ракоцијеви устаници”. Видљиво је да аутор није осећао потребу да снажније осови роман на негве и силнице које су усудно утицале на трагичну „рапсодију” живљења појединца и општинства, остављајући читаоцу да их има на уму као знане и подразумевајуће.

Осим Чарнојевића, од историјских личности спомињаће се епископ, па потоњи патријарх Исаија Ђаковић, гроф Ђорђе Бранковић, командант граничарских јединица Јован Монастерлија, кардинал Колонић, заповедник Будима Ареј Зага, будимски капетан Карло Перкације и још понеки, чија историчност и није сасвим извесна. Првопоменути од тих личности/ликова, заправо неће бити *дејствена* у радњи романа, него само, у статисти свога лика, детаљније портретисана, при чему ће портрети Чарнојевића и Ђаковића, у својој психолошкој нијансираности и ауторовој нескриваној хагиографској наклоности, попримити ореоле мученика и светаца.

Очито је, дакле, да аутор није имао амбиције, а можда ни снаге да напише такозвани историјски роман, односно онај који би имао снажнију и убедљивију арому и сугестију давнине и минулости. Као да је хтео да каже да је живот појединца, па и читава национ, у суштини свагда и свугде један те исти у својој пропадљивости, пролазности и ништавности.

Роман је грађен без чврстог и прегледног концепта: без учитог главног тока радње, око којег би се, као око слемене греде, окупљала његова обилна, а расута мотивска грађа, па и без јасније расветљеног и конзистентног главног јунака, кога би аутор сустопице пратио. Није се романијер претрзавао ни у детаљнијем опису ширег амбијента, главнијих друштвених догађања, обичаја и, уопште, „духа времена”, а језик, и његов и његових јунака, готово да је наскроз данашњи.

Без ширег историјског плана, потпунијег амбијента и колоритнијег „духа времена”, без континуираног главног фавуларног тока, па и без сустопице праћених јунака, сав роман је грађен од малих анегдоталних језгара, која творе приче, па и читаве приче, слепљиване у дисперзивно расуту, мозаичку

сликовницу, од које се састоји широка, а фрагментизована фреска романа.

Анегдотална језгра романа, пак, ткана су од призора свакодневља. Понајвише од оних баналних и тривијалних, али је међ њима и сасвим изнимних, како сурових тако и дирљивих, чији су епизодни актери изгубљени и пропали људи, бољаци, чудаци, па и лудаци. Те су анегдоте углавном бурлескно хуморне, али неретко и трагичне, а најчешће црно-хуморне. А међ онима од „љубавних згода” и незгода, међ којима претежавају приче о — како би аутор рекао — „курварлуку”, бескрајан је низ ласцивости, скаредности и огавности, у којима као да се казивач хедонистички незазорно, раблеовски сладострасно брчка, хрлимице се препуштајући и многим јарколиким описима содомије неколиких својих јунака. Дух мрсне приземности, саблажњиве порочности, па и одљуђене неке бестијалности људске природе исијава из ових фриволних догодовштина, које као да су сакупљане из мушких распојасаних, распусно пијаних овдашњих и садашњих сеоских кафанских дивана, у којима се диванције напросто такмиче у шокантности и пикантности онога виђаног, а још више онога измишљаног. При томе су те мале приповедачке партије најчешће изненадне, без повода и мотивисаности искрсле, сасвим аутономне, међу собом неповезане и у роман овлашно ужљебљене, те стога романсијерски недовољно функционалне.

Али су управо међ љубавним догодовштинама и неколике лирски узнете, озарене и готово свете деонице призора лепоте љубави и обљубе, које су вероватно најнадахнутије, а значењски канда и круцијалне странице романа, у којима се највиши шикљаји љубави на крају премећу у осећање празнине и ништавила привремених „малих смрти”. А испразност, пролазност, пропадање, расап и гашење тог непојмљивог чуда живота, по учесталости, али и по сугестивности описа, и јесу окоснички мотиви читава романа.

Како се роман од своје половине све више фабуларно згушњава, тако се и расветљеније и убедљивије орисавају ликови Паје чобанина, капетана Перкација, његове супруге Марије и још неколиких, а нарочито Гаје Сударевића Барјактарова, с мене на уштап „праћеног” од почетка романа, а с њиме као доминантним ликом у његовој завршници, тако да он у знатној мери израња као његов главни лик, а његово пропадање као исходна значењска поента романа.

Свеукупни фабуларни ток *Српске райсодије*, у оној мозаички измрвљеној и расутој фресци мноштва причаних догодовштина и судбина, казује усуд *национа у шућини и у времену*, а главни јунаци су такозвани мали људи, као репрезенти свих

оних малих људи од којих је и састављено свеукупно печално општинство кметова и војника. Сржна прича која еманира из свих појединачних усуда је прича о непојмљивости лепоте и ругобе живљења, а понајвише о непојмљивости изјаловљавања, расапа и ништавности тога живљења. Као да, мимо и против Црњанског — на кога роман на самом почетку опомиње оним небом и звездама у њему под којима, у ноћи, пролазе сеобари — Попноваков жели да каже да има сеоба, али смрти — још више.

Роман је 1986. имао два издања, најпре у Матици српској, па пола године касније у Књижевној заједници Новог Сада, а треће се појавило 1990, опет у Књижевној заједници, због чега се може помишљати да је он, можда, најчитаније дело Драгомира Попновакова. Али свакако да није и најбоље. Са знатним бројем изванредних деоница, *Српска райсодија* је недовољно преврео роман, неуравнотежене динамичности и лабаве кохерентности, приповедачки разбијен и расут у често међусобно неузглобљене целине, те стога приметно раздешен, па и стилски недовољно измивен, вероватно доготовљаван у журби и нестрпљењу. Али, укупна његова енергија читаоца никако не оставља равнодушним. Напротив!

7

У књизи прича и записа *С оцем на бициклу*, која се 1991. године појавила у издању сарајевске „Свјетлости”, Попноваков је поново објавио четири краће приче из *Кариша* (*Бређуница*, *Цезар*, *Јованка* и *Газика*), а такође и неколике прозне медаљоне из *Зайиса њри свейлостји* (*Зайис о хлебу*, *Лейоша њорџрешке*, *Пред шјијунком*, *Са оцем на бициклу*, *Еројско сазнање* и *Речи њомаѓалице*), а преосталих четрнаест проза биле су нове. И поновљеним и новим прозама заједничко је то што припадају кругу сећања на детињство и рану младост, с изузетком *Прича о лејшењу*, које, сем евокације детињства и ране младости, доноси и нека животна искуства из ауторова зрела доба, а и записа *Пред шјијунком*, који такође припада овом потоњем раздобљу. И, опет мимо ове две прозе, све остале у потпуности припадају искуству живљења у родном селу. А и ове две, као и све друге осим *Цезара* и још једне, испричаних из перспективе невидљивог „објективног” казивача, приповедане су у првом лицу.

Проза *Дечје сунце* прича страх заглављене деце у каналском грлу испод ћуприје, *Тојање* приказује дечје игре с блатом, да би се у својој завршници дирљиво преобратило у сетну

а зарну успомену на оца, *Тракџори с ѓуменим џочковима* казују традиционалну и традиционално подсмешљиву скепсу сељака према свему новоме, чак и када је то ново очигледно боље, *Сеоске клуџе* су запис о овој преважној „институцији” паорског свакодневља, *Ошџирач*, пак, доноси снимке необичног човека у неубичајеном занимању, *Дудови и ракија дудара*, исписани у славу овог полузатртог дрвета и незатрте дудоваче, оживљавају неколике давнашње колоритне призоре и ликове, *Задушна џоѓача* доноси лирски хуморну поенту, *Поџкивање* се, писано Попноваковљевим искуством ковачева сина, развија у зналачки детаљистичне и јаркојасне описе коња и ковачког заната, *Бркови* исповедају дечачки стид због пубертетске процватње тела (бруцања), а *Јова биолоѓ и његове крџењаче* ће, измеђ призора и дечачких ликова у шутовању, у једном тренутку попримити вид надахнутог трактата о лопти уопште, док ће у *Жарку добричини* један дубљи и трајнији стид, онај због деџе обесне злоупотребе доброте друга, који никада није узвратио на детиње непромишљено, понекад и сурово неодмерено, а у суштини незлонамерно, невино насиље, да би, потом, запис *Коцкари*, јарколико сликајући хазардну игру одраслих с металним новчићима, у својој завршници исповедио приповедачеву ојађеност због наједном срушеног угледа свог учитеља, те светиње детињства, у коју се гледало са страхопоштовањем.

Једна ранија проза, међутим, она под насловом *Гуске*, која казује чежњу за висинама и летењем ових припитомљених и увелико „обескрилаћених” птица, истовремено посведочавајући и приповедачеву чежњу за висинама, са својим завршним мотивом о његовом сну у којем он лети, биће својеврсна најавна завршних *Прича о лешњу*, те најразвијеније, а свакако и најупечатљивије прозе читаве књиге. Ова се проза, у својој жанровској хибридности и мозаичкој компонованости, креће од сећања, преко репортажних снимака и фабулативне нарације, па све до есејистичких промишљања. А у оним одломцима о пилоту Цунти, како у амбијенталним оквирима тако у и фабуларним језгарцима, а нарочито у лику, карактеру и усуду јунака, крију се згуснуте и сапете, неискоришћене потенције читавог једног ненаписаног романа о човековој исконској жудњи за висинама и летењем. Цунта је, наиме, „у цивилном оделу био сувише обичан, а владао се као да није био пилот и као да у животу никад ништа није био”, а у униформи, „док нам прича своје доживљаје, ми дишемо плаветне висине из његове плаве униформе и чини нам се да и сами с њиме летимо и доживљавамо брзину и пилотску храброст”, па приповедач, заједно с другим саслушаоцима, видећи у њему наднаравно биће, „мага” небеса у коме је „душа птице”, неколебљиво верује

да никада неће пасти, али исти тај Цунта, којему је мати световала да не иде „тамо где гредице нема”, гине 1975. године при спуштању свог авиона кроз маглу на аеродром у Прагу. Али, ето, и овако еписки неразрађено, али у пуној снази жестоке убедљивости, ипак је испричана једна драматична икаровска прича.

Из свих ових евокација детињства и ране младости — које се, најчешће кратке, крећу у оквирима преврелога и згуснутога записа, без развијеније нарације и тек с натрухама фабуларних заплета и расплета, због чега су понекад ближи сличицама неког феноменолошко-социолошког есеја него причи — непрестано исијава једва суздржавана, а заправо несуздрљива и веома дирљива нежност. Јер, све те евокације, писане у славу давно одбеглог детињства и минуле младости, у својој сетној носталгичности имају флуидну ауру светости зарних успомена. А ту и такву, веома густу сугестију, ни овде као ни другде, Попноваков не остварује некаквим нападним поетизацијама слике или јефтиним лиризацијама реченице, него оном иманентном, као потмулом, а неодољиво снажном енергијом која је затомљена у сушти причанога.

Једноставан и сведен, покатошто и опор, али чешће срдачан у непосредности приповедања, Попноваковљев глас је био хотимично апоетичан чак и у његовој књизи песама, још више је такав у свем осталом његовом рукопису, а ипак једна непатворена и снажна лиричност избија из сваког његовог дела: извориште јој је, без сумње, у ауторовој дубокој душевности.

8

Седма Попноваковљева књига, *Писмо и носталгија*, објављена 1996. године у новооснованом новосадском издавачком предузећу „Папирус”, донеће шеснаест приповедачких наслова, међ којима ће бити и два пренета из претходне књиге — *Дечје сунце* и *Приче о лећењу*. Међ преосталих четрнаест биће дужих и краћих прича, али и једнако таквих записа, па и тринаест наративних бележака, сабраних под заједнички наслов *Црњице*.

Писмо и носталгија понајвише изненађује, а и плени тиме што је то, у суштини, књига од две приповедачке поетике: поред оне, у Попновакова већ устаљене, а толико суверене *реалистичке* да се она у овога аутора чинила не само сменом него и, малтене, једино могућом вокацијом, овде се јављају и неколике приче нове, *фантастичке имагинације*. Овакве имагинације било је, додуше, и у ранијим Попноваковљевим про-

зама, али тек местимично и делимично, најчешће при опису појединих фантазмагоричних снова. Испоставило се, дакле, да су ти и такви фрагменти били својеврсна најавна читавих прича саткиваних искључиво од маштарског предива, као и понеке приче и записа у овој књизи у којима се *реалистичко* и *фантастичко* спретно и срећно стапају у амалгам прозе хибридног карактера. Још одређенији навештај фантастичкога у његовом стваралачком рукопису представљала је његова црновизионарна, апокалиптичка радио драма *Црни кавез*, емитована на Радио Новом Саду 1984. године, а која говори о збитијима у дан у који, због неког космичког поремећаја, Сунце није изгрејало.

Ако се пренебрегну оне две поновљене, од преосталих четрнаест проза ове књиге, њих седам се указују као реалистичке, две су хибриднога кова, а преосталих пет све су од саме маштарске визије и грађе.

Корпусу превасходно реалистичких проза припада уводни, аутобиографски интонирани запис *То сам ја*, у којем се појављују жива осведочења о ауторовим двојницима за које он не зна, те се љути када га непознати намерници с њима замењују, а када се и сам буде срео с једним од својих двојника, и поред жарке жеље, ипак ће избећи да се с њиме упозна, јер ће у њему превладати, од Жана Жака Русоа преузето сујетно убеђење да треба бити *различити од других*, због чега напросто неће моћи да пристане на то да доиста има свог двојника. Запис *Владимир Војнович*, из истог приповедачког проседа, исповеда ауторову првотну зачуђеност, а потоњу очараност открићем да је овај познати руски дисидентски писац својим праповедачким пореклом из ових крајева, из чега се, надаље, испреда могућност да су ти прапреци баш из ауторовог родног села. Прича *Силашинов коњ*, с досетљивом, али пренаглашеном политичком сатиричном нотом, казује сторију о сељаку коме су локалне власти одузеле од црвеноармејаца добијеног коња, којег он, потом, никако не може да прежали: у превеликом болу због тог губитка, он најпре опонаша тог коња, а затим — у смелом приповедачком онеобичењу — почиње и да живи у штали на коњски начин. И прича *Скице* — која апостериорно, на начин исповести главног јунака, описује „љубавни роман” овдашњег једног човека с његовом газдарицом Немицом док је код ње радио као ратни заробљеник током Другог светског рата — при своме завршетку такође се заошијава у необичење: наине, бивши заробљеник, при гледању телевизијског преноса међународне утакмице, у истакнутом немачком фудбалеру препознаје сопственог, никад виђеног сина, због чега преживљава ноћне море, али се из тога рађају и гротескне кафанске сцене када он почне јавно да објављује да му је то син. Запис *Песма*

и нож аутобиографски сведочи о човековој изненадној и тренутачној моћи, које ни сам казивач није био свестан док се она сама од себе није случајно разоткрила, али коју, потом, никако не може да понови кад жуди за њом, а она се опет изненада јави чим одустане од њеног призивања. А читаву догдовштину аутор, на крају, пореди са сопственим моћима и немоћима писања, закључујући: „Често ми се дешавало да оно што сматрам важним, не могу лако да напишем. Јер, са причом је као са баченим ножем. Може лако да се зарије у мету, али и не мора.” Запис *Рубљов, васиона доброше* је изузетно надахнута лирска есејистичка ода у славу знаменитог руског иконописца, у чијим живописима, са којих „струји стара Русија”, Попноваков спознаје „једну васиону блакости, мисаоно и осећајно продуховљену”. Запис *Госјодин*, пак, с нескривеном тугом, а на језгровит и морално проблематизован начин, описује приказ непознатог гладног господина у буреџници, с ауторовим накнадним покајним самопреиспитивањем над тиме што му није понудио своје милосрђе, које му се било учинило неумесним, јер по тога господина понижавајућим и увредљивим. *Месечина* је најшире развијена, а потанко казивана прича о неверној супрузи, која се, после, кад она обудови, развија у веома колоритну приповедачку фреску, с много пикантерија, али и успутних социолошких и етичких увида у стања моралног лицемерја сеоског света, да би се у свом исходишту прича преобратила у лиричну похвалу слободне, ничим спутаване љубави жене према мушкарцима. У читавој књизи, ова проза је не само најдужа, него и најнадахнутија, што потврђује већ раније читалачко осведочење да је Попноваков у причи најбољи онда када да најпунијег размаха своме приповедачком умећу. Насловна проза, *Писмо и носјалџија*, есејистички је развијена мозаичка белешка састављена од више међу се повезаних фрагмената. Први од њих говори о лепоти рукописа у писмима Вељка Петровића и Младена Лесковца, да би прешла на расправу о једној грешци која се поткрала коректору или самоме, на такве грешке преосетљивом Лесковцу у навођењу једног туђега наслова, па се, потом, говори о још неким појавама и згодама у вези с реченим и другим нашим великанима, да би се читав есеј, у својој свеукупности, на крају указао као дубока носталгија за негдашњим временима лепих рукописа и писама духовних великана: „Кад данас призовем незаборавну личност Вељка Петровића, остаје ми једино да се запитам: Где су данас такви људи? Где су ти велики карактери и снажни духови што зраче енергијом и благородношћу, што мудро говоре и лепа писма пишу. Има ли их још негде?”

Црњице говоре о ауторовим недоумицама у писању, потом о глумцу Павлу Вуисићу, па о сеоском особењаку који своје сусељане при сусрету поздравља распеваним узвикивањем до певљивости звучнога имена Ђузепеа Вердија, затим о градском чудаку који туђе кафанске разговоре изнебуха пресеца резолутним узвиком да то што се у том моменту прича „није тачно”, након тога се промишљају наклоност и поверење између ласте и паора, те идеализује доброта и поштење неких људи из родног села, па, на начин малог трактата аналише изглед, појам и значење нуле, а такође се приказују још неки призори и ликови, да би завршна прозна белешка дала густ и драматичан опис путовања кроз део последњим ратовањем разорене Босне.

Кључна свежина књиге *Писмо и носталгија* садржана је, међутим, у пет проза фантастичке имагинације. Прва од њих, *Поглед Јулије Воробјеве*, сугестивна је фантазија о жени која доживљава жесток струјни удар, те, у дубокој коми, лебди измеђ живота и смрти, свесна и свога и наоколнога живота, али без снаге да да знаку о живој себи. А када се, на аутопсији, најпосле испостави да је жива, па је медицинском негом поврате у пуни живот, она стиче поглед с моћима рендгена, којим наскроз прозире људе. Запис *Неуки анђео*, у мешавини реалистичких путописних призора и халуцинантних и фантазмагоријских привида, надахнуто и упечатљиво прича ауторов сусрет на Крфу с Владиславом Петковићем Дисом, инкарнираним у огромног галеба. *Господар у њрозирном дворцу* је, опет, на начин црне бајке бајколика прича о краљу, господару острва, којег ће појести усудом му писана ајкула, а *Плач Бича Божјег* је фантазмагорија о сновидном и јавом засањаном сусрету хунског војсковође Атиле, „Бича Божјег”, с нашим савремеником, новосадским песником и доктором Јожефом Папом, на једном острвцу у Тиси код Кањиже, на којем се, по Паповој песничкој слутњи, налази Атилин гроб.

Све ове фантастичке прозе Драгомира Попновакова очаравају раскошћу своје имагинације, али канда још и више једном нарочито снажном, готово да би се рекло *реалистичком* уверљивошћу свога казивања, што овога првенствено и претежно реалистичкога приповедача обдањује и као мајстора фантазмагорије и фантастике, обогаћујући његов и иначе наочит приповедачки профил.

Све као узгред, а што даље све чешће, Попноваков је од почетка осме деценије минулог века исписивао и књижевну

критику, приказивачку, али се међ њоме с времена на време умео протнути и понеки краћи или подужи есеј. Године 1996, до тада у новинама и часописима објављене приказе и есеје сабрао је у књигу изненађујег наслова — *Не реци да си књижевник*, објављену 1996. у издању „Папируса”. Необични наслов аутор објашњава истоименом уводном есејистичком белешком у којој разлаже своју запитаност над обичајем једног старијег писца кога не именује — а био је то Александар Тишма — да и у свакодневној комуникацији с непознатим светом, а нарочито у оној „официјелној” с администацијом и осталом бирократијом, на питање о своме занимању, никада не каже да је књижевник, него да је — службеник. Познавајући Тишму и знајући за тај његов манир, прозирем да је то Тишма чинио с вишебројног разлога, све бољег од бољег, а Попноваков ту његову праксу дедукује као најрационалнији поступак књижевника коме је више него јасно да се у нашем друштву на књижевноковање не гледа као на некакво озбиљно занимање, занат, службу и мисију, него, с презрењем и ниподаштавањем, као на доколичарски хоби и сувишну залудицу, и то понајвише стога, вели Попноваков, што „писац производи робу коју нико није наручио”. Утопистички, потом, Попноваков наглашава потребу да друштво прокламује, па и сталном материјалном потпором поткрепи егзистенцијални *сџајус књижевника*, јер би једино то било сагласно већ прокламованом „начелу” тог истог друштва да је „књига од посебног културног и друштвеног значаја”.

У овој књизи налази се тридесетак приказа књига старије, Попноваковљеве и млађе генерације домаћих аутора, најчешће објављиваних у *Дневнику*, *Пољима* и *Лешојису*, али и у *Индексу* и *Руковешу*. На самоме крају књиге, придодато је и шест ликовних критика, углавном „слова” с отварања изложби неколиких овдашњих савремених сликара.

У књижевном приказу Попноваков је сажет, јасан и бритак. Одмах се усредсређује на садржинску и значењску сушт књиге, а у анализању је разговоран и у суду изричит, па и одсечан. Не колеба се ни у утиску ни у процени. И, по осведочењу овога који ово пише, а који је прочитао већину књига које је Попноваков приказао, он готово никада не грешу. Тек понекад, можда, унеколико сужава, па и упрошћава видокруге приказиване књиге. Али, то је неминовност која не проистиче толико из неке претпостављене сужене перцепције критичара колико из нужде да приказ буде кратак, те тиме неизбежно не-свеобухватан.

На челном месту књиге је есеј *Свети Сава*, датиран светосавским 27. јануаром 1993. Исцрпан у информативности, хро-

нолошки поступан и прегледан у излагању грађе и, као и увек у Попновакова, једноставан, јасан и читак у изразу, са стишаним одзвоном дубоког пијетета према причаноме, овај есеј је драгоцен за множину српског нехајног света, који, и када поштује и слави, не зна баш премного *штиа* и *заштио* поштује и слави. Ту је, затим, есеј *Геше и Лаза Костић* — у опажањима и закључивањима сав ослоњен на онај познати Исидорин вај над Лазином немарном и кобном животном растрзаношћу и стваралачком фрагментарношћу — у којем ће Попноваков дијагностиковати да Лаза, супротно Гетеу, најпре није „научио да живи”, па стога ни смогао да отелотвори сву енергију свог генијалног дара. У есеју *Исидора о раном Андрићу* је реч о једином огледу Исидоре Секулић о Иви Андрићу, објављеном 1923, када је Андрић имао само две књиге, *Ex ponto* и *Немире*, али већ подоста приповетки објављених у часописима, а Исидора пронишљиво и минуциозно открива и обрађује „Исток у приповеткама Иве Андрића” у истоименом есеју, да би већ тада просудила да смо добили „мага” и „чаробњака” приповедања, а да се касније никада више није враћала његовом делу. У огледу *Пријоведна проза у Лейхойису Мајшице српске (1825—1847. године)* Попноваков даје подробен преглед превођене и посрбљиване прозе и првих оригиналних покушаја из пера Михаила Витковића, Јована Суботића, Јована Чокрљана, Његоша и других, који су представљали зачетак уметничког приповедања у овоме језику. Најпосле, ту је и најинтересантнији од свих ових огледа, *Словенски неурасијенични аутокритик* — који је, заправо, преименовани есеј *Писмо и носилџија*, пренет из истоимене књиге — чијим се преименовањем истиче онај његов фрагмент који говори о једној преоштрој покуди, овој изреченој у новом наслову, а коју је Новаку Радонићу упутио Вељко Петровић након што је овај сликар, одушевљен до поражености лепотом италијанске сликарске ренесансе, разочарано отурио од себе кичицу. Након разматрања те успутне и олако изречене, а у својој интенцији педагошке Вељкове покуде, која је, заправо, била жал над словенском малодушношћу одличног сликара и подстрек да се он врати палети и платну, есеј се ненадано а надахнуто развија у јарколику нарацију о Вељковом необавезном, ћаскајућем, а бриљантном усменом приповедању при његовим доласцима у Матицу, чему је Попноваков био сведок, остављајући о томе, ето, драгоцену писану сведочанство.

Не чуди што је приповедач и романијер Попноваков, осим две књиге поезије, готово искључиво приказивао приповедачке и романијерске књиге, уз још једну књижевно-критичку и есејистичку и три афористичарске, али изненађује да

је већ у овом периоду ушао у својеврсну ликовну критику, пригодну, писану за отварање изложби, али сензибилну и промишљену. У каснијем раздобљу, Попноваков ће бити још чешћи и у књижевној критици, понајвише објављиваној у *Летопису*, тако да се основано да претпоставити да је потоњих његових приказа двоструко, а можда и троструко више од ових у овој књизи.

10

У срећнијих и богатијих народа с разбујалом културом дубоке традиције честе су романсиране биографије знаменитих људи, па и прави романи о њима нису ретки, а у нас је то, нажалост, сасвим изнимна појава. О читавој плејади духовних горостаса из 19. века, који је прекретнички ренесансан у Срба, у нас ниједног великог романа! Па готово ни малога. Утолико је значајнији романсијерски допринос Драгомира Попновакова, који је у *Сликарима Доње земље*, објављеним 2000. у издању Матице српске, белетристички васкрсао Новака Радонића, Јована Клајића и Павла Симића, успут дајући романсијерски веома развијен портрет књижевника Јована Суботића, а у епизодној узгредици и још понеких.

Као и *Српска райсодија*, и *Сликарима Доње земље*, а то ће рећи ондашње Јужне Угарске, садашње Војводине, јесу првенствено и претежно *роман имагинације*, а тек потом и тек донекле и роман историографске и биографске фактографичности. Али је у овом другом роману и та фактографија чешћа, богатија и поузданија, па и романсијерски функционалнија него у оном првом. А такође је овај потоњи роман и композицијски складнији, гушћи и динамичнији, с мање празних ходова и немотивисаних епизодијских успутица. Сав је скован у целовито, прегледно и јаркојасно романсијерско ткиво, које, живо пулсирајући, одише снажном сугестијом животности и белетристичке уверљивости.

И овде ће, међутим, бити извесних диспаратности. Тако ће, на пример, у овом превасходно реалистичком роману, са снажним продорима у дубље психолошке поноре и високим узлетима у сновидне фантазмагорије својих јунака, онај роман осујећене љубави Јована Клајића с бечком шипарицом Дором Хајдл, који, иначе, обимом доминира првим делом књиге, у својој чедној идиличности, па потоњој сасвим романтичарској трагичности, заправо сав бити исписан у клишетираном поетичком кључу предромантичарског, сентименталистичког романа. У овом „роману у роману” Попноваков се наивистички

сав упреподобио, па не личи ни на себе реалистичкога опсерватора ни на себе зачудно а очаравајуће фантазмагоријског маштара. Али су, за узврат, као штедра надокнада, све остале партије *Сликара* исписане у пуној снази Попноваковљевог дара.

Портрети Радонића, Клајића и Симића, па и Суботића, осликавани су и крупним, упечатљиво снажним, али и танано нијансираним приповедачким потезима, пастозно слојевитим, пулсирајуће колоритним, с мајсторским усредсређењима на инвентивно пробрана чворишта њихових животних и стваралачких успења, а још више распињања, расточења и пропадања. Биће да се сва ова и оволико топла присност Попноваковљевог орисавања понајвише хранила његовом, од детињства му снованом, а до краја живота неоствареном жељом да и сâм буде сликар, коју је, тек у недавним својим годинама, поверио неколиким својим пријатељима.

Сликари Доње земље су, заправо, роман о трагедији уметника у провинцијама и духовним паланкама „доњеземског”, приземног и сиромашног, а духовно још оскуднијег света. Роман је ово о поклекнућима и посрнућима стваралаца у свету у којем је њихов дар, осим оног испољеног у иконопису и портрету, наоколном свету сасвим излишан, јер за њихове скучене потребе и укусе сувишан. А сва „уклетост” њихових судбина проистиче из њихове заклете, „пупчановрпчане” везаности за ту доњеземску, најприземнију провинцијалност свога рода и завичаја.

А, упркос томе, тај род им је присан, јер најрођенији, а завичај им — топло заран. Ту трагичну баченост у свет и усудну осуђеност на завичај, најосамосвешћеније, а тиме и најдертније, живи и мисли Новак, а Јован и Павле јесу их, наоко, мање свесни, али тиме нимало избављенији.

Овај роман је истовремено и роман о пријатељствима и непријатељствима уметника, о њиховој нарцисоидности и суревњивости, али, више од свега тога, о дубокој, па тиме још рањивијој људскости њихових бића. И роман је ово о Завичају, с лирским партијама одушевљавања његовом лепотом и топлином, али и роман слављења „слатког православља” и пансловенског, и нарочито с Русима „братимљења”. А с оним, у Попновакова срећом неизоставним, мада епизодијским ликовима особењака, божјака, чудака и лудака, као и многог другог, са свим оним њиховим навикама и навадама, свакодневним, па и кафанским шеретлуцима, мудролијама и животним „филозофијама”, тако упечатљиво датог равничарског људства, *Сликари* су увелико — *роман ове равнице*: њеног света и менталитета.

А то ће рећи, понајпре и понајвише оне равнице која није само депресија у пределу него и у души.

За *Добре људе* Драгомира Попновакова, прву књигу едиције „Завичај”, коју од 2002. године почиње да издаје Градска библиотека у Новом Саду, приређивач Владимир Стеванов је из целокупног прозног опуса Драгомира Попновакова узимао оне *најзавичајније* одломке и краће и дуже целине: оне које говоре о ауторовом *родном селу и дејиньсџиву* у њему. А то ће рећи да је приређивач узимао *најизворније* прозне исказе овога аутора: оне који *ауџиобиографски* причају *колевку живљења и најџрвојније сензације и фасцинације доживљавања себе и светиа*. Дакле, оне који казују сами праг и почело бића и усуда.

А узимајући одломке и целине с призориштем и догађајном грађом из села и детињства, приређивач је захватио баш у средишњи, најдубљи и најбогатији инспиративни мајдан свеукупног Попноваковљевог приповедања, пошто се село и детињство јавља у многим, по правилу понајбољим, а мени као читаоцу свакако најдражим казивањима овога писца. А и тамо где села и детињства у Попноваковљевом причању непосредно није, они су у примисли самоказивајуће свести као *норма, мера стџвари*, а почесто и као *узор и идеал*. Јер, реч је о аутору чија се готово свеукупна визија сагледавања и исказивања живота осовљује на један еминентно *рурални џоџлед на свети*, којим се све самерава и вреднује, појавно и етички.

Наиме, не само у прозама ове књиге, али у овој искључиво, Попноваков почесто, сласно и страсно, приповеда о призорима и догађањима детињства у селу. Штавише, он покатакд и преноси понеке анегдоталне ситуације свога живота у завичају у далеке светове и давна времена, као што је то, рецимо, чинио у роману *Срџска райсодија*, али и не само у њему.

Оне помноге Попноваковљеве изнимне, али и опште, па и свеопште, па баш стога тако карактеристичне, малтене *џиџишке ситуације* — од оних призора дечје игре, па преко описа сваковрсне дечје знатижеље и глади, материјалне и духовне, до описа сасвим нарочитих и дубоко интимних неких смотрења и снатрења, прозрења и осведочења, у дружењу и раду с оцем, на пример, а и до оних најприснијих дечачких тренутака с оцем и матером, у којима има оне најтананије дирљивости и најнежније топлине којима једва да има, а одистински и нема имена у језику, па све до, најпосле, првих, сасма детиње чедних љубави, али и потоњих увелико еротских блуђења и от-

кровења, те и разноврсних, па и драматичних неких упада Историје у инокосну људску судбину — све су то првенствено ситуације и приче *с кућнога прага и из кућнога круга*. А такве су и оне мало одмакнутије од прага и најранијег детињства, замакнуте у дечаштво и рано младићство, али никад и нигде измакнуте из родног села.

По томе ова књига, у свеукупном обухвату своје причане животне грађе, и јесте *књига деињства и одрасћања у селу*, аутобиографски дубоко аутентична и литерарно високо уверљива.

Родна кућа је овде — у свему причаноме у овој књизи — егзистенцијални нуклеус нуклеуса, централни универзум свих живљених универзума, а *завичајно село* је васцели свемир. И, ако и постоји нешто мимо те куће и тога села, постоји само онда и онолико када и колико од свега тога до завичајног села и роднога прага дотекне.

А село можда и јесте нека коренска мера човекових знања и спознања: преко те мере свесвет није ни сасвим видљив, а још мање схватљив и прихватљив. Биће да отуда имамо појаву да људи у великим градовима телом и духом и не живе у читавим тим градовима, него и практично, а поготово емоционално, претежно ако не и једино у својим квартовима, тим сурогатима „роднога села”, о којему је сан заувек похрањен у човеков ген.

Село као *мерило и норма, узор и идеал*, село као *исконски и суштински образац* свеукупног живљења, обичајни и морални, присутно је у свеукупном делу Драгомира Попновакова као свесвет спрам којег се самеравају сви други светови: и они варошки и градски, а и они белосветски. Огољеност, јасност и присност руралнога, његова сагледљивост и прозирљивост, али и параметри његове етичности и естетичности, свеукупне људскости, — слемена је греда читаве Попноваковљеве прозне грађевине. Село је у њега његов „поглед на свет”: сржна и стратешка филозофема и живљења и мишљења.

Оно из детињства понето *деињасто* у том и таквом мотрењу и мишљењу, вид је дубоке чедности тога погледа, у којему има првотне бистрине виђења, наивности и спонтаности, простодушне и отворене непосредности, у којој, опет, уме да буде и неугодне истинољубивости и сурове правичности. А оно што није овим и оваквим погледом сагледљиво и самерљиво, нејасно је и сумњиво, страна је и туђе, па и одурно, и на све то као да се из ове визуре гледа с извесном узноситошћу, па и с ниподаштавањем и презрењем.

А друкчије једва да би могло и бити: јер, село је *мера ствари*, физикална, психолошка и морална.

Такође у том и таквом погледу може понекад да буде и извесне, нехотичне или баш и хотимичне, вициналне усковидости и ускогрудости, и у мишљењу и у проосећавању. Али, све то нимало не треба да изненађује и чуди. Јер, скоро неминуовно бива да се завичај, нарочито ако смо у њему били срећни, углављује у основну пречку вредносне лествице којом вреднујемо читав свој живот и сав наоколни, и не само наоколни свет. Једнако тако и људи рођени и одрасли у урбаној средини мерилена градског човека самеравају, не само село, него и дивљи поток у гори и зверчицу у трку кроз честар у пољу.

Изворности сеоскога у Попновакова се приказује и слави као изворност самога *постанња*.

Кућни праг је овде она најужа и најинтимнија, а родно село она шира *домаја*, која се протеже све тамо до његових најкрајњијих јароша, па чак и до најудаљенијих тога села њива у атару, као до — граничних предела. А иза њих почињу ина странства, иностранства, и кад сазнана и кад несазнана, углавном — непријатељска, баш као у Попноваковљевом причању о фудбалским утакмицама тима роднога села с тимовима суседних села.

При свем овоме ваља знати да се село у Попновакова, и када је бојено драмским, па и трагичним елементом радње, јавља с неким исконски складним и достојанственим поретком бића и ствари у простору и догађања у времену, а озарено је јарким, рекло би се празничним, а лирски хуморним, пасторалним и носталгичним расветљењима: у овој књизи, без изузетка, као *ошкривени*, а у оним неким другим, међ овим корицама несабраним његовим приповедачким исказима, као *избуљени овоземаљски рај*.

Отуда се и ова срећно пробирана и састављана књига, у свој овој и оволикој својој благородности и благодужности, доживљава као бајковита скаска о добрим људима из доброга села у доброме времену добрих догађања у најбољем раздобљу казивачевог живљења: у детињству.

А читава она, таква, сва у казивању о доброме у доброме, доима се као један распевани интимистички мозаички роман, лични и породични, високог лирског набоја и у својој причаној грађи и у своме значењском звуку. Читав свет је овде сагледаван из крајње личне перспективе наратора: најпре сасвим детињим, па дечачким, а најпосле и младићким очима, увек широм отвореним и дубоко узбуђеним, из чега и исијава сва ова и оволика узбудљивост књиге.

Сви светови Попноваковљеве прозе, а ови у овој књизи понајдубље, укоренењени су у *живљено* и *доживљено*. А оно *најличније живљено* у овога аутора не само да је најчешће него је и најјаче: најјарколикије и најсугестивније.

Попноваков се и овде, као и другде, непрестанце придржава *свешће једносјавности и приповедања*, с претежавајућом реченицом директног исказа, и са спонтаним поређењима, у којима има не само прикладности и живописности, него и лирске драматичности и непатворене лепоте. Растерећене грча приповедања и стилске каприциозности, једноставне, па и просте, разложне и сталожене, наизглед мирне и тихе, његове реченице, опуштене и лаке, теку као широка, спора равничарска река, споља привидно мирна и тиха, а изнутра струјовита и силовита, с многим вировима и вртлозима, а почесто и безданима, неизмерним. Стога се, неретко, учини да се у њима ваља читав век и васколики свет, с оним иверком појединачне неке причане судбине, коју управо причалац причањем избавља из потопа превиђања и заборава у светлост запажања и памћења.

Осврнемо ли се по свеукупној савременој српској прози, тешко ћемо наћи још много таквих приповедача *илеменијте иростије* и *вреле ођољености* казивања. Односно, још много таквих који у своме гласу носе толико много напречац и спонтано реченог, а крупног и драматичног комађа живота, али и нијансираног његовог детаља, живо пулсирајућега, озаренога и осмехнутога, али и смраченога, горкога, па и крвавога, који већ и самом том својом убојитом рудиментарношћу досежу разине симболичкога и метафизичкога, а поготово оном изостреном приповедачевом визуром и нереченом, имплицитном његовом казивачком филозофемом која као да нам стално дошаптава да ће све у нашим животима проћи без трага ако не буде — забележено.

А то нам овај приповедач дошаптава с једним убеђеним јер самоосведоченим спознањем да је сваки, ама баш сваки живот — *роман*, и да је скоро све у томе животу — *све сами роман тога романа*.

Само све то треба смотрити и — забележити.

У *Конира Ге*, књигу „изабраних и нових прича“, објављену 2004. године у новосадском „Тиском цвету“, Попноваков је уврстио највише прича из своје прве приповедачке књиге *Карпајии* — „*Мијраљеји*“, *Поруку*, *Цезара*, *Јованку*, *Газикку* и *Робијаше* — што показује да је и сам највише држао до ње. Штета је што, очигледно због њихове превелике дужине, у овај избор из *Карпајии* није ушло *Одсуство*, прича изузетне вредности, и, готово једнако таквога ранга, насловна прича *Карпајии*, као што се, вероватно с истог разлога, овде нису нашле ни *Приче о лећењу* из књиге *С оцем на бициклу*, из које је уврштена једи-

но проза *Децје сунце*, овде преименована у *Грло*. Из *Писма и носћалџије* изабране су *Скице*, *Песма и нож* и *Господин*, као и знатан део *Црњица*, којима су придружене и неколике белешке из *Зайиса при светлосћи*, — тако да је, од укупне двадесет и једне белешке, шеснаест старих, а пет нових. А нових прича има осам.

Прича *Вашар у Чуругу* враћа нас у „стара времена” 19. века, у доба Илије Огњановића и његовог народног календара *Орао*, који је у једном свом броју донео погрешан датум вашара у Чуругу, доведши тиме у заблуду једног каћанског сељака, који је тамо отишао кад вашара није било, па му се из тога изродило низ неприлика, у којима су се гогољевски сјајно испољиле навике и нарави ондашњег нашег паорског света. *Кека гурава* опет ће, у Попновакова по ко зна који пут, причати један сомнамбулан сан онога који приповеда, оштрицом причања с јетком сатиричношћу засецајући у јаву нашег донедавног социјалистичког друштва. *Друџи свеш* је, пак, прича о старачкој самотности и срећном избављењу из ње, с изврсном паралелном параболом о самотности једног врапца, који овде и представља тај други свет из наслова. А такође, као и претходне три, реалистичка прича *Боли за Русија*, с једним инвентивним фантастичким фабуларним елементом који је јесте агенс догађања, поново говори о старачкој самотињи и чамотињи: овај пут старца који је својевремено учествовао у Октобарској револуцији, у којој је био рањен, па га, након више од пола века, заболи још онда повређени палац на руци кад год се у Русији догађа неко велико зло. Приповетка *Конира Ге*, која свој наслов црпе из имена великог звона цркве у Чуругу, доноси лик особењака и чудака, полулудака „Плеканога”, сеоског гробара: живописно развијајући слике догодовштина с овим јунаком, с изванредним описима његових навада и жудњи, од којих се оне највеће испољавају у његовим сновима, које он не уме да подвоји од јаве — ова гротескна фреска, у свему осталоме уверљива и упечатљива, има фабуларно „префорсиран”, те стога недовољно уверљив завршетак. *Дешињаст човек* је трећа прича ове књиге о старачкој одбачености и запустености, која, с много изванредних детаља испричавши дирљиво драматичну причу о старачкој деменцији некад чувеног хирурга, исказује паорску диванцијску филозофему да је благодетно што се старим људима пред крај њиховог живота „одузима” памет, пошто се тиме избављају из страха од умирања. Седма прича *Лойови*, сликајући призоре општепроширеног лоповлука у селу, завршава се згодом у којој крадљивац сена у пољу бива идентификован по његовом новчанику изгубљеном при крађи. А сатирична прича *Америка*, чијем би на-

слову приличили наводници пошто није реч о тој земљи него о жени који је тај надимак стекла „због јаке и неодољиве наваде да без позива упада у туђе куће и надзире све што се у њима дешава”, заправо је портрет једне варошке, „новокомпоноване” осине богаташице пустахијског понашања, с изнебуха стеченом имовином којој се не зна порекло — тако да су и овај лик, као и догоровштине које зачиње, у свему сугестивно наличне свакодневици времена које управо живимо.

Све белешке окупљене под заједничким наднасловом *Звечка* пренете су из ранијих књига, а међ њима је најочљивија стара белешка *Равна љоча*, која је мали трактат о нашој планети. А загледаност у космос, такође есејистички аналитичан, донеће и две нове белешке међ онима сабраним под заједнички наднаслов *Шах: у Белом љајуљку* биће речи о будућем изумирању Сунца, а *Бели вар*, након зналачког описа искивања шине за точак паорских запрежних кола, по систему асоцијације преобратиће се у промишљању Великог праска, из којег је настала васиона. Сем уводне белешчице о шаху, ту је и маштарска упитаност о томе где заправо у нашем бићу лежи центар умећа пливања, потом прозни снимак једног виолентног горштак од деведесет три године, као и запис о конопљи, коју „унмиковци” истребљују с њива на Косову, видећи у њој искључиво биљку за производњу дроге, а и не слутећи чему она све служи, а поготово не чему је све служила у животу нашег паорског, али и не само паорског света.

Књига *Конџра Ге* је у доброј мери репрезентативна за Попноваковљев приповедачки опус. Уз већ подразумевајуће високе стандарде његовог приповедачког виђења, мишљења и казивања, већина прича, записа и ликова је из сеоског миљеа, који претежава и у његовом укупном делу, али нису изостале ни оне из варошке и градске средине, а, поред реалистичког проседа јарке и топле рустикалности, ту су и секвенце фантазмагоријских снова, који показују пуну снагу Попноваковљеве фантастичке имагинације, која по својој инвентивности и убедљивости нимало не заостаје за моћима његовог реалистичког оштрооког запажања и сугестивног сликања оновремене, па и једнако таквог прозирања и исказивања негдашње људске свакодневице.

Драгомир Попноваков се рано исказао као један од понајбољих приповедача актуелног новосадског приповедачког круга, али и не само тога круга. Овај ранг — висок нарочито ако

се не сметну с ока и ума стваралачки високо узнети приповедачки гласови једног Бошка Петровића и једног Александра Тишме — Попноваков је домашио не неком изнимном множином објављених прича, којих у њ није мало, па ни записа, којих је у њ такође подоста, него је он тај ранг досегао *узбудљивом људском лејошом љичанога* и *још узбудљивијом живош-ношћу свој љичања*. А ове суштинске вредности свог приповедачког гласа Попноваков зрело и сугестивно показује већ у својој првој приповедачкој збирци, у *Карџајшима*, да би их, потом, развијао и притврђивао у каснијим причама и записима. Али, исто тако, и изврсном књигом путописа из Кине, као и романима *Срџска рајсодија* и *Сликари Доње земље*, који су све од самих ткања и проткивања мањих и већих, не толико романескних фрагмената и етапа колико аутономних приповедачких целина, које се, по принципу мозаичке романескне градње, међу се ужљебљују и уздижу у импресивну архитектуру романа.

На самом Попноваковљевом стваралачком заранку дало се, рецимо, запазити да његове приче, све од густе драматике живљења, плене неизвештаченошћу својих слика и племени-том једноставношћу, функционалном непосредношћу израза, у којима има и мере, и разума и мудрости, и оне ненаметљиве а непатворене, истинске лепоте која неминовно исијава из њихове складне и срећне хармоније. Већ у овим првим приповеткама се на најбољи начин отелотворавало стваралачко вјерују овога аутора, који је, сасвим очигледно а с дубока разлога, без присенка двоумице убеђен да причу „носи” оно *љичано*, а не пуки голи језик и његове ларпурлартистичке неке комбинаторике, односно да је прича *љичање искушва живљења*, а не испразно литерарисање. *Суђесџија живљеносџи и доживљеносџи*, која снажно зрачи из Попноваковљевих приповедака, указује и на то да је он у својим највишим стваралачким досезима готово сав осовљен на *исџоведно*, које је, опет, извирало из *живљеносџа*, што ће рећи из ауторова лична искуства или из искуства људи који су му се искрено поверавали. А та способност, та моћ да се врло изоштрено запажа и веома будно ослушкује сами живот, као и снага да се не подлегне заводљивој лепоти испразне лепоречивости, него да се непрестанце вредност сваке поједине речи самерава њеном веродостојношћу живљеноме па причаноме догађају, — све је то јарко расветљавало сушт природе једног снажног приповедачког дара. Дара који се — после прве, по много чему и *љриџоведачке* књиге песама, *Саџи у срцу* — дотад најпотпуније испољио баш у тој својој првој приповедачкој књизи, у *Карџајшима*. А, опет, у њима, стваралачки најраскошније и људски најузбудљивије у *Одсуџиву*, при-

повеци антологијске вредности, која је то понајпре и понајвише по томе што је Попноваков у њој ону изузетну психолошку тананост и осложеност догађања, која задиру у човеково тајно и кошмарно *йодсвесно*, филигрански исказивао с продорном јасношћу и снажном убедљивошћу. Готово у исто тако високој вредносној равни налазила се и насловна приповетка ове књиге, прича *Карџаши*, та епски широка прозна фреска, која је носила у себи видљиве назнаке и збијене, пригушене *енерџије чи-шавоџ једноџ романа*, а која, у једној црњансковљевски затамњеној и гркој инкантиацији, казује печал и чемер, бездани апсурд аустроугарско-руског рата, у којем словенска простодушна паорска крв и кост бива сатирана и затирана зарад туђих, што несловенских и несрпских, а још више непаорских рачуна и обрачуна...

И, ево се, након деценија, с поновним читањем, снажно притврђује првотно уверење овога читаоца да не може бити сумње да ће читалац прве Попноваковљеве књиге прича дуго и дубоко памтити суздржану, стишану лирику записа о Јованки, који, ваљда, није ни желео да се разрасте у приповетку — да не би нарушио скрушену, готово свету носталгију свога опомињања на драго, анђеоском љубављу вољено, а прерано, малтене пре вољења, од живота откинуто и у смртни сан, међ анђеле, узнето биће.

Непрестано сав усредсређен на оно што би да каже, а не на *како би да каже*, Драгомир Попноваков се углавном придржавао опробаног, „класичног”, или, тачније говорећи, веристичког реалистичког израза, те, тако и стога, није проширивао моделске могућности приповедања у овоме језику, али је ову књижевност истински обогаћивао једним приповедачким и људским сведочењем од изузетне животности.

Све основне вредности свог приповедачког умећа, од *начина љриповедачкоџ мишљења до начина љриповедачкоџ џворења*, Попноваков је не само задржавао него и утврђивао, али је, након *Карџаша*, *Зайиса* и *Срџске раџсодије*, у подоста приповедака и записа, смело и са жарким стваралачким заносом, доиста продорно, разудио и продубио онај слој своје приповедачке рудаче који је зидан од сна и сновића, од измаштавања и фантазмагорисања. Јасно и гласно у *Карџашима* најављен стожерним силницима помињане приче *Одсутџво*, овај сновачки и машталачки валер у Попноваковљевом приповедачком сензибилитету резонантно је одзвонио већ у запису о Владимиру Војновичу, да би се, потом, још шире разастирао у причи о двојнику *То сам ја*, те све замахнутије и разбујалије у сновидним, малтене јуродивим прозама, какве су *Неуки анђео*, *Поџлед Јулије Воробјове*, *Плач Бича Божјеџ* и *Рубљов, васиона доброше*,

да би се, најпоследње, од реалија непосредног свакодневља сасвим отргнуо и у неку астралну маштовитост узнео у *Господару у њрозирном дворцу*, тој параболу о свемоћној свевласти *Једног*, те његовом слому пред навалом *Другог*, *Сујројиног* — а све су то приче и записи који су се нашли међ корицама књиге *Писмо и носџалџија*.

Дабоме да би читалац ових и оваквих Попноваковљевих приповедака и записа, с подоста разлога и својих читалачких осведочења, ваљало да помишља на зрачења и утицаје борхесовског, али и другог хиспаноамеричког „магичног реализма”, и маркесовског и кортасаревског, као и на искуства булгаковљевског, па и хармсовског иреализма. Но, овоме се читаоцу чини да је, ипак, најупутније да се корени овој и оваквој Попноваковљевој фантазмагоричности траже, мада не и по сваку цену изналазе, у приповедању народском и народном: у приповедању народне приче, мита и легенде, а и бајке, српске и словенске првенствено, али не и једино. Јер, ова бајколикост у фантазму Драгомира Попновакова, ако се с неког издања напајала, биће да се, понајпре и понајвише, напајала с извора бајке, као и што чиста, племенита једноставност његове реченице, у чијој непосредности има и неке, готово дирљиве, невинне наивности — мора бити да је у се повукла понешто од чисте и свете, наивне невинности и дирљиве непосредности народског казивача народне приче.

Краком своје фантазмагоријске приповедачке енергије Попноваков је зашао у један, за њ нов простор, у којем му се, вероватно, испречавала помнога, неслућена стваралачка кушња. Но, показало се, несумњиво плодотворна. Оно што је из простора фантазмагоријске и бајковите имагинације Попноваков изнео у видик нашег читања у књизи *Писмо и носџалџија*, то је висок приповедачки резултат, зрео и убедљив. А кад се он збере с оним раним и ранијим, као и с оним познијим, једнако таквим резултатима овога аутора, јасно је због чега је Попноваков зарана био освојио, а касније само притврђивао и уздицао високи ранг раснога приповедача, који се радо чита и којему се, још радије, верује.

С већ наведеним књигама, као и потоњим романом *Сликарима Доње земље* и новим причама из књиге *Контра Ге*, Попноваков је створио један раскошно богат прозни свет. Својом главнином тај свет се састоји од савремених слика и прилика, догађања и ликова, али и не само од њих: романом *Српска райсодија* он сеже у осамнаести, *Сликарима Доње земље* у деветнаести век, појединим причама (*Карџаџи*, *Робијаши*) у времена Првог и Другог светског рата, повише прича причају времена половине двадесетог века, а својим имагинативним,

фантастичким прозама Попноваков се креће у просторима *све-времености*. Белег трајности, непролазности, те стога својеврсне свевремености носе у себи и оне његове прозе које су стриктно обележене временом, јер у њега почесто срећемо *тййске* ситуације, догађања и карактере, који су својствени животу и људима не само у једном времену. У средишту Попноваковљевог света је његов ужи и нешто шири завичај, туријско-чурушко-србобранско-новосадски, али он не само својим „угарским” романима, појединим реалистичким причама и кинеским путописом, него и већ поменути фантастичким прозама увелико искорачује из завичајног простора у далеке пределе, од којих су најудаљенији они из маште. А, причајући живот, Попноваков понајвише прича људске судбине, а у судбинама, опет, најјасније разазнаје нарави: он је писац *психолошког портретисања и збивања*.

И, по свему томе, он никако није некакав усколокални, а понајмање је „фолклорни” писац: значајан је, заправо, по оној богатој суми *универзалнога* коју је успео да разоткрије и изнесе из својих причаних светова.

Јун—август 2005

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

БОРБО СЛАДОЈЕ

РАДОСТ ПРИПАДАЊА

Још од ране младости, био сам, у више наврата, подврган свечаном чину награђивања. И све сам то добро поднио — без видљивијих менталних последица. Најприје у Кикинди, баш давне 1973. године, на Мартовском сусрету војвођанских средњошколаца, добио сам прву награду и први том тек објављеног романа *Време смрти* Добрице Ћосића. У једногласном и, смијем рећи одушевљеном жирију, радили су покојни Раде Обреновић, те Милорад Црњанин и Милутин Ж. Павлов. Та је награда донијела велику радост професорима и ђацима, посебно матурантима, Гимназије „Вук Караџић” у Сечњу. Мене су сликали за новине и на радију испитивали — шта мислим, како се осјећам, шта ми значи, колико обавезује... Послије сам, релативно често, бивао у прилици да на оваква питања одговарам.

Збиља, шта јесте награда и шта би могла да значи онима који је дају, а нарочито онима који је примају. Древни ритуал награђивања, као и кажњавања, уосталом, присутан је и познат у скоро свим цивилизацијама. Награда и казна, под руку, наше су вјерне пратиље „од колевке па до гроба”, с тим што није поуздано утврђено која је од њих стваралачки дјелотворнија. Штап и шаргарепу, а нарочито шаргарепу на штапу као стимулативно средство, нису, дакле, измислили наши најновији усређитељи.

Једним дијелом награда је пригодни супститут за перманентну небригу и равнодушност државе према духовним пословима и посленицима, нека врста финог алибија који рачуна са нашим ентузијазмом и инфантилном сујетом. Важност некој награди прибавља институција која је додјељује, затим жири који о њој одлучује и нарочито они који су је већ добили. Награда је, прије свега, свечано изречен вриједносни суд (жи-

рија) о неком дјелу који може бити релативно поуздан показатељ књижевне моде и књижевног укуса у једном тренутку. Награда је, неријетко, једина и највреднија информација да је награђено дјело уопште објављено.

Награда је драгоцен биографски податак, намирена сујета и згодна прилика да се лауреат с разлогом напије и части пријатеље, чији број се по правилу смањује са сваким наредним признањем. Награда представља и неку врсту званичног признања да је и писање друштвено користан рад, како се то некад говорило, и каква-таква гаранција да писац неће због глупарења, као својевремено Бродски, завршити у апсу или недајбоже на улици. Награђеном писцу нагло расте углед у комшилуку, а и шире. Ако се ради о пјеснику, тираж његове књиге преко ноћи скочи на триста примјерака, чак. Он просто постаје „равноправнији” и већ одговара на питања о приносима генетски модификоване соје, о водостају, сунчевим пјегама, плавушама и другим важним појавама, претварајући се тако у сопствену рекламу. Награде су, нема сумње, опробано средство за производњу сезонских величина, а само оне ријетке и најважније обезбјеђују улазак у тзв. високо књижевно друштво. Кома је и то мало, ваља га подсјетити да је у старој Грчкој највећа награда била сахрана о државном трошку.

Кажу да у Србији има превише награда, да се скоро свакога дана негде некоме неко признање додјељује, баш као да је Џони Зец, онај из Капоровог *Елдорада*, преузео ствар у своје руке. То понављају углавном они који ниједну награду нису добили. Кажу, такође, да се награде додјељују „од ока и од чибук”, те да је пресудна, при том, припадност неком клану, котерији, поетичкој школи... Добром познаваоцу наших књижевних прилика није тешко да се са таквим тврдњама сложи; дајте му имена чланова жирија и већ може да се клади на добитника. Тако се, уосталом, овдје обављају и много важнији послови, па је илузорно очекивати да у књижевном животу буде другачије. Одсуство елементарних обичаја и каквих-таквих мјерила обесмишљава сам чин награђивања, а саучеснике у њему често доводи у трагикомичне ситуације. Али, и такве награде су боље од глупила у које пропада већина наших књига.

Иако није пропусница за вјечност нити је, у крајњем случају, неко рјешење, награда је корисна ствар за књигу и угодна за њеног аутора. Лијепо је бити награђен, сем ако ћемо да се лажемо. Зато свако признање које су ми додијелили уписујем у своју оскудну биографију, а неке истичем са нарочитим задовољством: Змајева награда Матице српске, Награда „Бранко Ћопић” Српске академије наука и уметности, „Кондир Косовке девојке”, „Круна деспота Стефана Лазаревића”, „Кочићево

перо”... То су драгоцени свједоци који ми, у тренуцима малодушности и клонућа, говоре да „на извешан начин” припадам нечем већем и трајнијем, да се у златном роју српске поезије и мој глас, с времена на вријеме, чује и разазнаје.

Та радост припадања коју неке награде доносе — то је мени у овој причи најважније.

РАМОНА КОВАЛ

НЕПОГРЕШИВ ОСЕЋАЈ ЗА СТВАРИ

Разговор са Харолдом Пинтером

Рамона Ковал: Легенда британског театра: драмски писац, песник, редитељ, глумац, сценариста, прозни писац и политички активиста, Харолд Пинтер, придружиће нам се у другој од наших сесија (15. септембра 2002) на единбуршком Међународном фестивалу књиге.

Драме Харолда Пинтера, од најранијих (*Рођендан* и *Лифт за њослуђу*) до најновијих (*Прослава* и *Пејео њејелу*), имале су толики утицај у позориштима широм света да је реч „пинтерескно” већ ушла и у речнике да означи посебну претећу атмосферу, огољени језик и језгровите паузе које карактеришу његова дела. Овај разговор снимљен је приликом доделе Дејвид Коенове награде за британску литературу, која је одржана током фестивала. Харолд Пинтер припада веома малој групи истакнутих британских писаца који су добили ову престижну награду. Један аспект ове награде — за животно дело — састоји се у томе да 10.000 фунти које победник добија он заправо преумерава некој личности или институцији, којој жели да помогне или да јој да подстицај. Харолд Пинтер је одлучио да ову суму добије Citizens’ Theatre из Глазгова, јер је то позориште подржало његов рад у тренуцима када му је то било најпотребније.

Харолд Пинтер је недавно прошао кроз још један важан период у животу. Управо се опоравио од тешке операције рака једњака. Марта ове године у *Гардијану* је објавио песму под називом *Белије рака*, која описује борбу Пинтера са канцером и његову потребу да тумор види мртвим. Када сам у Единбургу

разговарала са Пинтером, почела сам тиме што сам ту песму назвала „позивом на оружје” против рака.

Харолд Пинтер: Да, написао сам ту песму док сам био на хемотерапији. Знате, на хемотерапији седите тамо а медицинска сестра вам само забодје ону ствар у руку. Хемија. А онда је једноставно то рекла, управо та сестра је рекла: „Ђелије рака су оне које су заборавиле како да умру.” Толико ме је ова реченица погодила да сам сео и написао песму. У то време нисам знао да ли ћу да умрем или не. И та песма, чини ми се, веома добро представља оно што сам у то време осећао. Нисам знао шта ће се догодити и, заправо, има већ годину дана од тог тренутка. Ево једне строфе. „Желим да видим свој тумор мртвим / Тумор који је заборавио како да умре / Али који уместо тога има намеру мене да убије.” И, заправо, срећан сам што могу да кажем да сам га видео мртвим. (*Айлауз.*)

Када је реч о том искуству, желим да скинем капу хирургу који је обавио операцију. Изузетан човек, какви су у ствари сви хирурзи. Као и својој супрузи, која је била чаробна током овог искуства и која ме је све време подржавала. (*Айлауз.*)

Када се човек разболи од овакве болести, мислим да су му најпотребније две ствари да би преживео: изузетан хирург и изузетна жена. Ја сам био веома срећан што сам имао обе. Тако да читава та ствар заиста остаје иза мене као неки мрачан сан. То је било као да сам се нашао у некој крајње непроходној шуми коју, буквално, не можете да видите од дрвећа. Другим речима, половину времена нисам имао појма шта се догађа, током операције и после операције — знате, ја никада у животу нисам био озбиљније болестан — тако да је било веома необично за мене да се у седамдесет првој години изненада нађем у болници суочен са opakим канцером и крајње ризичном операцијом. Никада нисам ни помислио да би то могло да ми се догоди. Нашао сам се, као што рекох, у једном веома мрачном свету који је било немогуће протумачити. Нисам с тим могао да изађем на крај. Тако да сам две или три недеље био негде другде. Био сам на неком сасвим другом месту. И морам да кажем да није било баш пријатно.

Мислите ли на период после операције?

Да, после операције. Нисам баш знао где се налазим. А свакако нисам знао ни шта сам био — ако сам уопште нешто и био. И тек сам се постепено, заиста веома, веома постепено... — не знам да ли је неко овде имао такво искуство... било је то као да сам био загњурен — ево још једне слике — у океан

у коме не можете да пливате. Не знате како да из њега изађете и само плутате околу и урањате и израњате а погађају вас ужасни таласи итд., а све је то заиста врло мрачно. Али у сваком случају, ево мене овде.

Када људи проживљавају то што сите Ви проживели, често размишљају о времену и о важним стварима и о ономе што је најбитније. Чак и са Вашом пословичном енергијом, да ли сите помислили да нешто у вези са Вашим радом желише пре да урадите нешто друго? Политичке теме пре него књижевне, или песме радије него драме и прозу?

Мислим да је у том тренутку за мене било најважније да једноставно преживим. Да останем овде. То ми је било најважније. А то се своди на најпростије ствари. Како да употребљавате своју енергију, а кад вам се она врати, постепено, како да је се, заправо, отарасите. Ту је и дијета итд. Моја супруга веома пажљиво о свему томе води рачуна.

Узгред, од тада сам написао још једну песму. Ето, повремено ме то поново ухвати, да спустим речи на папир. И још увек то волим, као што сам волео претходних шездесет година, заиста. То узбуђење... Пре неколико недеља написао сам једну песму и узбуђење је остало, погледао сам у жути лист папира, било је веома касно, поноћ, заправо — и изненада сам почео да пишем. Један кратак текст, али мени сада кратак текст значи исто толико колико и дуг текст. Надам се да ће наредна година бити плоднија и боља јер ми се снага враћа.

Смањраше ли да Вас је ово искуство променило, осећаше ли да се оно суштинско њинеровско у Вама променило?

Да, човек се без сумње тиме мења. Сада сам свеснији смрти. Такође сам дуго, дуго година био политички веома активан, и то са страшћу. А сада, та страст није слабија, али сам из овог искуства изашао заправо са још непристраснијим ставом. Некако ми се чини да сада свет видим објективније. Део сам њега али сам такође и изван њега, и могу да будем сведок разним стварима, које су још увек исто толико важне као што су некад биле, али сам сада пре сведок неголи неко ко је у самом вртлогу дешавања.

Ствар је у томе, наравно, да човек и јесте и није у вртлогу свега тога. Другим речима, овим мислим да кажем да, на пример, нас овде у Единбургу тренутно не бомбардују. Не губимо своје синове и ћерке и мајке и тако даље. Њих не уништава нека иностранна сила. Мада морам да кажем да сам ја рођен за

време рата. Био сам тинејџер током Другог светског рата. И био сам наравно сведок бомбардовања Лондона и тако... био сам део и тог искуства. Нисам, заправо, видео да је ико био убијен, али видео сам места где су бомбе падале и био део тог света... с тим бомбама које су падале. Али сада, последњих педесет година, нисам био, нити је то ико био ко живи у Единбургу или Лондону итд. — али многи други људи јесу, широм света, као што знате. Зато кажем да је човек још увек делимично део свега тога због своје савести и због признавања стварности других људи и онога што се дешава, и схватања шта смрт заправо значи другим људима. А опет помало и по страни од тога, јер се то заправо не догађа нама.

Зато је веома значајно оно што се догодило у Њујорку прошлог септембра, зато што су изненада ти људи, који нису знали да су део свега тога, открили да су заправо део тога. И то не само да су открили да су део свега тога, него и да су у самом средишту. Ти јадни људи који су погинули у том ужасном догађају били су сасвим сигурно део тога, и то не само они... Заправо, не би требало да причам о мртвима јер мртвих има свуда и то је увек иста ствар. Они су мртви. Убијени су. Али реч је и о њиховим породицама, о тим људима који су покопали своје мртве. За Американце је то очигледно било веома, веома ново искуство, док људима у Централној и Јужној Америци и Азији и Индији и свуда окол, то уопште није никаква новост.

Малојре сѝе ѓоворили о радосѝи коју сѝе осећали љицући најновију љесму. Очигледно је да је језик био Ваѝа сѝрасѝ ѝоком целоѓ Ваѝеѓ живоѝа. А ѝу је и ѝовезивање језика и раѝа и уѝоѝреба речи ѝоком раѝа. Знамо да је злоуѝоѝреба језика и значења речи неѝѝо ѝѝѝо вас је ѓодинама љуѝило — заѝраво, Вас и Џорѝа Орвела — фразе као ѝѝѝо су „хуманиѝарна инѝервенѝија” или „цивилизовани свеѝ”. А и сама уѝоѝреба израза „зли савез” ѝоком ѝрошле ѓодине, као и оноѓ израза који смо недавно ѝочели да слушамо, „ѝромена режима”, ѝѝѝо је ѝре месец-два сѝиѝао из Ваѝинѝѝона, а који као ѝаѝаѓаји ѝонављају бриѝански ѝолиѝи-чари — као да ови изрази око себе имају неку најѝиродну силу, ѝѝѝа ли? То је један сасвим нови концепѝи. ѝѝѝа мислиѝе о свему ѝоме?

Мој најомиљенији израз је „људи који воле слободу”. Када сам чуо Буша како каже „у име свих људи који воле слободу”, знате оно — „ми ћемо се борити против терориста” итд. Питам се какви су то људи који мрзе слободу. Ја заправо никада лично нисам срео такве људе и то чак не могу ни да зами-

слим. Другим речима, он говори глупости, и то је та врста реторике о којој Ви говорите, која је заиста уобичајена у ономе што називамо „Западни свет”, зар не? То чујемо сваког проклетог дана у недељи. И наша влада нам све време тиме досађује, и прави се да не схвата шта то они заправо говоре.

Другим речима, када погледате тог човека који је наш председник владе, за кога сматрам да је један веома озбиљан и искрен хришћанин, ето, видимо да он у овом тренутку разматра још једно бомбардовање Ирака, а оно ће заправо бити убиство — унапред смишљено убиство. Јер ако бомбардујете Ирак, ви нећете убити само Садама Хусеина, то ионако нећете учинити, он има своје војне снаге — али зато хоћете, као и обично, да убијете хиљаде потпуно невиних људи.

Али за мене је енигма како Тони Блер с тим може да изађе на крај с моралне тачке гледишта, он лично, као хришћанин. Ја бих само желео да он одлучи да ли је хришћанин или није. Ако ви кажете: „Бомбардоваћу те људе и баш ме брига”, онда их бомбардујте. Али то није хришћански став, колико ја то разумем. Ако заузimate хришћанско становиште, то нећете моћи да кажете. Зато не можете да кажете: „Побићу хиљаде недужних људи”, и да истовремено кажете „ја сам хришћанин”, јер то онда, колико ја схватам, није хришћански став. Ја нисам хришћанин, али упркос томе...

Мислим да ми овде говоримо о једном изузетном, сугтинском лицемерју, као и о неразумевању самог језика — или о изобличењу језика и злоупотреби језика — које је само по себи крајње деструктивно, јер језик нас води, зар не, политички он нас води у разне области. Али то је производ реторике, и то понекад успева. Успева у смислу што када је Черчил у рату рекао: „Борићемо се против њих на...”, знате све оно — на плажама итд., мислим да је британској јавности то било потребно у то време, и било је крајње корисно, чини ми се. Мислим да је било.

Али то је веома редак случај, а оно што ми се чини да је заиста опасно и што можемо да кажемо да је заиста одвратно, јесте недавна употреба такве врсте језика — „хуманитарна интервенција” — немојте да заборавите на слободу и демократију и све остало... то је заправо оправдавало све те агресивне покушаје да се власт контролише и одржи. Да се власт задржи. А заправо, проблем уништења људских бића док се све то дешава изгледа да је властима потпуно неважан. Догађа се само то да се, као што знате, уништење људи — изузев ако нису Американци — назива „коллатералном штетом”.

Знате, има једна кратка прича, и морам да вам је испричам. Нема ту баш много да се прича, десило се то пре две го-

дине током бомбардовања Србије на пијаци у једном селу. Испричао ми је то очевидац који је тада такође био на пијаци. Видео је жену која је седела на клупи са петогодишњом ћерком која је јела сендвич. Изненада, пале су америчке бомбе. На пијаци је настао пакао. Четрдесет или педесет људи у једном трену је погинуло. И жена се окренула да погледа где јој је ћерка, јер ју је експлозија однела из њених руку — и видела је главу своје девојчице у блату. Али председник владе Блер и председник Клинтон нису признали кривицу за одрубљену главу те девојчице, нити ће то икада учинити. Смрт, и одсецање главе мале девојчице потпуно је небитно за те људе. Зато ја тврдим, и заиста верујем у то, да Клинтон и Блер треба да буду оптужени као ратни злочинци, јер не само да су то учинили противзаконито, већ је то, по мом мишљењу, било и неморално и криминално — био је то заправо разбојнички чин; они то оправдавају говорећи о „хуманитарној интервенцији”. А таквих идиотлука смо се наслушали, зар не? (Айлауз.)

Када говоримо о њом њодручју у свећу, ви сће били веома активни — говорили сће њакође о Милошевићевом суђењу — а њо је било њодрешино њрођумачено као, ећо, „Пинћер брани Милошевића”. То зајраво није Ваш сћав, зар не?

Ма не, наравно да није. Моје је мишљење да Милошевићу треба омогућити фер суђење. Ако му треба судити, онда то треба да буде непристрасан и објективан процес. А јасно је да то овде није случај, јер њему у суштини суди НАТО. НАТО плаћа тај суд. Значи, то је суд НАТО-а. То је, ако хоћете, суд победника и као такав никако не може да буде непристрасан.

Ако би се на суду за који сматраће да је њравилно усћројен усћврдило да је Милошевић крив, Ви бисће се с њим сложили?

Ако би то био потпуно непристрасан и објективан суд. Али понављам, ја сматрам да је НАТО сам по себи ратни злочинац, схватате, исто колико је то и Милошевић. Али не постоји начин да НАТО суди НАТО-у. НАТО суд неће ставити НАТО на оптуженичку клупу. Тако да ја мислим да је та ствар крајње неизбалансирана и да ту нешто, заправо, страшно смрди.

На Ваше усћиве у свећ њолићике један део брићанске усћамће одговорио је њенденциозно, њодруђујући се. Говорили су, рецимо, да себе схваћатће њревище озбиљно, усћо сматрам да је био израз усћићичне енглеске њанике. Писали су њо људи који се њлаце

*јавне речи и аргумената. Како Ви реађујете на ње љувачке на-
иаде?*

Мислим да то има везе с тим што сте рекли, али сматрам да је повезано и с тим што је највећи део штампе — када мало зачепркате по површини — у савезу са владом, и да подржава, да се тако изразим, status quo. Они који то нису, који одбијају да буду део status quo-а — на пример, у овој земљи Џон Пилгрим а у Америци Ноам Чомски, они су маргинализовани. А људи много воле да се ругају. Мада мислим да је овде, у самој суштини, реч о недостатку размишљања. Ти људи заправо не размишљају, они мисле да треба да заштите status quo од оваквих као што сам ја, на пример. Ја баш умем да будем велика напаст. А откако сам се ослободио канцера, морам да кажем да имам намеру да будем још већа напаст. (*Смех.*) Заиста мислим да је заправо обавеза грађанина сваке државе да каже оно што мисли. И сматрам да се широм света управо дешава то да су ти милиони и милиони људи којима уопште није дата прилика да кажу оно што мисле јер су обесправљени, понижени, угњетени — широм света — да су они на удару сиромаштва без икакве шансе да се, рецимо, образују или да добију одговарајућу здравствену негу — и они представљају све снажнији отпор манифестацији власти у политичком и финансијском свету.

И не заборавите — политика и финансије су неразмрсиво повезане, што сада можемо да видимо и на примеру Сједињених Држава. Зар не, видимо како су све те огромне компаније које су се показале као корумпиране и преварантске и које коштају обичног човека његове пензије и слично, да су оне заправо у директном савезу са владом. Влада је део тога. И највећи број људи у администрацији САД били су бизнисмени, или су то и данас. Другим речима, ми на делу видимо владу која је заправо једна бизнис-влада. И мислим да ми овде говоримо о великом бизнису у сваком погледу, и то о бизнису на оном нивоу да када Сједињене Државе говоре о „интересима”, то заправо значи „ми ћемо заштитити сопствене интересе”. Шта друго то значи до „наше финансијске интересе”? То је управо то.

*Али њо шњо Енрон ради и осћале мућне радње које се ѡре-
нућно одиђравају у великом бизнису, мислиће ли да ће њо зајра-
во бићи велики ударац економском рационализму?*

Не знам шта ће они да ураде с тим у вези. Мислим да ће највероватније покушати да заштите сами себе. Говорим о оним

људима на врху који имају извршну власт и о оним људима у влади који су такође у савезу — они ће себе штитити до краја света. Мало је вероватно да ће неко из *Енрона* или из *Worldcom*-а икада бити оптужен за било шта. Јер сви они су део исте структуре, истог подухвата, а то је велики бизнис.

Све се њо дешава на веома високом нивоу. Можда зајно људи имају осећај да ништа не могу да промене. Због чега Ви сматрајте да ће Ваши њако сирасивени насивуи и зовори нешто промениви сивар?

Заиста не знам каква би то промена могла да буде, али мислим да ће до неке промене доћи, јер мислим да... Сада говорим о оним милионима људи који су потпуно заборављени. Другим речима, о сиромашнима. Они сада понављају: „Ми нећемо да будемо заборављени.” Они то покушавају да кажу годинама, али је највећи број њих убијен док су то говорили. Убеђен сам да је запатистичка револуција у Мексику, која је, све у свему, била једна изузетно ненасилна револуција, једна од инспирација данашњице. Међутим, током свега тога искристалисао се један став: „Ми смо слободни и нећемо да поштујемо ваша правила. Нећемо да радимо оно што нам ви кажете да радимо. Ми смо крајње сиромашни. Ми немамо апсолутно ништа, али имамо само једно, а то је одлучност да повратимо наше достојанство.”

А то је снага која је заправо веома јака. Она ће, као и увек, бити дочекана насиљем, јер то је једини начин на који се владе понашају и то је једини начин на који се финансијске структуре понашају. Финансијске структуре су такође у савезу са војним структурама. Другим речима, финансије увек имају војску за леђима.

Желео бих да истакнем да Сједињене Државе имају базе у преко сто земаља у свету. Само у овој земљи имају око педесет хиљада војника — говорим о Великој Британији. Имају овде најмање петнаест база. Ту су преко шездесет година, али о томе нико не говори. Узимамо то здраво за готово. Али чињеница је да су се Американци домогли такве количине моћи широм света — просто су ухватили „крагну” свету — а то је по мом мишљењу веома, веома опасно по свет.

И морам да кажем још једну ствар о Сједињеним Државама, ако не и две. Сједињене Државе су, што је веома занимљиво, најмоћнија нација коју је свет икада видео, а у исто време и најпрезренија нација за коју свет зна.

Који су докази за њо?

Докази? Па они су свуда околo. Управо о томе ја и говорим. На пример, оно што се догодило у Њујорку сасвим сигурно је показивање свету једне снажне силе. То није био акт шачице обичних криминалаца. Мислим да је веома значајно што је то било повезано са... са тим ужасним догађајем и наравно, са једним веома трауматичним искуством које је из очигледних разлога изазвало пажњу читавог света, а заиста је само по себи све то било ужасно. Али то није било нешто површинско. То није било нешто... Нису то били фудбалски хулигани. То је био одлучан чин одмазде. Против чега? Против америчке силе — то је сасвим очигледно — и против начина на који је Америка наметала своју моћ дуги низ година. Али знате, постоје разни Американци, постоје и другачији Американци. Мислим да је највећи број Американаца којима се дивим такав. Неки од мојих најбољих пријатеља су Американци...

На пример?

Па, Артур Милер, на пример. Артур Милер, као и Доналд Фрид, Волас Шон и разни други. Али они су тамо сасвим изоловани. Испричаћу вам једну анегдоту. Био сам у Никарагви негде 1986. и морао сам... — то је та друга страна Америке од оне коју тренутно видим — враћао сам се из Никарагве и морао сам, што ме је нервирало, али није било друге, да једну ноћ проведем у Мајамију. Стигао сам на аеродром у Мајамију и дошао до пасошке контроле и ту је била једна огромна службеница на шалтеру. Стао сам у ред и рекао себи, сада ће да ми отвори пасош и да каже: „Шта сте радили у Никарагви?“ И унапред сам се радовао, јер је мој одговор требало да буде: „То је моја ствар.“

Најзад сам стигао до шалтера и пружио јој пасош, а она је рекла: „Јесте ли ви *онај* Харолд Пинтер?“ Одговорио сам, потпуно клонуло: „Да.“ А она је рекла: „Добро дошли у Сједињене Државе.“ То је та друга страна новчића. (Смех.)

Већ сам то рекла, Ви сте читавој животи били борац. Као дечак сујројстјављали сте се антисемитским бандама у Источном Лондону, затим сте одбили да идете у војску уложивши приговор савести, па је онда уследила Ваџа уметничка и социјално-политичка борба. Одакле то пошиче? Мислите ли да је разлог томе то што долазите из редова радничке класе, што имате емигрантско порекло, што пошичете из јеврејске породице?

Заиста не знам. Моја породица је била прилично стабилна. Мајка и отац су ми били рођени у Енглеској 1902. и 1904. Значи, били су овде. Били су Енглези.

Јесу ли били љави Енглези?

Па, били су Енглези јеврејског порекла. Деда и бака су ми дошли из неке непознате области коју неки зову Одеса, а други Мађарска. Немам појма. После доста истраживања, моја супруга је убеђена, а она је веома добра у истраживањима, да је моја породица заправо стигла из Одесе. И има јаке доказе за то. Међутим, ја сам открио да је на Олимпијади 1946. био један мађарски спринтер по имену Пинтер. А такође знам, то јест, тако ми је рекла једна од мојих тетака, да заправо потичемо од Да Пинтијевих из Португала и да смо одатле протерани када је дошло до Шпанске инквизиције. Нисам сигуран да је у Португалу била на делу Шпанска инквизиција, али по мојој тетки, сасвим сигурно јесте. (*Смех, айлауз.*) А прилично је магловито то где су побегли пред Шпанском инквизицијом, тако да нисам сасвим сигуран... У сваком случају, моје порекло је помало нејасно. Али моја породица је ипак била веома стабилна и обична јеврејска породица.

Али мора да су се они ситално расправљали и да је било доста различитих мишљења. То знам по себи, јер и ја пошичем из сличне породице.

Да, јесу. Доста се ту водило расправа, али ја сам веома рано кренуо својим путем, заправо.

На ризик?

Био је то свесни ризик. Одлучио сам да рескирам. Знате, имао сам бар мицвах када сам напунио тринаест година и отада ниједном више нисам ушао у синагогу. Присуствовао сам на једном или на два венчања, чини ми се, али никада нисам имао ништа с тим.

Сећаате ли се делова Торе које сите морали да читате?

Не. Било је то пре скоро 60 година.

Једна од ваших недавних акција било је пошисивање циркуларног писма послишоџ ВВС-ју поводом њиховоџ јушарнеџ програма „Мисао за данас“. Ту људи с религиозним ситремљењима свих

врста држе некакве мале проповеди публици. Ви сте, заједно са другима, сматрали да у тој емисији треба да буде места и за оне са секуларним гледиштима. ВВС се није с тим сложио. Зашто сте Ви заправо одбацили религију? Можда нисте схватили да нећете моћи да се јавите у емисији „Мисао за данас“ ако то учините. (Смех.)

Па да, то је био разлог. Тако је.

Али, по свој прилици, Тони Блер би могао.

Па могао би, али у улози Бавола. (Смех.) Једва чекам то да видим.

Ваши отац и сиричеви били су, да се тако изразим, веома мушки насиројени. Један сирец вам је био боксер. Како су они гледали на то што један млад човек жели да постане уметник?

Једне ноћи, имао сам тада отприлике 14 година, и било је веома касно, писао сам једну песму у кухињи. У то време сам био заљубљен — заправо, био сам веома зрео за те године — био сам веома заљубљен у девојку из комшилука. И тако, ноћ је одмицала, а ја сам са сузама у очима писао ту срцепарајућу песму. Око шест ујутру ушао је мој отац, спреман да крене на посао. Он је био радник. Одлазио би од куће у пола седам ујутру и враћао се у пола седам увече; радио је као кројач. Рекао је: „Шта то радиш? Зашто ниси у кревету?“ Сав уплакан, погледао сам га и рекао: „Пишем нешто.“ А он је рекао: „Могу ли да погледам?“ Узео је папир, погледао то што сам написао и рекао: „Е па добро, само настави.“ (Смех.)

Они су заправо увек подржавали моје писање, мајка и отац. Били су врло фини.

Да ли су се поносили Вама?

Па, с обзиром на то да нисам имао браћу и сестре, мора да јесу. (Смех.) Били су веома забринуте када сам 1948. уложио приговор савести и одбио да идем у војску* јер им се уопште није свиђало то што ће један јеврејски младић да оде у затвор. А ја сам на то био спреман, и имао сам за то веома добре разлоге, и још увек их имам. Али, нисам отишао у затвор.

* Особа која се по својој савести или верском убеђењу противи војној служби улаже приговор савести и затим, по енглеском закону, иде на суд. (Прим. прев.)

Двапут сам био на суду и двапут се против мене водио поступак и оба пута ме је само новчано казнио један цивилизовани и мени наклоњен судија.

А илајшио је ващ оџац.

Отац је успео негде да нађе новац и да плати. Није га имао. Али ја сам био понео четкицу за зубе. Родитељима се то уопште није свидело. Били су веома забринуте.

Да ли су Вам давали савеште? Какве савеште су Вам давали у вези са животиом?

Не бих баш рекао да су ми давали савете. Они су заправо само били очајни јер би за њих била велика срамота да сам ја отишао у затвор. Они нису могли да схвате зашто се младић од осамнаест година — колико сам имао — опире нечему што се подразумева да мора да се уради. У то време, 1948, овде је, као што се можда неки од вас сећају, у току била регрутација за Националну службу. А моји родитељи су онда позвали некога ко ми је био веома драг пријатељ, мог школског учитеља енглеског, да покуша да ме убеди да идем у војску. И он је дошао код нас кући и рекао мојим родитељима: „Да сам на вашем месту, уопште се не бих мучио убеђујући Харолда да промени мишљење. Само га пустите да уради тачно то што он хоће. Ако жели да иде у затвор, он ће то и урадити, свиђало се то вама или не.” Ја сам му се од свег срца захвалио на тим речима.

Тај учитељ је прејознао Вашу суштинину?

Ох, па он је био изузетна личност. Много је утицао на мој живот и био сам му веома привржен. Давно је умро, али ми је заиста много значео.

Негде сам прочитала да сће једном приликом као дечак били евакуисани — говорили сће о шоме како су бомбе падале и о евакуацији — и да сће шом приликом понели своју палицу за крикеј. Тако долазимо до Ваше љубави према крикеју и Ваше приврженосћи шом сјорју. Заправо, помало ми је тешко да схватим како би шо крикеј и шозорицие и шилицие ишли заједно.

Па знате, човеков живот има много одељака и за мене је крикет заправо један изванредно цивилизован чин рата. А свиђа ми се и у естетском смислу.

Защо?

Зашто? Па зато што ми се свиђа таква врста естетике. Ја волим енглеско село а крикет се обично игра на зеленом пољу, понекад је изнад плаво небо, околу је дрвеће итд. И све то ме изузетно испуњава. А такође волим и саму игру.

Естетски Вам се свиђа зато што су сви у белом.

Не, не, не. Не зато што су сви у белом. Него због разних облика које крикет поприма и ствара. А и због околине. Али одушевљавају ме и саме појединости игре. И сам сам био играч, и то доста дуго. Био сам заправо капитен свог клуба око пет година. Морам да кажем да ме је то скоро убило.

Мислим да сте за својствени стил игре негде рекли: „Немам много концентрације није стварања, није најважније од свих ствари: истинске оштрине, а ни процена ми није баш најбоља.”

Па, то је била самокритика. А том приликом сам рекао и неке друге ствари. Рекао сам да сам могао да погодим шестицу са задње базе, што сам заправо често и чинио. Умео сам веома јако да ударим лоптицу. Нажалост, хватачи би се често испречили и ухватили је.

Зар није крикет игра са досића правила и досића...

Да, да, свакако.

Али за онога ко се ојуре правилима, за некога ко се чини авођ живоћа суйројствавља систему... — то ме буну у вези са Вама и крикетом.

Ово питање ми још нико није поставио.

Одлично!

Ја волим правила која су корисна људској врсти. И мислим да постоје добра правила и лоша правила. И мислим да су правила крикета за свако поштовање. (Смех.)

Недавно сте прихватили Ленгу част, али сте одбили понуду Дона Мејџора да добијете титулу витеза. Пошто ја нисам из Енглеске, није ми баш најјасније која је разлика између Ленге

часћи и титиуле витеза, и зашто сће једну прихватили, а другу одбили?

Мислим да су то две потпуно различите ствари. Сматрао сам да никако не могу да прихватим титулу витеза. Није реч само о томе што је та понуда била од конзервативне владе, која је у то време била на власти, главни разлог је то што ту титулу даје влада. Другим речима, актуелна влада. Мислим и да је сама идеја о титули витеза јадна. Ти витезови имају посебан однос према влади. Многи од њих даровали су влади на десетине милиона фунти. Ја то нисам радио нити бих имао намеру и кад бих имао тај новац. А сматрам и да би ми титула *ser* звучала некако будаласто.

Али главни разлог је тај што сам сматрао да је та титула превише блиска влади и да је таква једна награда заправо „награда владе” — док Лента части, тако ми се бар чинило пре неколико месеци, није имала такве конотације, и схватио сам је као награду читаве земље, ако баш хоћете. Јер ма колико критичан ја био или не био у вези са овом земљом и с тим шта се овде догађа, и с Тони Блером итд. и с нашим односима према Америци, ја ипак, а) волим крикет и б) живим у овој земљи. И ја овде живим и радим заправо скоро шездесет година. Када то кажем, имам на уму своје најраније песме, али професионално — овде радим, рецимо, педесет година и заиста имам веома близак однос са земљом у којој живим. Тако да Ленту части схватам као награду од своје земље за педесет година рада — што мислим да је ок. Морам да кажем и то да сам писмо са обавештењем о Ленти части добио два дана пошто сам изашао из болнице, а тада ми је било веома лоше, и одмах сам се развеселио. (*Айлауз*.)

Прошле године Американци су у њујоршком Линколн центру одржали Фестивал „Пинџер”. Приказано је девети ваших комада и десет филмова за које сће написали сценарије. Ви сами учествовали сће као глумац и редитељ, а и говорили сће шоком фестивала. Када видите поставку као што је била њихова у Њујорку, Вашег првог комада, Соба, из 1957, заједно са комадом који сће написали 2000, Прослава, шта мислите о постављању та два комада заједно?

Па, био сам веома узбуђен док сам радио нови комад, *Прослава*, који се приказивао само у Алмеиди у Лондону. Игран је у разним другим земљама, али у Енглеској и Шкотској не много. А *Собу* сам написао 1957, да, и било ми је веома драго када сам схватио да се тај комад и дан-данас држи. Нисам мо-

рао да променим ни једну једину реч, једноставно се држао. Не знам да ли то знате, вероватно мали број људи то зна, али радња *Собе* се одиграва у једној сиротињској четврти у Лондону, док се радња *Прославе*, мог последњег комада, одиграва у једном веома отменом лондонском ресторану. И један од глумаца ми је рекао: „Знате шта, ово је, заправо, Излингтон, некада и сада.” Мислим да је то заиста тачно.

Јесће ли поносни на то да сте младића који је пре много година одлучио да праћу своје срце и да буде уметник — и да ли га видите као неког веома различитог од човека који сада седи овде?

Мислим да се нисам много променио. Мислим да сам и сада исти. Али у мом животу промениле су се многе ствари. Антонија и ја смо двадесет седам година заједно и то је нешто што ми је променило живот. То је дуго време а опет изгледа и као изузетно кратко, јер ми се чини као да смо се јуче срели. То ми је веома, веома променило живот. Такође сам, када смо се Антонија и ја коначно венчали 1980. године, наследио и шесторо њене деце. Тако да сада, веровали или не, имамо шестнаесторо унучади, пошто и ја из првог брака имам једног сина, ето. Наравно, из те тачке гледишта, мој живот се променио. Заправо, мислим да су ми два унука данас овде у публици. На личном, на породичном плану мој живот се изузетно много променио.

Мислите ли да сте мудри?

Не, никада за себе нисам мислио да сам мудар. Мислим да поседујем дар критичке интелигенције којој намеравам да допустим да дејствује. (Смех.)

Сада је ред на публику да постави неколико питања.

Глас из публике: Сматрате ли да поруке које се налазе у Вашим драмама боље разумеју данас него када сте пишали?

Мислим да је то случај, да. Мој други комад, *Рођендан*, написао сам 1958, или 1957, не, написао сам га 1958, и не знам да ли ико од вас то зна, давао се само недељу дана у Лирику, у Хамерсмиту. И целокупна тадашња критика га је урнисала назвавши га гомилом будалаштина. Био је само један изузетак, Харолд Хобсон који је тада писао за *Сандеј џајмс*. Сећам се да сам у среду отишао на поподневну представу. Мало сам био закаснио па сам се попео на балкон а једна разводни-

ца ми је рекла: „Куда ћеш?” Рекао сам: „Ја сам писац комада.” Завеса се већ била дигла, знате. А она је рекла: „Ах, ти си писац. Јадничку мој.” (Смех.) Па, бар ме више не зову јадничком.

Очиљедна је Ваџа љубав према језику и речима. Колико су у данашњем образовању важни грамаџика, писање и изговор?

Сто посто то подржавам. (Смех.)

Госјодине Пинџер, до које мере је Семјуел Бекет уџицао на Вас и инсјирисао Вас, било као пријатељ било као писац?

Нема никакве сумње да ми је он био инспирација. Мислим да њему нико није био сличан. Бекет је јединствен. Када сам први пут прочитао његова дела, а то су, узгред, били романи, негде 1949—50 — помислио сам, ови романи су чудесни. *Молоа*, *Малоне умире* и *Неименљиво*. Али и ја сам тада писао и био сам знатижељан, мислим да сам једноставно осетио неку врсту везе с тим што је он писао. Мада уопште не желим себе да поредим с њим јер, као што сам рекао, он је посебан. Али касније, када сам га упознао и када сам му постао пријатељ — ово је други начин да одговорим на Ваше питање — постали смо веома блиски пријатељи.

Он је био веома шармантан човек и ја сам имао обичај да му шаљем своје текстове. А слао је и он мени његове. Сећам се да сам му био послао *Сџара времена*, и он ми је послао једну од својих познатих дописница рекавши да му се комад много свиђа — у неколико речи, заиста — да му се свиђа последња реплика, па онда још неколико итд, али је и написао: „Да сам на Вашем месту, погледао бих још једанпут 5. дијалог на 6. страни.” Рекао сам себи: „Шта то до ђавола није у реду са 5. дијалогом на 6. страни? Па ту је све добро, не знам на шта он то мисли.”

И тако су кренуле пробе комада, а режирао га је Питер Хол. Био сам отпутовао на неколико недеља и када сам се вратио питао сам Питера како напредује. Рекао је: „Сјајно. Изванредно. Али имамо проблем с једним дијалогом.” Рекао сам му: „Избаци га!” Одмах ми је било јасно да је то тај. Помислио сам: „Бекете, вредиш сувог злата.” Тај дијалог никада није видео светлост дана. Бекет има тај један непогрешив осећај за ствари.

Предео с енглеског
Боривој Герзић

„ОНО ШТО СЕ ДОГОДИЛО”

Харолд Пинтер, „Месечина” и друге драме, превео Боривој Герзић, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2005

Књига нових драмских текстова Харолда Пинтера, објављена у часу кад је интересовање публике и критике за енглеског драматичара поново побуђено доделом Нобелове награде и, можда још више, бескомпромисношћу његовог говора на додели — може се, у најмању руку, сматрати благовременим и добро темпираним издавачким подухватом. На срећу, то није ни једини ни највећи квалитет ове књиге. Осам кратких комада, насталих у периоду од 1973. до 1993, опремљених и преводиоачевом (неименованом) уводном напоменом, *Белешком о аутору* и *Изабраном библиографијом*, те преводом *Пинтеровог говора у Хамбургу, приликом примања Шекспирове награде, 1970. године*, и његовог разговора са Стивом Грантом, *Моје драме, моје џолемике, моје белешке*, који је објављен 1993, у лондонском *Индепенденџу* (све у преводу Боривоја Герзића) — пружају далеко више од пригодног, готово комеморативног подсећања на дело великог писца.

У осам драма, које хронолошки поређане доноси ова књига — сустиче се „стари”, познати Пинтер, настављач театра апсурда, на кога су снажно утицали Бекет, Јонеско, Кафка, али и Чехов, с недвосмисленим политичким ангажманом писца који је у говору поводом доделе Нобелове награде рекао: „Ми у ствари гледамо у бескрајан низ одраза. Писац понекад треба да разбије огледало — јер с дуге стране огледала посматра нас истина.”¹ Ресемантизујући, намерно или случајно, стару Андерсенову метафору о огледалу као ђаволској пародији бољјег стварања,² Пинтер оцртава два темељна усмерења својих нових комада: особену игру одраза у којој се сталним померањем визууре реалистички дијалог, свакодневни простори и мање-више банални су-

¹ Харолд Пинтер, *Уметност, истина, џолиџика. Говор са доделе Нобелове награде*, превео Игор Бурић, *Цена*, часопис за позоришну уметност, Нови Сад 2005, бр. 4, год. XLI, октобар — децембар, 65.

² Види: Н. С. Andersen, *Snježna kraljica, Prva priča u kojoj se kazuje o ogledalu i njegovim rubinama*, u knjizi: *Bajke i priče*, izbor, s danskog превео Josip Tabak, ИКР Младост, Загреб 1971, 136—138.

коби међу јунацима претварају у особене метафоре људског постојања, остварене кроз несигурност радње, непоузданост памћења, непроверљивост прошлости, па и самог идентитета јунака. Још у подели улога Пинтерови јунаци добијају имена, пол, године, или само функцију (Глас 1, 2, 3), потом њихове поступке сагледавамо на виртуелној позорници текста, чујемо и разумемо њихов говор, али њихове мисли, осећања и мотивације не успевамо да сазнамо и разаберемо. И то не само ми — публика, и сам писац наглашава: „Не могу да укратко изложим ниједну од својих драма. Не могу да опишем ниједну од њих, осим да кажем: То је оно *што се се догодило*. То је оно *што су они рекли*. То је оно *што су учинили*.”³ (Подвукла Љ. П. Љ.)

Тако се у *Монологу* (насталом 1973) „Човек сам у столици” обраћа непостојећем саговорнику, води монолог/дијалог с неким кога сагледава у „другој столици, која је празна”. С мајсторством правог позоришног практичара, који паузама обликује ритам драме, Пинтер манифестно гради причу из прошлости, у којој се поново суочавају говорник којег видимо, његов саговорник, спортиста, мотоциклиста, „много лепши...”, много *орловскији*, „много *небескији*” и „љупка дама од абоноса”, „црна *ноћна лејширица*” (Подвукао Х. П.). У дискретно пародичном тону, наговештава се сирановски заплет: „Она је волела моју душу” — каже усамљени човек на сцени.

Истовремено, реч је о типичној драми апсурда. Иако мање очито од Бекетових јунака који провирују из својих урни, и Пинтеров усамљени човек изолован је и учаурен у простору и времену. Он се, попут јунака *Последње шраке*, сећа времена младалачког активизма, или га, што је једнако могуће, измишља не би ли осмислио властиту егзистенцију. Пребацујући свом имагинарном саговорнику да се често понаша као да је мртав „као да киша, у светлости плочника, у сумраку, никад није постојала, као да нашег спортског и интелектуалног живота никад није било”, јунак *Монолога* постепено доводи у сумњу све своје исказе о прошлости испуњеној љубављу и патњом, да би се, на крају драме, оно што је било, оно што је могло бити и оно што јесте изједначили: „Могао си од тога да направиш успешан посао, могао си о томе да напишеш књигу, могао си да имаш црну дечурлију ... Био бих њихов ујак. *Пауза*. Ја сам њихов ујак. ... Волим твоју децу.”

У центру *Гласова породице* (1981) јесу типичне Пинтерове теме: сукоб генерација, распад породице, прекид комуникације, неизвесност прошлости, садашњости, па чак и физичке егзистенције његових јунака. Остварен као преплитање и особени судар монолога три гласа, које можемо препознати као сина, мајку и оца, овај текст се, у једном слоју, обликује и као потенцијална породична мелодрама у којој при-

³ *Пинтеров говор у Хамбургу...*, у књизи: Харолд Пинтер, „*Месечина*” и *друге драме*, превео Боривој Герзић, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2005, 169.

рода сукоба и његови узроци остају непознати, али се њихове последице виде: син није био покрај постеље умирућег оца, мајку и сестру с врата тера његов сустанар, који би могао бити и члан нове породице којој син жели да припадне (Глас 1 постепено открива да се готово сви у пансиону једнако презивају), отац на самрти „проклео је свакога ко му је био на видiku”. Истовремено, *Гласови њородице* јесу и хуморна деструкција довршености и чврсте логике оних драмских прича у којима „писац постави план за своје ликове, и круто га се држи”.⁴ Отац (Глас 3) јесте и није мртав („Нисам мртав. Далеко сам од тога да будем мртав, иако су многи желели да будем мртав, одувек, ти готово. ... Мало те заваравам, поигравам се, мало се забављам, то је. Јер ја сам мртав. Мртав мртвијат. Пишем ти из гроба”), чиме се потенцијални заплет обесмишљава и претвара у игру. Син налази своје место међу људима који му надевају име кућног љубимца или кловна („Зову ме Бобо”), уколико то, ипак, није име пса чији лавез он повремено чује и плаши га се. Мајка (Глас 2) без наглашеног прелаза или повода води конвенционалне разговоре о будућности („Често мислим да бих волела да заувек срећно живим с тобом и твојом младом женицом”) и говори о очевом проклетству („Ако си жив, онда си монструм. Отац те је проклео на самрти”) — чиме се сугерише обесмишљена комуникација, сведена на аутистичне монологе, које нико не чује и који, у суштини, и нису намењени никоме до говорнику самом.

Истовремено, *Гласови њородице* остварују и вршну поетичност и, упркос унеколико пародичној деструкцији породичних емоција и односа, особени лирски набој. У ову драму улази неостварива, али дубоко сугестивна жудња, елемент сновидног, па и особена зачудност и напетост произашле из суштинске несагледивости и неодредивости правих оквира и смисла људске егзистенције.

Снажан елемент поетичности онеобичава и осмишљава потенцијално сензационалистички сиже драмске минијатуре *Једна врста Аљаске* (1982), чија се јунакиња Дебора буди после двадесетдеветогодишњег сна, изазваног спаваћом болешћу (*encephalitis lethargica*) са сећањима и представама шеснаестогодишњакиње и телом средовечне жене. Дијалог Деборе и њеног лекара (и свака) Хорнбија и сестре Полин оцртава сукоб онога што је објективна стварност — Деборина мајка је умрла, отац ослепео, сестре остариле — и онога што је Деборино искуство, њена субјективна стварност. „Нека врста Аљаске”, којом Хорнби дефинише особено стање обамрлости — неживота, у коме је Дебора провела готово три деценије, прераста у слику спутане, али интензивне егзистенције, у универзалну метафору људске изолованости и самоће: „То је бескрајни низ дворана. С огромним унутра-

⁴ *Пиншеров говор у Хамбургу...*, 168.

шњим прозорима камуфлираним зидовима. Прозори су огледала, схватате. И тако се у стаклу види одблесак стакла. Заувек и заувек.”

Комуникација као осмишљавање егзистенције, али и суштинска неостваривост такве комуникације — израстају из привидно хиперреалистичног дијалога, који у драмској минијатури *Станица Викторија* (1982) воде Контролор и Возач. Контролор тражи од Возача да оде по путника који из Булоња, у 10.22, стиже на станицу Викторија и одбаци га до Кокфилда, где му „станује стара тетка”. Све је, бар привидно, потпуна супротност ишчекивању Годоа: путник има име, зна се како изгледа, шта носи, откуд стиже и куда је намерио. Контролор и Возач имају недвосмислену задату улогу. Међутим, управо ту, у хипертрофији извесности, зачиње се особени раскид с реалношћу: Контролор своди и себе и Возача на функције: Возач је само број 274, а Контролор „централа” која осмишљава њихово постојање: „Ја само говорим у ову машину, покушавам да дам неки смисао нашим животима. То је моја улога. Бог ми је дао овај посао. Лично ме је замолио да радим овај посао. Ја сам твој локални свештеник, 274.” Међутим, Возач одбија да врши свој посао: тврди да не зна где је станица Викторија, одбија да вози свој форд-кортину, није уписао возњу која је у току, заљубљен је у путницу, девојку која спава на задњем седишту... Контролор му прети, узалуд позива друге возаче, али чује га само 274, измештен из своје улоге не само у простору већ и у времену: „Седим поред малог мрачног парка испод Кристал-паласа. Видим Палату. Оцртава се на небу. Фантастично здање, а?” Палата, која је изгорела у великом пожару, постаје тако шифра суштинске померености света Пинтерових јунака. Реални свет савременог Лондона претапа се с властитом прошлoшћу, оно што је било, оно што јесте и оно што се реално не може збити граде простор у коме би, на самом крају драме, требало да се сусретну Возач и Контролор: „КОНТРОЛОР: Не мрдај. Остани ту где си. Стижем за секунд. ВОЗАЧ: Не, нећу се мрдати.”

Конкретизација кошмара, фантазија, снова, преплиће се у *Месечини* (1993) са сликом породичних односа и генерацијских неспоразума. Смештена у реалне просторе „лепо уређене” Ендијеве и „бедне” Фредове спаваће собе и у неодређени, сублимни простор у коме лута Бриџет, „кроз који се ноћу креће Енди и у коме Џејк, Фред и Бриџет играју своје сцене” — ова драма се, одиста, може читати као „сиже ранијег Пинтера — исклесана хладноћа из *Ничије земље*, кокни размелтљивац из *Повраћка*, прстачки говор из *Настојника*”,⁵ а могу се у њој, као што даље тврди Стив Грант, тражити и „чудни одјеси” Милерове *Смрти трговачког љућника*, Бекетових *Срећних дана*, Шекспирове *Буре*, али, истовремено, и чеховљевски концепт подтекста, те свесно бављење неизрецивим и неухватљивим, у коме сам Пинтер

⁵ Пинтер: *моје драме, моје ђолемике, моје белешке*, разговарао Стив Грант, у књизи: Харолд Пинтер, „Месечина” и друге драме, 178.

види смисао и „најбољи начин сарадње у позоришту”, сачињене од „некаквог посртања, лутања, интуитивних пречица, током којих се чињенице губе, сукобљавају, запетљавају, поново проналазе”.⁶

Попут пејзажа под месечином, свет Пинтерове *Месечине* открива се као противречан, неизван и мистериозан, више наговештаји и игра значења него чврсте, сагледиве и препознатљиве контуре. Енди умире и са женом Бел сумира и разоткрива тешко ухватљиву прошлост — комични колоплет љубавних односа: „Преварио сам те с твојом сопственом девојком, она те је преварила с твојим мужем и преварила је сопственог мужа — и мене — с тобом!” — и неухватљиве породичне релације. Истовремено, сам Енди признаје да су то „вероватно биле фантазије и измишљотине, и никакве везе с реалношћу нису имале”, доводећи тиме цео концепт реалности у сумњу.

Живи, динамични и забавни дијалози јунака *Месечине* функционишу као крхотине стварног језика и стварних садржаја, као симулација дијалога у којој су речи све више саме себи сврха, као лирска слика света који се разлива и трепти у хладном светлу Месеца, досежући управо том неодређеношћу универзалност свог значења.

Као специфични контрапункт привидној аполитичности⁷ ових комада у књигу „*Месечина*” и *друге драме* ушле су и три једночинке прожете дубоким политичким смислом и ангажманом, у којима, чини се, Пинтер покушава да испуни свој захтев за разбијањем огледала и налажењем истине која стоји иза игре одраза.

У једночинки *Још једно пред одлазак* (1984) иследник Николас суочава се са ухапшеном породицом — Виктором, Цилом и седмогодишњим Никијем. При том, није реч о класичном ислеђивању, пошто Николас не сумња у кривицу својих затвореника. „Сви смо ми патриоте, сви смо као један, сви делимо заједничко наслеђе. Осим тебе, очито” — пребацује он Виктору, не дајући му прилику да се брани или објашњава своје поступке. То што „дели заједнички интерес” и моћ коју поседује, дају иследнику право да ликвидира седмогодишњака зато што је пљувао и ударао војнике, да у име одбране породичних вредности и морала допусти силовање заробљенице криве зато што је васпитала сина „да пљује, да удара часне војнике, Божје војнике”, да натера оца да жртвујући жену и сина спасе властити живот, као што други очеви жртвују своје кћери — „добровољке” у првокласном, шестоспратном борделу: „Њихови татице су с нама у послу. Који се састоји у томе, подсећам те, да одржимо овај свет чистим за Бога.”

У говору поводом доделе Нобелове награде, Пинтер за свој комад *Горшћачки језик* (1988) каже: „Комад остаје бруталан, кратак и

⁶ Пинтеров говор у Хамбургу..., 166.

⁷ О привидној аполитичности можемо говорити због дубоког социјалног смисла који Пинтерове драме чувају упркос напуштању и нарушавању реалистичке фактуре, те због антрополошке универзалности његовог сагледавања јединке и њених односа с другима.

ружан. Али војници ипак извлаче свој део забаве.”⁸ Прича о насиљу које се маскира циничним поштовањем процедуре, па затворски пси: „Пре него што угризу, они се *ћредсћаве*. То је званичан поступак. Представе се и онда гризу” (Подвукао Х. П.), нараста у универзалну сценску параболу о насиљу које убија и људе и њихов језик: „Ваш језик је мртав. Забрањен је.” Када на крају драме стражар „до даљњег” дозволи употребу горштачког језика — за старицу и затвореника је касно. Комад се окончава Наредниковим речима: „Поломиш се да им помогнеш, а они све сјебу.”

Време забаве (1991) помера визуру. Све се збива у амбијенту господског стана, с двоја врата, од којих се једна, наглашава се у уводној дидаскалији, „неће употребити”. Свет који „све има”, разговара о првокласним клубовима, забавама, љубавима из младости... Нико нема представу шта се догађа напољу „Мрачно је као сама смрт” — каже Мелиса. Штавише, учесници непрекидне забаве, чланови ексклузивног клуба за разоноду, нису способни ни да препознају и именују стварност из које су издвојени: „мој возач је морао да стане код... знате већ... како се то зове?... барикаде? Морали смо да кажемо ко смо... Заиста права лакрдија... ГАВИН: Ох, дошло је до неких малих... знате...” Шта се дешава напољу знају Фред и Даглас, који насиљем теже миру „без напрстина”:

„ФРЕД *сћеѓне ћесницу*.

ФРЕД: Мало овога.

ДАГЛАС *сћеѓне ћесницу*.

ДАГЛАС: Мало овога”,

подсећајући на горку Пинтерову иронију и поруку „прикладну за телевизијско обраћање нацији”, коју он нуди председнику Бушу: „Ја поседујем морални ауторитет. Видите ли ову песницу? То је мој морални ауторитет. Немојте то заборавити.”⁹ Атмосферу господске, бонвиванске доколице нарушава само двадесетогодишња Дасти, која повремено пита остале знају ли шта је с њеним братом Џимијем, и бива ућуткана: „Нема ти шта да мислиш. Треба само да умукнеш и гледаш своја посла.” На крају, у оквиру врата која се према уводној дидаскалији „неће употребити” појављује се Џими, тачније онај коме је то некада било име. Он, као опомињућа противтежа мору тривијалности на сцени, седи „упијајући таму”. Пинтер у својим политичким комадима проговара тако у име жртава, не зато што су оне у праву, већ зато што јесу жртве. Управо тиме он постиже особену универзалност која не значи опредељење за конкретну политичку или идеолошку опцију, већ, пре свега, залагање за властито и туђе људско достојанство.

Можда ће ова књига Пинтерових драма подсетити српске позоришнике на његово дело и вратити Пинтера на српске сцене, и то не

⁸ Харолд Пинтер, *Умешност, истина, политика. Говор са доделе Нобелове награде*, 59.

⁹ Исто, 64.

само његов страсни, дубоко ангажовани говор на додели Нобелове награде,¹⁰ већ, пре свега, загонетни, цинични и поетични, апсурдни и реалистични свет његових драма.

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ

RECYCLE BIN

Слободан Зубановић, *Save As*, „Плато”, Београд, 2005

Поред опције *save as*, компјутер садржи и програм *recycle bin*. Прва могућност памти документ и поставља га на тачно одређено место. Друга га уклања с позиције која му припада и похрањује га до завршног *del*. До мудре или хировите, но свакако свемоћне руке која ће га, притиском на дугме, заувек уништити. У песничкој збирци *Save As*, Слободан Зубановић има и циклус *Корџа за ошпашке*, док у књизи и иначе барата компјутерском технологијом. Не толике честе у књижевности колико у другим уметничким дисциплинама, модерне технологије умногоме су измениле колико поступке обликовања дела, толико и схватање уметности и посредовану слику света. У уметности речи она ништа суштински не мења, али јесте одраз стварности у којој живимо и Зубановићев покушај дослуха с њима јесте један корак даље у нашој савременој поезији, поготово када се узме у обзир чињеница да је збирка испевана традиционалним римованим катренима.

Песник је у дослуху с још једним поступком карактеристичнијим за друге области стваралаштва, пре свега за ликовне и визуелне уметности. Вид понирања у стварни свет који њима није стран јесте непосредно преузимање предмета за свакодневну употребу. Ти се предмети постављају у контекст уметничког дела, што свакако подразумева и њихову другачију функцију и значење, који ће зависити од конкретне индивидуалне поетике. Ствари за којима се у последње време посеже јесу и оне истрошене, одбачене, сувишне и ником више потребне, што уметност на неки начин чини процесом рециклаже. Без обзира на могућности поетике рециклаже, на задатак и значење одбаченог предмета у одређеном делу, може се начелно рећи да *поетика рециклаже* увек додирује пролазност. Свет одбачених ствари у уметности

¹⁰ Позоришни продуцент Александар Бркић предлаже да се Пинтеров говор постави у Југословенском драмском позоришту, на сцени „Бојан Ступица” (Маја Пелевић, „Гласачка кутија... или позоришни падежи”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, Нови Сад 2005, бр. 4, год. XLI, октобар — децембар, 13.

увек на *сувишности* као квалитету гради своје естетске предиспозиције, док дела која их обухватају увек подразумевају — ако већ на њима и не инсистирају — меланхолију и сету, своја примарна осећања.

Збирка *Save As* добрим делом подлеже описаним одликама. Предметност ове књиге, њени мотиви дакле, почивају на доњем регистру материјалног света. Ту су *џруле олујине, бродови што не вреде ништа, бара мазута и џрућа*, у уводној песми *Асфалтна база*, на пример. У њој ћемо, међутим, срести и *пошрошене речи*, песнички реквизит виђен (постмодернистички) као део објективног реалитета, при чему и оне потпадају под опште законе пропадања, карактеристичне за стварност какву је песник види. Наше је време, уистину, попримте и једног технолошко-менталног парадокса. Што више стварамо и унапређујемо, што је више нових ствари које доносе модерне технологије, то је већа и количина оних одбачених, производимо више потрошене робе. Процентуални однос два вида производње, рекла бих, тежи оном негативном. Предмети се данас не праве да би трајали, већ да би се бацали. Уметност као процес рециклаже, стога, у трајању уметничког дела настоји да продужи свет чији је императив трошење. Традиционална функција уметности, међутим, није више тек једноставно тежња да се надигра смрт. Зубановић стварност памти, али не више у стварности уметничког дела већ у *виртуелној реалности*, што читав подухват похрањивања делом подвргава иронији и сумњи.

Какав је, дабоме, онтолошки статус виртуелне реалности јесте питање од кога зависи и дословност поезије схваћене као игре са смрћу. Тај поетички аспект збирке битан је и зато што се лирски субјект све страсније предаје нестајању, а основни тон књиге, сасвим неочекивано, јесте меланхолија пролазности, стара, вечита крхкост људског усуда на земљи. Моћ и немоћ поезије непосредно зависе од статуса стварности који виртуелност може да добије. У том је смислу песма *Похвала њласици* и својеврсни песников одговор на то питање. Њен „Главни јунак” јесте одбачена пластична кеса, због своје истрошености и упоређена с мртвцем. Сви наравно знамо шта се дешава с лешом и каква је разлика између њега и речене поливинилске врећице. Колико год сувишна и непотребна, колико год због естетског квалитета потрошености обојена меланхолијом, она је, дабоме, неуништива.

Отпад кога не можемо да се ослободимо: „пржи јара и спира јетка киша”, што њега неће нимало омести у упорности његовог трајања. Пред њим ће, стога, морати да поклекне живот, који губи своја витална својства:

Сајима се џреко ње живои ваља.

Безвољност његовог одмотавања, изгубљен унурашњи импулс смисла и динамике који би доминирали појавношћу, живот су од принципа

свели на омлитавели објект, док одбачена и празна тријумфује пластична кеса:

*Трајаће шако хиљаде година;
ако је не дохвати каква вајра
ошвараће немо уста — ко враћа
бескућника — ко уздах бескраја.*

Против ње делује тек исконски принцип — симбол стварања, разарања, али и прочишћења — премда и он сведен на случајност разорности елементарне стихије. Не уметничкој нити виртуелној стварности. Трансцендент сада припада тој вечној трошности. Ништавности самој која нас надвладава и затрпава. Символичком изразу духовно-егзистенцијалне каквоће времена у коме живимо.

Зашто се песник определио за *save as*. За памћење, за трајање у виртуелној реалности? Могући одговор јесте његова свесна жеља да се из рециклираног света стварности, другим речима из једног великог отпада, склони у идеал. Критичар и такав избор може тумачити — делом или у потпуности — и у иронијском кључу. Може се, међутим, разумети и као нужност јер лирика, како каже песма *Кашрен као канон*, не може без света стварности:

*Истински љуш на овоземаљском тасу
јесте песма љомещана са стварима.*

Наведени стих јесте и програмски исказ ове постобјективне лирике, чија војислављевски дуга песничка реченица детаљно и прецизно зарања у објективни реалитет. Подражава га и транспонује, али тако да спона остане колико приметна, толико и делатна.

Зубановић није заговорник папирнате поезије која би, затворена у своју идеалну кулу од слоноваче, свет гледала из неке замишљене идеалне позиције. Њен је задатак да описану стварност, насупротив идеалним потенцијама, доведе до крајње тачке, до изостреног негативног вида. Она је субверзивна, у својој истинитости сурова, а њен сазнајни аспект, поигравајући се Платоновим ставом, аутор у истој песми проглашава опасношћу:

*Песма је истински љуш, чувај се љесме
у гнєви или у љубави љрећераној: уме
да скрене с љуша све шћо не сме
љричи бездану и љами на ивици шуме.*

Окретање виртуелној стварности и новим технологијама, стога, јесте и додир с објективитетом, али с оним његовим позитивнијим, кон-

структивнијим полом, коме теже креативна суштина уметности и њени унутрашњи закони.

Save As, тако, јесте традиционално преиспитивање стварности, које поезију сагледава у превласти њеног сазнајног принципа. Посебно је, међутим, питање шта за једног савременог (постмодернистичког) песника јесте стварност, шта све она обухвата и подразумева. Могло би се рећи да је она полифонијска, да садржи низ равноправних стварности, а једна од њих свакако мора бити и реалност поезије. Стога се и она, као и сваки вид објективитета, подвргава сумњи. За Слободана Зубановића, међутим, није карактеристична толико сумња у песништво, колико у њену сврху у нашој епохи. Песма *Поезија нас љеда* разматра управо тај однос, а помодна ламентација над местом лирике у нелирским временима, рекла бих, хоће да каже како уметност речи мора освојити нови квалитет и самим се тим изборити за свој статус у садашњици.

Битно нови квалитет, који је и пут будућности, подразумева преиспитивање традиције. Слободан Зубановић зато ову збирку развија на две мапе. Једна је компјутерска, а друга мапа српског песништва, која је, дабоме, још један вид стварности. Рекла бих да лиричар не одбацује песништво, па ни оно традиционално. Његова се збирка може схватити и као поетичко настојање да се укаже на чињеницу како је традиционални начин певања данас неопходно мењати. Његова друга мапа, низ цитатних момената, међутим, поетичко је настојање које указује где нужно нове могућности певања ваља да потраже свој фолдер, своје тачно одређено место што им у поретку постојања припада. И њихово родно место, дабоме, може бити тек поезија сама. Зашто? Одговор на то питање даће нам сама књига. Она је склопљена од низа одличних песама, чија естетичка вредност већ по себи оправдава дрхтај особене лирике.

Душица ПОТИЋ

ОД ИСТОРИЈЕ ДО МИТА

Зоран Пауновић, *Историја, фикција, мит*, „Геопоетика”, Београд 2006

У својој студији *Историја, фикција, мит* Зоран Пауновић је објединио своја разноврсна научна интересовања за корене и поступке модерне и постмодерне књижевности на енглеском језику у јединствену слику која назначује полазишта, развој и књижевне домете у овом подручју. У уводном делу — *Испрђавање майа* — он се позабавио оним ауторима и делима 19. века који наговештавају рађање модернистичких књижевних израза и схватања, а нарочито Бајроном и

Конрадом. Тако у вези с Бајроном Пауновић указује на сливање песничког живота са властитим делом, на опредељење за изопштеништво и уметност насупрот животу, на крајњу отвореност изражавања и култ слободе, па и на прерастање легенде о уклетом песнику у мит популарне културе, као изразита обележја која наговештавају не само Џојсов уметнички „случај” него и шире видове и проблеме модерне књижевности. Најзад, Бајронов однос према Дон Жуану, као главном јунаку свог ремек-дела, „превасходно” је „ироничан и пародичан”. За разлику од „средњовековне легенде о неодољивом и бездушном срцоломцу”, или, пак, Молијеровог *Дон Жуана* (1665) који поставља „проблем покајања и могућност испуњења греха”, Бајронов јунак је „заводљиво млад и физички привлачан, али бескрајно простодушан и збуњен, посебно пред женама које не умеју да одоле његовим дражима”. Поред тога, с данашње тачке гледишта, слика Енглеске, односно „лицемерног морала друштва” коме је песник „и сам припадао представља једну монументалну дигресију у односу на читалачка очекивања подстакнута насловом, жанровским конвенцијама епа и дотадашњим Бајроновим стваралаштвом”. Управо на тај начин се „ово дело приближава постмодерној књижевности с краја двадесетог века, у којој прича — када је има — оставља утисак као да настаје на основу властите унутрашње логике, властитих законитости и принципа, рушећи сва споља наметнута правила и конвенције”.

У аналогном смислу је Конрадово *Срце шапе* — као прича у којој се Керц, „благодарећи својим многоструко натпросечним способностима” претвара „у наказну маску изопачене узвишености” и „међу домороцима постаје нека врста божанства” — руши све одговоре на древна питања о „сукобу цивилизације и примитивизма”. У том смислу, постављањем кључних питања на која никада нема коначних одговора, тај Конрадов кратки роман излази из оквира књижевности 19. века која је „самоуверено тражила одговоре на оно што је сматрала темељним људским недоумицама” и постаје карактеристичан за „скептичну модернистичку самосвест”. У *Робинсону Крузоу* (1719) можда је онима који су гајили култ предрасуда према својим интересима — што није ретка појава у историји — могао изгледати јасан одговор на питање ко је цивилизован човек, а ко дивљак, али у *Срцу шапе* то питање се поставља као загонетка. Управо стога је „из перспективе почетка 21. века” — када се, по који пут, повампирује питање о „племенитом просветитељу” као „цивилизованом варварину” — *Срце шапе* Конрадово „најзначајније дело”. А у тој загонетки преплићу се, код Конрада с изузетном снагом, нити историје, фикције и мита. Отуда тако замашна резонанца овог његовог кратког романа и данас.

У другом делу своје студије — *Изданци Пусте земље* — Пауновић разматра суштинска обележја енглеске модерне и постмодерне прозе. У вези са стваралаштвом Грејама Грина он указује да оно одсликава „свет вечите хајке и егзистенцијалног немира”, претежно у знаку

„варљиве блискости лакшим књижевним жанровима — пре свега авантуристичком и криминалистичком роману”, и то на такав начин да „граница између стварности и маште почиње да бледи и нестаје”. У аналитичком разматрању основних обележја романа Питера Акројда, Џулијана Бернса, Кристофера Хоупа и других значајних новијих романсијера Пауновић исто тако оштро указује на полифона културолошка обележја њиховог стваралаштва. Поред тога он се усредсређује на крајње домете новије енглеске драме. Посебно је занимљиво његово указивање да у Харвудовом *Гардероберу* (1980) главни глумац који је „одживео стотине туђих живота” на крају открива да нема шта да напише о своме животу, а његову сенку, гардеробера, „готово убија чињеница да га нема у посвети једне непостојеће књиге”: његова „трагедија није у томе што се ту његов живот свршава, већ у спознаји да никад није ни постојао”.

У трећем делу своје студије Пауновић разматра аналогне проблеме у оквирима остварења ирске књижевности. У огледу о Џојсу он даје бриљантну анализу Џојсовог стваралачког пута од бескомпромисног разоткривања моралних посрнућа у *Даблинцима* (1914) и веште комбинације традиционалних приповедачких техника с техником „тока свести” у *Портрету уметника у младости* (1914), указујући да се круна тих подухвата огледа у разарањима митова у *Уликсу* (1922) и бескрајним језичким иновацијама у „токовима подсвести” у *Финеџановом бдењу* (1939). Разматрајући неке од крајњих домета поезије Вилијама Батлера Јејтса, Пауновић истиче колико је у њима „непосредно и нераскидиво повезана” савремена историја с фолклорним предањем и митским коренима, колико је Јејтс управо захваљујући својој „ангажованости сачувао спону са реалним животом”. У анализи романа Вилијама Тревора, Пауновић указује да је Тревор утолико више ирски писац што је велики део свог живота провео у Енглеској. У његовом роману *Фелисијино џушовање* (1994) изразито ирске особине самосвојности и безазлености воде главну јунакињу у пакао савременог потрошачког друштва, у неку варош у средњој Енглеској у којој дневну вреву и живост замењују ноћу „болни јауци или хистерични смех” бескућника и беспризорних, у којима се разазнаје колика је цена индустријског прогреса и како у њему „човек неумитно убија оно у себи што је најплеменитије”. А ко ће то болније осетити него Ирац, писац једне од земаља „које се с највише успеха одупиру глобалним тежњама савремене цивилизације ка свеопштој униформности и потирању свих суштинских културолошких и цивилизацијских разлика — или, другим речима, ка заглупљујућој безличности и утапању у привидно шаренило једног у суштини сивог и опаког света”? Та трагедија постаје утолико потреснија што је сагледана из перспективе Ираца који „никада у својој историји нису постали жртве заблуде да су господари васколиког света, и да им је стога допуштено да га уређују по својој жељи и мери”. А шта ли је ту тек реалност империјалне историје и

савременог света, шта мит, а шта фикција — и како се само те вечне мреже историје огледају у европском јуче и данас?

У четвртном делу своје књиге Пауновић разматра корене и основна обележја америчке модерне и постмодерне књижевности. Полазна тачка му је Мелвилов *Моби Дик* као „еп о неухватљивом”, роман „о освајању простора” и „стремљењу ка недодатном циљу”, роман „који најављује један од најтипичнијих америчких књижевних жанрова — жанр ’друског романа’”. Ни ту опет није само реч о белом киту и освети, него и о једној фикцији која је, као и свака халуцинација, можда живља од оног што нам нуди трезвен поглед упрт у пуку стварност. Прелазећи затим на стваралаштво Пола Боулса — писца код кога је послератна Америка „изазивала снажну одбојност” и „будила неодољиву жељу ... за бунтом против лицемерја и лажи ’америчког сна’ ” — Пауновић истиче да је Боулс заправо био пионир „бит-генерације”, која је, разуме се, историјска реалност, преточена код Боулса у фикционалну прозу, али и мит који се успоставља у разним облицима још од древне приче о сатанином бунту и отпадништву. Разматрајући Набоковљеве „паралелне светове”, у којима писац на енглеском остварује оно што је „на руском сањао”, Пауновић подсећа на Кишов суд да је Набоков био „можда једини прави космополитски писац”, управо стога што му је сав свет био туђина. Набоковљева лична судбина огледа се нарочито у његовим делима писаним на енглеском језику у којима његови јунаци као „изгнаници из живота” наслућују можда пишчев коначни избор да живи у хотелском апартману у Швајцарској, „као обећаној земљи свих апатрида овог света”. Али у исти мах ти његови јунаци оваплоћују и „осећај бездомности као једно од основних обележја стања духа модерног човека”. У том смислу Пауновићева анализа приповетке *Волшебник* као „необичног жанровског конгломерата” открива колико је та приповетка била наговештај онога што ће се уметнички убедљивије остварити у *Лолити* (1955), пре свега потребе да се прича исприповеда са становишта неког поремећеног ума и његове перцепције, са становишта оног естетизма који одбацује тзв. стварност „као опаку измишљотину недотупавних деспотских умова”.

Целовито гледано у својој књизи *Историја, фикција, мит* Зоран Пауновић се изузетно проницљиво књижевно-критички и филозофски креће кроз лавиринте модерне и постмодерне књижевности на енглеском језику, прецизно указујући на њене даље корене, колико и на животну средину у којој су поједина дела поникла. У тим разматрањима Пауновић показује како се разнолике приче — о бунту, изгнанству или отпадништву, о сукобу примитивизма и цивилизације, о лелујавим границама између халуцинација и стварности, о цени цивилизованог прогреса, о егзистенцијалном немиру пред неразрешивим загонеткама живота, о потери за неухватљивим — распредају у различитим животним, историјским, фикционалним и митским окви-

рима, а то отвара нове могућности њиховог читања и разумевања. Стога ова студија, како по својој разуђености, по богатству својих увида у путеве новије књижевности на енглеском језику, тако и по кохерентности својих анализа и закључака представља изузетно значајан допринос оштријем разумевању оптике књижевних појава у савременом свету.

Светозар КОЉЕВИЋ

РОМАН О УСАМЉЕНОСТИ

Фрања Петриновић, *Последњи шумач симетрије*, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2005

Испровоциран Паскалом, кога Петриновић с пуно разлога узима за мото свог новог романа, потражио сам симетрију, не само у ширини, већ и у висини и дубини. Учинио сам то, најпре, врло дословно, поневши роман *Последњи шумач симетрије* са собом на недавно путовање авионима у Беч и Салцбург, односно натраг до Београда. Читао сам га на висинама од пет и шест хиљада метара, изнад облака Војводине и Мађарске, а потом над снежним пољима и залеђеним језерима Аустрије. Пре него што сам се наднео над врхове Алпа, кривудава речне токове, нестварна светла градова, листао сам странице Петриновићевог романа и уверавао се колико је у праву Паскал кад каже да се о симетрији углавном не говори, она се осећа или подразумева, о њој се говори само уколико је нема; одједном почињимо да запажамо њено одсуство.

И да нема у наслову, и у неким поднасловима ове књиге, као и у појединим њеним пасусима, саме речи *симетрија*, чини ми се да читалац, па и њен тумач, не би имали потребу да трагају за њом, јер ова књига је брижљиво усклађивана, равномерно распоређивана у поглавља, од почетка до краја сагласна ауторовој идеји да пише о „страшној усамљености” и при том посеже за паралелама које се, како је то приметио Умберто Еко (кога за свој други мото узима Петриновић), „никада неће укрстити”. И заиста, било колико да се приближавају, па се на тренутак чини како су поистовећене, судбине главних јунака овог романа, никада се не укрштају. Не само приповедачева (у почетку се не именује мушки приповедач), и Анастасијина (од самог почетка именована женска јунакиња), већ и судбина писца или његовог алтер-ега, односно Теодоре, Анастасијине нимало случајно схизофрене сестре близнакиње и ње саме.

Или је то само утисак, варљив, ако инсистирамо на равнотежи, ако распростремо нити овог романа само по ширини, тј. у једној ди-

мензији. А на самом почетку, са Паскалом, сугерисано нам је како би то ваљало чинити бар у још једној димензији. Ипак, пре него што заронимо у дубине, тј. у суштину овог дела, останимо још мало на површини, односно у том фасцинирајућем погледу са висина: може ли се цео један живот, без обзира на то колико кратак, сместити на стране једне књиге, без обзира на то колико она обимна била? Ако ствари посматрамо са висине, као што сам ја гледао градове и села, поља и реке, језера и планине, онда ће нам се учинити све самерљиво једним погледом, као на длану, као на мапи, са јасно уцртаним простором и тачкама од којих се може кренути даље у истраживање.

Ако ствари посматрамо умањене, не значи да им самим тим умањујемо значај и стварну величину, па тако и кад летимо изнад градова који су само светла у мраку, један је доживљај ако не знамо о којим градовима је реч, а сасвим други кад знамо да је то Будимпешта, Беч, Салцбург или Београд. А тај конац који се плави испод облака, ако га именујемо Дунав, он није више нека безимена, или незнана река, већ нешто што има своју прошлост, легенду, мит, односно мноштво прича које се могу испричати или само подразумевати, свеједно, али он је сам по себи једна чудесна нит, водиља из лавиринта, који може бити наша свакодневица.

Нису само реторске фигуре ове напомене, ако нас, већ од прве реченице, чекају у новом роману Фрање Петриновића, „скривита и сеновита места Чандрлија”, а нешто касније и два унеколико реалнија топонима — Нови Сад и Инђија. Ова, како то стоји на самом почетку, „потпуно лична прича”, наговештава и један, готово архетипски мотив — повратак, који је, да ли увек и неизбежно, болан повратак у детињство, у прошлост са два лица — на једном је идеализована младост, потом разочарење, а на другом — социјалистичко друштво у свом кратком, силовитом, уздицању и неминовном паду. Мада се на страницама ове књиге не баца много светлости на друштвени, односно политички тренутак, ипак се, као одрази у огледалу, рефлектује време у којем су рођени, одрастали и умирали поједини ликови из овог романа. Можда би неки други читалац и тумач ове књиге пожеleo више тог и таквог контекста, тог слућеног (да ли заиста слућеног?) распадања државе, кроз ратове и смрти, беду и изгнанства. Више сартровске „мучнине” и камијевског „апсурда”.

Таквима, заиста обећавајуће делују прве странице *Последњег тумача симетрије*: „Појавише се наркомани, тигрови и орлови, нови хероји, поручена убиства, марке и долари, дилери, препродавци шверцоване робе, проповедници и пророчице, решетке на прозорима и закључани улази зграда, неразјашњена убиства, нови богаташи, сида и компјутери. Нестале су плате, занос, страх од казне, породична идеја и ауторитет, мрске једнопартијске њушке, омладински састанци, радне акције, несебичност, девојачка скромност и време кад је цео

град излазио на оближње шумарке да прослави међународни празник рада.”

Разочараће се, убрзо, јер није ово „књижевност с тенденцијом”, пре би ово могла бити литература налик на прустовска присећања, набоковску носталгију, или, још сродније, кишовско оживљавање предмета и слика са печатом Паноније.

То је и прича о оцу и његовим сновима, односно њој паралелна прича о изгубљеном оцу, тј. оном кога су насилно удаљили од његове породице. То је прича о њиховој изгубљеној деци, сину (не баш оном библијском „блудном сину”, али ипак оном који одрастајући схвата своје погрешке и каје се) и његовом повратку у дом; односно кћерима (једној која је несрећно погинула, а другој која је од самог почетка издвојена од нормалног света — као луда). Као у каквом романескном космосу, ове светове повезује сабласно дување ветра. А ако све ове догађаје посматрамо као филмске секвенце, онда су оне препуне духовна и авети, лажног и стварног, више или мање убедљивог. Или су то тек патиниране фотографије, али како не би деловале превише извештачено, намерно им се чине прогоретине, мрље, како би сведочила не само јасна, већ и нејасна страна, лик и позадина, подједнако, слика нас и слика о нама, и наша слика онога што је чинило наше животе — срећним и несрећним истовремено, стварним или измаштаним.

Позивајући се на *симетрију*, могли бисмо се изгубити у *несиметричностима*. Мада је сав од контраста, Петриновићев роман не пати од неједнакости, од несклада. Напротив, доследан је у свом слагању времена и простора, догађаја и успомена, смењивању дијаложке форме са парафразом, дескрипције и наравице, а све то кроз два, до пред сам крај непо ремећена, одвојена света.

Иако је механичка подела на две главе — прву, под називом *Можда случај*, са 12 (само бројкама означених) поглавља и другу, *Историја болести*, са поднасловом *антиројометрија несналажења* и дванаест поглавља, метафоричних наслова, са данима у недељи, у заградама — намерно прекинута, опет два пута: 12. поглављем прве главе и новоименованом целином *Чандрли и њоново у Чандрлију*, не можемо се отети утиску о ауторовом инсистирању на две паралелне приче, на њиховој самосталности, чак и на плану супротних полова: једног мушког, а другог женског, па и светова — једног реалног, а другог фиктивног. У том првом долази до немилог догађаја: Анастасија страда у тренутку када градски аутобус улази у кућу у којој је она становала. Невероватна чињеница која искључује случајност, наводи приповедача да трага за смислом њеног кратког и трагичног живота. У том трагању долази до нових непознаница, чије му разрешавање доноси невоље, а уплетеност у све то доводи га пред сумњу, па и иза решетака. Отуда даљи след догађаја: бекство, скривање, пре-испитивање себе и

света око себе, и читав низ других ислеђивања, достојних једног крими-романа.

Из првог проистиче и друго откриће — тајанственог рукописа који је, како се испоставља, оставила Анастасија у свом стану, као доказ о свом постојању, до кога, не случајно, већ насилним упадом у стан, долази приповедач, трагајући за истим или сличним потврдама о постојању своје познанице, он ремети успостављену равнотежу и тако доспева, ненадано, у време „које презири симетрију истине и правде за оне који нису још ни рођени, или су већ мртви”. То је, истовремено и време „када не постоји симетрија правде за оне који су изгубљени пред ударима политичког или било ког другог насиља, националног, верског, колонијалног”, време „за све оне слабашне духове који немају начина да се одупру нестанку”. Та прича коју оставља о себи увиђена девојка је само једна од прича о њеном животу, односно о једном од њених живота. Али и могућност да се исприча нека нова прича. Још једна прилика за повратак у прошлост, у идилични Чандрли. Следи прича о Јерониму, њеном деди, и његовој кћерки, Јованки, њеној мајци. Јерониму који је живео „у носталгичним решеткама старог краја”, а „лепљива мрежа носталгије” ухватиће потом и његову кћи, која ће најпре довести у кућу свог будућег мужа, а потом, када га одведу дуго трагати за њим, док се и сама не изгуби.

На једном месту у Анастасијиној исповести записано је: „На некој могућој фотографији која не постоји, али је могла постојати, и коју сам задржала, ко зна на какав начин и због чега, у албуму сећања, радосно и безбрижно се смејем” и то је једина радост, једина безбрижност која је сачувана (ако је и она сачувана) у овом по свему другом тужном споменару, „у пустоши без мајке и оца”.

„Више не знам која је прича истинита”, признаје на једном месту Анастасија, а на другом каже: „оно што је фантастично, беше то свет у коме сам требала да живим”. А на другим местима, у тим уметнутим поглављима, најпре у 12. прве главе, налазимо аутопоетичка места у којима се открива наратор као „човек који је склон самооптуживању”, као онај који „прича своје неинтересантне успомене”, који пише нешто што „нико неће да чита”, јер препознајемо у томе патетичност и болну тачност, која ником није потребна.

Последњих двадесетак страница књиге испричано је у трећем лицу. Онај који је претходно причао, сада се јасно именује — „Младен Лончар, новинар јединог дневног листа у Новом Саду”. Али, да ли је он и колико нови „питомац симетрије”, још један путник кроз *лабиринте стварних и измишљених убистава*. Он сада пред собом има два „скелета”, али је његово ислеђивање још неизвесније у погледу исхода. Остаје урођен у сећања, у мирисе детињства, негде између паралелних светова, као још једна потврда да „постоји симетричност појава”.

Зоран БЕРИЋ

ФОРМАЛИЗОВАЊЕ НЕИЗРЕЦИВОО

Милан Орлић, *Град, пре него што усним*, „Мали Немо”, Панчево 2005

Говорити о поезији Милана Орлића, једног од најизразитијих представника савремене поезије, значи говорити о једном специфичном систему мишљења који се сукцесивно развија и обликује од његове прве књиге: *О не/свјетарном* (која је жанровски хибрид, причороман, како ју је аутор одредио), далеке 1987, затим у другој књизи, малом поетском роману *Момо у јоларној ноћи*, објављеној пет година касније, потом у збирци песама *Из јоларне ноћи*, 1995, а онда књизи есеја *Зайиси из јоларне ноћи*, 1997, песничкој књизи *Бруј миленија*, 1998. и најновијој *Град, пре него што усним*, 2005. Реч је, дакле, о песнику са концептом у чијој сржи је добро постављен филозофски, вредносни, значењски, метафорично-симболични смисаони опсег, што се да наслутити из помињаних наслова и напомена везаних за жанр. Управо та жанровска разноликост потврђује опстајање и тропијску заснованост концепта, а по томе је Орлић јединствена појава у нашој књижевности. „Сам себи предак”, како аутопоетички саопштава, цитирајући свог духовног оца Милоша Црњанског. Тај поетички постулат: бити сам себи предак, дакле створити сам себе, бити другачији (ако је уопште могуће да нешто никне „ни из чега”), Орлић, као што његове књиге показују, успева да оствари првенствено на плану форме, обликовања песничке материје која је такође хибридна јер је чиста орлићевска лирска супстанца, али и свеопшта духовна баштина коју он амалгамише, уткива у властити дискурс, те се с правом може рећи да је Орлић оригиналан, аутентичан песник, и томе треба дати пре свега аксиолошки смисао, јер знамо да у поплави савременог песništва нема много аутентичних песника.

Будући да се поезија бави општим категоријама као што су живот, смрт, страх, љубав, стрепња и слично, ма у ком периоду се певало о тим темама, исход је сличан. Међутим, онеобичавање поступка какво користи Милан Орлић, ипак даје нове исходе. О томе он недвосмислено мисли на свој начин, тврдећи да песнику, заправо, само то и остаје, „начин”, односно метод обликовања у којем ће остварити властиту алтеритет. Таквих настојања је било одувек и историја књижевности бележи искорак који су дали занимљиве резултате. Орлић би се, сходно томе, могао сврстати у скупину авангардних стваралаца који успевају да остваре сопствену индивидуалност у нетипичном, потпуно другачијем опусу. Осим тога, и кад пронађу одређени модус за формализовање сопствене посебности, писци већином успевају да подаре по једну изузетну књигу, а све остале су онда њен одблесак или потом почињу да пишу на сасвим нов начин. Оно што чини Орлић је крајње особено, он једном успостављени код умрежава, трансформише и реинтерпретира непрестано га актуелизујући. Да је тако,

можемо са уверити ако погледамо мото збирке *Град, пре неџо шїџо усним. Из дубокоџ сна* је наслов који упућује на нестварно, а онда следе Борхесове речи: „Писац мора да буде веран својој машти / а не пуким случајним околностима / некакве претпостављене стварности.” Орлић тако почиње да отвара лавиринт сопствене имагинације, дајући примат нестварном, иако је, бар се тако на први поглед чини, предмет поетизације град, нешто сасвим стварно.

Но, ту се већ суочавамо са амбивалентношћу Орлићевих исказа јер испоставиће се након читања збирке да је тај стварни, овдашњи, садашњи град нешто много више и дубље — имагинарни, лирски духовни предео у који је он волшебно увео све своје духовне претке и следбенике. Следствено, Орлић у завршници збирке поентира компромисом, између изрецивог и неизрецивог, те тако стиже до надстварног, до града духа, уметности, која је уточиште, лажни рај. Песник ипак читаоцу оставља могућност за опредељење јер завршава реторичким питањем: „Ако дубљу фантазију Демијурга, нимало доброг али / недовољно злог, изражава унутрашњи рељеф Града / над Градовима, да ли / бисте се њега, и пре него што усните, три / пута одрекли?” У овим стиховима се препознају конотативне везе и асоцијативни додир са *Песмом над ѿесмама*, што је порука о каквом Граду је реч, али и на Исуса Христа и оне који су га се одрицали, што посредно указује веру у стварање, распеће и жртвовање које оно тражи, али и на рецепијенте са којима Орлић води имплицитни дијалог, а у *Писму неѿознајѿој чїѿѿишељки*, и непосредно тематизујући функцију читаоца у декодирању дела, сходно Умберту Еку или многим теоретичарима модерне критике. „Све озбиљно у песми, почива / у твом посвећеном читању. И замишљању / тог благостања. / Једино можда још ти знаш пут до Просперовог / острва и библиотеке.”

Елем, уз конструктивну улогу читаоца у оживљавању света књижевног дела из наведених стихова се назиру и два Орлићу драга мотива, „острво”, као синоним за тајанствену издвојеност која је истовремено и саприпадност, путовање и авантура, то је оно поларно, бо-реално код њега, али и библиотека као ризница тајних и стварних вредности, идеал, који он остварује у својој збирци, односно свом опусу; цитатност, алузије, археолошки слојеви у песми, интерлитерарне везе, реминисценције на прочитана дела, дају неку врсту имагинарне библиотеке која читаоца богати, упућује и узбуђује открићима до којих би морао доћи уз много личног труда. Оно на шта ваља указати је Орлићева спретност којом он туђе мисли, ставове, идеје интерполира у властити текст, без страха да ће његови назори бити умањени наспрам преузетих, рецимо Овидијевих, Дантеових, Црњанскових, Миљковићевих и многих других. Уткивајући их у сопствени песнички текст, он их заправо реafirмише, оживљује, проширује њихова значења у савременом контексту.

Прави пример за то је сам наслов књиге *Град, њре неџо шћџо усним*, где се за основу узима наслов песме Бранка Миљковића, *Море њре неџо шћџо усним*, са интерпункцијском допуном иза речи „град” код Орлића. У семантичком смислу запажамо да замењена реч „град” уместо „море”, задржава потенцијална значења супституисане речи, јер се топосу града дају одлике мора као што су тајанственост, снага, узбурканост, ницање живота, што све догађаје имлицитни, узначени, симболични слој града као некрополе живих, односно, духовни профил града као изведеног астралног града који лебди над профаним у којем се сударамо, рушимо једни друге, који рашчовечује, гуши све духовно и душевно, а о чему Орлић непрекидно пева. Песма такође показује Миљковићев унутрашњи поетички дијалог у којем се сучељавају вера и сумња, али и афирмише будућа мисао, а начин на који Орлић стапа дијахронијско и синхронијско је управо то: „Свет нестаје, а ми верујемо свом жестином / у мисао коју још не мисли нико, / у празно место, у пену кад с празнином / помеша се море и огласи риком”, каже Миљковић видовито знајући да ће силаина његове речи, у коју је тако трагично једном посумњао, деловати и у будућем. Почетни стих Миљковићеве песме *Свет њ нестџаје џолако*: „Загледани сви су у лажљиво време на зиду...”, показује се као еталон за Орлићеву поетику синтезе, јер ће прибирањем и реинтерпретацијом онога што у вишемиленијумском трајању значи „свет”, уз имплицитно опонирање Миљковићу, показати да свет не нестаје, да се „свет” изнова рађа, да је ватра духа вечна, како читамо у песми *Писмо Бранку, неизрецивом*. Штавише, у једном тренутку доћи ће до стапања ових двеју различитих поетика у ставу о важности поезије за човечанство: „Можда си баш ти само још један, тек / претпоследњи Ахасвер / који је слутио да лепота не може спасти свет? А да је бивша поезија — још увек и после свега — најважнији атом света.”

И ту смо у самом центру Орлићеве експлицитне поезије, неодустајања од творења духовних вредности иако их савремено техницистичко и материјалистичко доба игнорише. Ту је тај Орлићев ангажман, то наметање умности позивањем на најумније ствараоце од постања, на инсистирању на отменој духовној лепоти, на испољавању духовних потреба, унутрашњег богаћења и потврђивања човека као мислећег и осећајног бића. То је она Миљковићева мисао на коју још не мисли нико, јер угуши ли се тај духовни простор у човеку тривијалним, оним што је доминантно у Граду-Молоху, брзином и отуђењем, човеку онда неће бити спаса. Из таквог става о изузетном значају поезије за свет избија врхунски витализам Орлићевог певања и надаре испољен пркос спрам моћи материјалног над духовним, моралним. У том смислу, Орлић индиректно одговара на Миљковићев став да ће „поезију сви писати”, одрично, јер, заправо „поезију, данас, више / нико не чита. / Не рачунајући нас, можда изузетне, / али изузете и / изопштене, свакако”, где до изражаја долази аристократско по-

имање песника, повлашћеност бављења поезијом, што уместо да буде друштвено вредновано и стимулирано, резултира изопштавањем. Ту поново препознајемо Орлићеву критичку жаоку упућену друштву које више цени криминалце него песнике, јер им се уступа простор у медијима, они су јунаци дана а учинак поезије уопште и песника понаособ их не дотиче, нити на шта обавезује јер то напосто не умеју да вреднују, за то је потребно мало више духа и суптилности, односно нужно је да се на свим нивоима устаје против Кнеза Таме који тако суверено влада савременим светом, а ово је Орлићев допринос.

Милан Орлић пева о граду, „глобалном граду” у којем влада непроменљива форма људске душе, дух паланке, из којег лирски субјекат лута по љубичастим просторствима Велике скитије, по византијским плаветима и ноћима у гнезду стиха, „сам и сажет до несазнатљивости”. Ово би, иначе парафразиране, биле неке од Орлићевих координата и самоодређење сопственог стила, што је једна од одлика његовог певања о певању, које се провлачи кроз читаву збирку. Поезији се, с тим у складу, даје улога буђења града из „хипнотичке сомнабулне уснулости”. Сан и будно стање, стварно и нестварно, изречиво и неизречиво, само су неки од антипода на којима се темеље носачи смисла Орлићевог певања и мишљења.

У књизи *Град, пре него што усним*, која има чврсту и конзистентну структуру, уводна песма *Песма у ноћи: као* (где се варира сан и будно стање, где се сан показује као матрица будућег живота) је нека врста ребуса који се одгонета и остварује у завршном делу збирке: у *Песми о ноћи: ако*. У њему се рекапитулира свих пет целина: *Снови малог принца*, *Град очима песника*, *Са градског шрџа*, *Писмо ђиријашељима* и *Четири годишња доба*. Поменути циклусима претходе функционални цитати Фридриха Ничеа, „Највећи догађаји — то нису наши најгласнији, већ наши најтиши часови” или Бенедета Крочеа: „Суд о поезији има једну недељиву категорију: категорију лепоте”, за коју се Орлић перманентно залаже. Поменути и други цитати су путокази за реконструкцију његовог стваралачког поступка и конституисања смисла или упућивања на интендирана значења која није увек лако дешифровати јер је Орлићев језик затомљен, у алузијама, питијски. Орлић је заговорник става да поезија треба да провоцира дух, да скрива значења и да читаоца увлачи у своје тајне просторе, као што и показује на најлепши начин. У покушају да се домогне Аријадниног конца, који лирски субјект или изабрани објекти привлаче, читалац је помало у прилици да се брани од тог вртлога смисла, звука, асоцијација, мултипликовања значења, од навирања палимпсеста и вишеслојности исказа у који се рачва Орлићева страсна песничка имагинација.

Не треба слово о овој књизи завршити без помињања Црњанског — који је вишеструко присутан и у цитираним стиховима али и у духу читаве збирке, макар кроз суматраистичко помињање трешања, односно алузије на сласт читања праве поезије ма из које културе, ци-

визације или поетике потицали — а да се не каже да је Орлићева поетизација књижевних и културних феномена заправо нека врста коментара, оних који су пратили Итаку. Елем, спуштањем на извор вечних вредности, Орлић на најкреативнији начин доноси свој јединствен, живопулсирајући, критички и надасве артифицијелни песнички пројекат праве ерудитске и отмене поезије, која је дисперзивна, свеобухватна, непроменљива.

Милица ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-ЛИЛИЋ

МИСАО, МЛАДОСТ, ЉУБАВ

Никола Милошевић, *Сенке минулих љубави*, „Нова књига”, Подгорица 2005

У приказу, који сам написао тек што сам овај трећи по реду роман Николе Милошевића *Сенке минулих љубави* прочитао, некако изненада за себе самога, мимо својих обичаја, рекао сам ону претерано употребљавану и још више злоупотребљавану вредносну синтагму „ремек-дело” и чак дрско и храбро, упоредио овај роман са, како сам тада рекао, „заветним” књигама какве су *Сћарац и море* и *Проклетја авлија*. Одмах сам се некако аутоматски тргао. Овако крупне речи тешко обавезују онога ко их, у озбиљној намери да оцени једно дело, тако лако и без могућности да их поткрепи доказима, изриче. Много је боље и сувислије, учи човеково искуство, бити опрезан. Оно, међутим, што сам ја, одмах на почетку свог кратког текста писаног за новине које не трпе опширност ни у чему па ни у књижевним приказима, у њима поготово, рекао, на неки начин сведочи о врсти егзалтације, о првом утиску, па и о томе да ћу можда мало кога убедити да ми поверује кад тако на пречац судим, свеједно што то чиним о делу човека који је одавно стекао славу књижевног тумача, теоретичара, филозофа и врсног полемичара, који ето, ако као његов вршњак смем да кажем, под старе дане, неочекивано радикално, младалачки мења жанр у коме ће се остваривати, ризикујући да навуче и завист и гнев свих оних кој тај жанр сматрају властитим феудом и често злурадо суде о онима који прекорачују овакве, неписане, границе и без зазора, „како им падне напамет”, веле, прескачу жанровске плотове.

Није при том нарочито битно што је о том „првом утиску” у критици имам нешто другачије мишљење од уобичајеног. Верујем, наиме, да су критичари које називамо, или тачније често каштигујемо речју „импресионисти”, кад су даровити, у стању, и тако на пречац, да кажу тачну реч о књижевном неком делу јер, по мени, имају, ако смем тако да кажем, чипоидну моћ да у тренутку све основне особине

једног дела саберу, поставе у жижу и непогрешиво, чак изузетно заразно, на малом простору, или такорећи у једну реч, готово видовњачки открију његове најдубље вредности и особине, које се касније, што време даље тече, у анализама других књижевних прегалаца, масовно потврђују и често бивају незаменљиве.

Као у свим добро и промишљено писаним књижевним делима и у овом ништа није олако речено. Све што се каже, или наслика има свој неки посебан смисао и све има неко лако видљиво или, што је још интересантније невидљиво, али наслутиво, ако баш волите имплицитно, значење повезано са целином или неким другим деловима ове књиге и тако често подложно многим и различитим тумачењима. То са једне стране отежава али са неке друге олакшава говор о овом делу. Отежава утолико што тешко можете да говорите о некој појединости, ма како она била наизглед споредна а да не разаберете како она одјекује на многим другим странама ове брижљиво и строго промишљене књиге и како тај одјек није лако занемарити а да се нешто од те уметности причања не сметне с ума или чак не изгуби. Човек због тога има утисак да се о оваквој књизи може говорити много опширније и дуже него што је она сама. С друге стране опет свака појединост, ако на њу свратите пажњу бива средиште ове уметности и у њој и око ње можете, ако сте довољно вешти, да увежете, понекад све а готово увек многе друге особине ове књиге. Тако говор о неким призорима, може да замени говор о целој књизи, јер су многе одлике и готово све најважније тајне ове уметности садржане или бар повезиве са њима. И већ то, ако се покаже да сам у праву, овај роман може унеколико да доведе у везу са романима какви су Хемингвејев *Старац и море* или Андрићева *Проклећа авлија* у којима је та повезаност сваке поједине сцене са целином, и то вишеструка повезаност, веома видна. Наравно, не само то, али то пре свега.

За ову прилику нећемо моћи да се определимо за прву него за ову другу могућност говора о овом делу које сам ето, мимо својих обичаја, доста лако одредио синтагмом „ремек-дело” и у свом приказу за новине, може се неке учинити, доста галантно повезао са Хемингвејевим и Андрићевим камерним ремек-делима.

И јунак овога трећег романа Николе Милошевића је млад човек, овога пута на постдипломским студијама у Стразбуру. Он је ближи књигама и идејама него непосредном животу отприлике слично као Тамил ефендија у гласовитом Андрићевом роману *Проклећа авлија*. Додуше Тамил ефендија је доста видно, извесним драматичним околностима из живота, могло би се рећи, практично у књигу изгнан а јунак овога романа, хајде да му кажемо име, иако оно много само по себи није важно, отприлике онако како није важно ни име јунака *Зайиса из подземља* Фјодора Михајловича Достојевског, елем Милошевићев јунак Васа Лепојевић у књизи по свој прилици види згодно прибежиште, или уточиште у коме може да буде колико год

жели слободан и комотан, дакле све оно што у животу, по сопственом сведочењу, он, снен и снебивљив, никако није био. Књига и мисао о њој, овде су облик компензације, нека врста бекства из света пред којим и у коме он осећа, како сам вели, известан „страх од промена, или, како то Андрић воли да каже страх од „немира и изненађења“.

Навешћу, како овај Васа Лепојевић, коме је, баш као што је то у поменутом роману учинио и Достојејевски, аутор поверио право да своју причу сам исприча, што никако није ни случајно, ни без значаја, размишља о Сартру филозофу и Сартру писцу драма, који је у та послератна времена био на високом гласу код млада учена света. Пошто је напоменуо да не чита само литературу коју им наставници препоручују већ и неке књиге изван тога а највише оне о Сартровим књижевним и филозофским делима, главни јунак Милошевићевог романа вели:

Често сам после размишљао о ономе што сам ту прочитао. И трудио се да проценим у коју духовну породицу спада Сартрова филозофија.

По мени, све зависи од тога да ли филозоф види свет с црквеног звоника или из црквене порте.

За оног ко гледа с црквеног звоника шаролика, сложена стварност људских бића стапа се у једну једину, једнобојну слику у којој се губе разлике.

И што је звоник виши све мање види онај ко са њега гледа.

Увиђате, наравно, да то млад човек, склон полемичном мишљењу, покушава да разуме и сликовито објасни разлику између Сартра филозофа и Сартра драмског писца. Он, наравно свим овим што прича па и оваквим размишљањем, одређује, или ако баш хоћете карактерише самога себе. Никола Милошевић наравно намерно ставља у уста свом јунаку једно мишљење за које без сумње зна да може изазвати читаочево реакције. Шта би, на пример, на све то што се види са звоника рекао Његош који тврди управо супротно да „онај ко на брду ак и мало стоји више види но онај под брдом“? То колега Мило Ломпар од мене боље зна.

Мени, на пример, ту смета та искључивост, та подела личности на онога горе и онога доле као да не постоји динамика и да никако не комуницирају онај горе и онај доле или да су на ту некомуникативност и ту позицију заувек осуђени. Уосталом, да је нешто жив зар се Његош не би позвао на оне што нас, из визуре звезда, данас тако помно и тако прецизно и подробно осматрају и то не да нас, како се то данас на све стране воли да каже „едукују“ него ваљда да нас кроте и кроћују. Но релативизам ових истина овде није битан. Аутор једном младом човеку свим овим отвара путеве у духовни живот. Ту није толико битан разговор о „правди и кривди“, колико тип човека који

све што сазнаје не прима ученички дословно него има потребу да о свему доноси властите судове и да то чини на особен начин, свеједно какви су ауторитативни умови у питању. Оно што је овде привукло моју пажњу јесте околност да је овакво размишљање нашега јунака одиграло важну улогу у његовом друштвеном а нарочито његовом емоционалном животу. Због тога што ништа не схвата буквално и о свему жели да има властито мишљење, он ће први пут, на семинару, тако снебивљив, привући пажњу свога професора и од њега добити задатак да о свему припреми неко своје саопштење. Међутим, док је говорио он је, с прикривеном славодобитношћу али врло тачно, приметио једну колегиницу која га радознано посматра и прецизно видео на који начин она при том прстом врти прамичак своје риђе косе. Показаће се да то што она врти чуперак своје косе, свакако није зато што жели да се допадне. Жена која жели да се допадне пре ће да глади него да врти своје лепе власи, него то чини зато што и она има неке интелектуалне бубице и што јој изгледа да овакво гледиште, кад је у питању Сартр, није лако бранити. Биће то разлог да се они упознају да се међусобно око ових теза покошкају, а тиме открију релативизам истина до којих човек, који тражи и размишља, све може доћи, биће то истовремено и прилика да она, у једном тренутку, без зазора некако природно, прва стави своју руку на његово колено.

Та рука на Лепојевићевом колену откриће нам нешто друго. Наш јунак у први мах не реагује на тај девојчин гест. Као да за тренутак премишља шта би он могао да значи. Он који није баш много жељан додирати са светом, он који с извесном недоумицом слуша приче свога земљака заводника, кога случајно и у веома карактеристичним околностима среће на факултету, одједном је и сам у прилици да му се намах пробуђен еротски сан оствари. А он тако дуго ништа не предузима. Ми не знамо о чему он у тој паузи размишља, шта брзометно његов прагматични мозак снује. Али да је то тренутак велике неке недоумице, оне исте устручљивости коју испољава на сваком кораку, то чини се није спорно. Он то стање своје свести не описује ваљда зато што не жели да се бави психолошким садржајима у људским односима! Ти садржаји су већ у то време у литерарним размишљањима били изашли из моде. У време, кад се Лепојевић, после много година присетио Стразбура и догоровштине које је отуда запамтио, литература је већ увелико рачунала са искуством читалаца и задовољавала се да их на оживљавање сцене подстиче а не да им је подробно као слику намеће. И Лепојевић изузетно вешто оставља ту паузу, испуњава је неказаном напетости и препушта читаоцу да је сам из контекста и индивидуализованих особина јунака на свој начин уз одговарајућу слободу сопствене маште колико зна и уме испуни. Наравно он ће се напакон одлучити. Његова рука ће покривати девојчину и ствар са еротиком ће, на свој особен, загонетни начин кренути како је ред и како то увек бива. А ми остајемо с утиском да се од-

ређене напетости, евентуалне бурне недоумице младога бића, очито изненађеног брзином са којом му се шансе код овог симпатичног риђокосог непознатог створења муњевито отварају, да се, дакле те напетости, остављају између редова и да ова уметност прећутаног, вештина бекства из психологије, или тачније из овог њеног имплицитног присуства, бива врхунски, мада спонтано и неосетно, изведена. Литература се овде, ако смем да идем тако далеко, прави као да гледа са торња али нас у ствари вешто и бурно спушта не само у порту него чак дубоко у бунар властитог искуства. То је рачун са литерарним искуством читалаца које се временом нагомилало и непогрешив осећај за начин како се оно може да активира.

Таквих сцена у овом роману има веома много. Далеко би нас одвело кад бисмо се, на овај начин, свима њима, овом пригодом, бавили.

Ја се надам да већ сада увиђате да Васа Лепојевић иде у ону врсту књижевних јунака коју је први у свом роману *Зайиси из подземља* насликао Фјодор Михајлович Достојевски, тог изгнаника из света људи, који ће касније играти важну улогу у европској литератури и чији су велики сродници, по мени, и Кафкин Јозеф К. и Камијев Странац Мерсо, и Андрићев Ђамил ефендија, па, ево, и овај тек створени јунак Николе Милошевића. Морам због тога рећи да ја, за разлику од Николе Милошевића, који на овога Достојевсковог јунака својевремено није гледао са нарочитим симпатијама, мислим да он, оним непристајањем да су „два и два четири” не пристаје ни на шта што је коначно, ни на шта што је тако круто и непогрешиво извесно и да чак ту логичку аксиоматику осећа као опасност чијим смо трагом залутали у цивилизацију разума којој припадамо и из чије су опаког окрића утекли или противу кога су на свој начин, у основи, побуњени сви ови нови изгнаници, па и Милошевићев Васа Лепојевић. Истина, јунак Достојевског јарко жели да се разрачуна са оним официром, кога понекад среће на улици и који га не примећује, а Васа изузетно вешто хоће да употреби свога земљака, оног колегу кога у Стразбуру интересују пре свега жене и забава а не предавања и некаква научна усавршавања, да би се, помоћу њега, из разлога које овога пута немам времена да наводим, осветио својим крутим нехуманим станодавцама, али и он, као и јунак Достојевског, у основи бива изгнаник, неко ко мора да начини штит противу света коме не припада или је у постојање са њим како вели Дис „бачен” као у тамницу. Он, али и јунаци Камија, Кафке и Андрића, нису онако радикални у својој побуни, нити онако жустро фрустрирани противу света коме припадају. Можда и зато што је протекло толико времена али и зато што они, после толиких превратничких искушења, више не верује да се неком тако драстичном побуном коју нико сем њега и његовог подземља не примећује, било шта озбиљно, више може учинити. Међутим, и он, и Кафкин, Камијев и Андрићев јунак, по многим својим особи-

нама и особењаштвима међусобно личе или су далеки неки сродници са овим Достојевскијевим родоначелником свеколиких отуђеника и изгнанника.

Два љубавна сусрета, овог јунака Милошевићевог романа, један са поменутом колегиницом, други са младом сусетком у извесном смислу нису ништа друго него покушаји да се испроба нека чвршћа веза или нека врста компромиса са светом и, колико то буде могуће бар за тренутак утекне из изолације какво су књига и мисао за њу везана. Међутим, ниједан од њих није свакодневне, хоћу рећи серијске нарави, нити је обећавао трајну световну везу, али су оба, сада, када их се овај јунак сећа, кадри да изазову одређену количину носталгије и читав завршни део романа претворе у лирски излив лексичке мелодике који мами изван сваке изолације и бива нека врста надокнаде, један облик компензације за све оно што смо желели и што нисмо били у стању да будемо.

Због свега тога и свега онога што сам овоме роману остао дужан, уверен да се налазим пред делом о коме ће још дуго у нашој литератури бити говора, сада много увереније остајем при оним речима из синтагме, која вели да је овде реч о „ремек-делу” и да овај роман спада у оне ретке књиге које обележавају време и чине част свакој литератури.

Драгољуб СТОЈАДИНОВИЋ

ЈЕЗИЧКА ИНВЕНЦИЈА И НАРАТИВНА СТРУКТУРА

Ласло Блашковић, *Адамова јабучица*, „Народна књига”/„Алфа”, Београд 2005

Списатељска путања Ласла Блашковића одавно је дефинисана необичним спојем очигледности и неизвесности. Оно што је у читавом његовом досадашњем опусу, започетом изазовном поезијом, а настављеном исто тако изазовним романима, одавно већ постало очигледним јесте сјајна Блашковићева језичка инвенција, а пре свега вештина имагинативног поигравања и фигуративног говора, захваљујући којима његово казивање поприма изглед гроздастог вербалног низа. Неизвесност, пак, која прати стваралачки рад Ласла Блашковића садржана је у великој недоумици око тога да ли поменути модел вербалног разрастања, поштујући начело мере, уме да пронађе пуну изражајну форму и да уравнотежи потребу за бескрајним језичким имагинирањем, с једне, а предметну усредсређеност говора, с друге стране.

Свака нова књига Ласла Блашковића изнова је актуелизовала напетост између очевидности и неизвесности тако да је строги читалац

у сагледавању ових неразрешених супротности и даље остајао у потпуној недоумици. Осим тога, остајало је потпуно отворено питање да ли је аутор уопште свестан основних проблема сопствене поетике и неопходности уравнотежења очигледности и неизвесности. Уосталом, поменути став очигледне неизвесности толико је распрострањен код модернистички, неоавангардно или постмодернистички одређених писаца да не треба ни да чуди уколико Блашковић није ваљано идентификовао свој кључни поетички проблем. Тај проблем је најчешће остајао неразрешен услед концептуално-поетичке крутости и љуте потребе за доследношћу која јесте корисна као средство диференцирања унутар разноврсних ауторских понуда на књижевном тржишту, али јесте и изузетно штетна кад почне да разједа пуноћу уметничког бића, те да продукује вербално густе али наративно непрегледне структуре. Можда онајбољи пример који указује на врлине и мане оваквог поетичког става јесте укупни опус Оскара Давича.

Сопствене поетичке проблеме Блашковић је недовољно јасно идентификовао, па их је разрешавао са различитом мером успеха, због чега је, примера ради, уочљиво да његов роман *Мршва њрирода са сајом* (2000) у нешто мањој мери пати од уочених недостатака. Проблем је, међутим, у томе што је он већ продуковао приличан број дела, што је већ ушао у простор ауторске рутине и што године чине да престаје попуст који би читалац спремно поклатио једном младом писцу. Ласло Блашковић више није млад писац, па је утолико драматичније питање хоће ли он остварити дело које би му, по убедљивости дара и рафинираности изражајне моћи, извесно морало припасти.

Најновији Блашковићев роман *Адамова јабучица* назначена питања испоставља у понешто другачијем и, треба одмах рећи, знатно убедљивијем светлу у односу на оно које смо препознавали у претходним књигама. Стил Блашковићевог романа заслужује посебне коментаре. Морало би се, пре свега, констатовати да, и овога пута, стилски ефекти представљају основне носиоце вредности читавог романескног штива. У овом делу се, наиме, најпотпуније и најсадржајније ужива уколико се посебна пажња посвети самом начину излагања, а пре свега разним облицима фигуративног говора, односно тропа, ефектним поређењима и контрастима, као и разноврсним играма речи, хомимичним паралогизмима, параномазијама, каламбурима и сличним поступцима. У основи свих ових поигравања, као сјајне манифестације поетике стилских атракција, лежи потреба аутора да умањи референтни учинак и да сасвим онеобичи, чак апстрактује његов предмет.

У складу са оваквом стратегијом приповедања, он је остварио занимљива поигравања на плану романескног хронотопа, па се може препознати читав низ важних текстовних чинилаца чија је функција да прецизно именују просторно-временски, па и предметни оквир читавог романа. Штавише, у роману се по правилу испоставља сасвим

реалан простор, препознатљиво време и конкретне животне ситуације, тако да основна приповедна схема оцртава познати реални амбијент на основу кога би се дело морало читати као специфичан новосадски роман. По одликама свога хронотопа Блашковић наликује на Александра Тишму, а по тежњи ка стилским атракцијама призива у свест Милорада Павића. Оба ова велика писца врло одлучно призивају реалне чињенице живота као полазиште за своје наративне пројекције. Али док Тишма тежи сведочењу о реалитету без икаквих екстраваганција стила, дотле Павић, напротив, изузетно поетизује језик стварајући фантастичке наративне структуре, те разноврсне метафоричке и алегоричке схеме.

Ласло Блашковић, међутим, не поступа попут својих великих претходника. Њега реалистичка дескрипција неће нарочито занимати, али неће посегнути ни за павићевском фантастиком, те метафоричком или алегоричком схемом. Он се одлучује за веома дисперзивне стилске и семантичке структуре укључене у снажан ланац асоцијација и алузија, али лишене усредсређености која би јасно конституисала предмет говора и приповедања. У том погледу он доста наликује приповедном моделу Радована Белог Марковића: Блашковић, при том, не оптерећује текст архаизованом прецизношћу (према би прича о Новом Саду то допуштала више него прича о Белом Ваљеву, Лајковцу и Колубарском крају), али је исто толико нарцистички загладан у сопствени лик колико и Лајковачки усамљеник. Отуда је доста страница аутор искористио да опише сопствени лик, и то како онај који одговара појави из стварнога живота тако још и више онај који се указује из његових властитих књижевних творевина.

Поетичка блискост са Александром Тишмом исказала се у роману *Адамова јабучица* и посебним начином перцепције приповедних чинилаца: попут свог великог претходника, чак знатно изразитије од њега, Блашковић је склон да хијерархијски поредак чињеница прикаже обрнутим од очекиваног. Зато је сасвим природно и схватљиво што роман започиње исказом који, привидно бар, као равноправне истиче два догађаја — квар у водокотлићу и смрт једног човека. На тај начин аутор ће од почетне реченице „Рекла бих да се водокотлић покварио истог дана када је умро мој муж” не само начинити зачудно-хуморни ефекат него ће и развити такву стратегију приповедања која два низа чињеница непрестано повезује и прожима. Такви поступци доприносе изванредном ефекту који не допушта да се Блашковићево приповедање сведе на голи извештај и на пуко навођење догађаја. Песничка природа је аутору наметнула вештину луцидног уочавања и издвајања сличног у несличном, контрастног у сродном и истоветном, као и истицање разноврсних облика пресликавања и аналошког виђења.

Александар Тишма је, иначе, један од јунака романа, али Блашковић није ни на који начин настојао да идеализује самог писца. Са

Тишмом, коначно, то није ни могуће да се учини јер је он сâм, у својој аутобиографији и свом дневнику, о себи рекао много лоших ствари које ни њему ненаклоњен познавалац можда не би изнео. Није, стога, никакво чудо што Тишма слободно исказује свој егоизам, па и повремену безобзирност, исто онолико у Блашковићевом роману колико и у сопственим факционалним творевинама. Може се рећи да, у том смислу, делује доста уверљиво ситуација у којој Тишма назива телефоном писца Л., иза кога се очевидно скрива сам аутор, да би сазнао шта он мисли о његовом *Дневнику*, па га у том науму неће спречити ни вест о смрти њиховог заједничког пријатеља Адама. Тишма успева да пречује тужну вест јер њега, напросто, тога тренутка занима нешто друго, па ће успети из свог младог пријатеља да исцеди неколико критичких оцена које су га занимале.

Однос између Тишме и писца Л. приказан је прилично комплексним, а најмање је обележен чисто позитивним емоцијама и доживљајима. Л. је, након периода изразитог поштовања, у једном тренутку замрзео Тишму, а тај тренутак се, по свему судећи, збио онда када је Тишма увредио Л.-овог оца, такође писца. Отуда је читава прича о младом писцу Л., писцу који више и није млад него је скоро четрдесетогодишњак, у највећој мери обликована као унутрашњи расцеп изазван двома фигурама оца: биолошког, према коме осећа велику наклоност и блискост, те симболичког, кога доживљава као великог писца бахате и непријатне нарави, али и писца који му може послужити као спасоносни узор.

Управо у том наративном чворишту *Адамова јабучица* обликује се као роман о књижевном Новом Саду. Нажалост, те партије нису у довољној мери развијене да би се добила шира панорама једног занимљивог културног средишта, али мањи исечак збивања могао је да се сагледа некако искоса, у оквиру салонских окупљања у којима је, осим иницијатора и домаћина Адама, учествовао и Адамов син Тома, његов пријатељ Л. и, дакако, Тишма. Реч је о доста разнородном друштву, никако не примарно књижевном (коначно, „једини писац кога је Адам волео био је Егзипери, и то само зато што је овај био пилот”), па је утолико занимљивије било психолошки изнијансирано приказати како је та заједница уопште функционисала. У сваком случају, међу двојицом учесника, међу писцима Тишмом и Л.-ом појавио се велики расцеп инициран Тишминим односом према Л.-овом оцу, такође писцу.

О Тишми су, дакле, исписане многе странице овог занимљивог романа, а у свима њима је овај писац приказан углавном онако како је он самога себе јавности приказивао. Аутор је уложио доста енергије да опише и неке књижевне, али и чисто људске релације, као што је Тишмин однос према Павићу, Кишу, Мирославу М. (Мандићу, вероватно) итд. Читав први, најобимнији одељак романа (обухвата две трећине укупног текста), одељак насловљен са *Бурма*, у највећој мери

је посвећен описима хладних, довитљивих и благоглагољивих учесника Адамовог серкла, па и самом Тишми. Рецептне тешкоће, на појединим местима, постају нешто изразитије, нарочито у ситуацијама које подразумевају познавање локалног новосадског амбијента, што читаоца може занимати али и не мора. Отуда се може десити да читалац баш и не пристане да уђе у игру гонетања ситних, понекад сасвим локално фокусираних детаља, као што је могуће чуђење око тога шта је то „Ковиљ” на Рибљој пијаци или ко је Тишмин „књижевни сабраг”... Уколико читалац у такву игру загонетања не пожели да уђе, интересовање за укупни учинак овог романа може приметно да се пригуши. Неколико таквих, чисто локалних детаља могло је са лакоћом, ситним назнакама, да буде у довољној мери уопштено, па да се комуникационе потешкоће сасвим елиминишу, а да се у много већој мери активира њихов семантички, игриви потенцијал.

Ласло Блашковић је доста успешно остварио наративну поставку романа, а нарочито је у том погледу добро решена основна позиција наратора. Нараторов идентитет је постављен крајње флуидно, уз честе промене поступака фокализације, чиме је омогућено да се лична перспектива појединих ликова што потпуније, изнутра обликује. Најчешће је наратор упориште налазио у лику Жизеле/Гизеле, која је представљала веома занимљиво упориште с обзиром на то да је, са становишта хијерархијског поретка, она подређена другим ликовима, али је баш због тога изузетно захвална за одређење тачке гледишта са које се могу посматрати други ликови.

Наредни лик који је аутору често служио као основа за поступке фокализације јесте писац Л. Ако је Жизела остављена да посведочи о природи и међусобним односима чланова Адамовог серкла, Л.-у је препуштено да казује о свом односу према Тишми и према сопственом оцу. У свим овим релацијама непрестано је обелодањивана прича о изневеравању и о разним облицима издајстава. Најочигледније се тај однос испољио између Жизеле и Л.-а: док се Адам још није ни охладио, Жизела је по утеху потрчала Л.-у у загрљај, а овај је релативно брзо формулисао предлог о томе како би било добро да они свој однос крунишу тиме што би му она тестаментом завештала стан. Кад је, пак, дошло до потпуног хлађења страсти, Жизела се чудила шта јој се то дешавало („Више нисам сигурна да сам икога волела”), а њен однос према привлачном писцу претворио се у комплексну фиксацију у којој се љубав преплиће са мржњом, а опсесија са жељом за ослобађањем.

Сви ликови у Блашковићевом роману приказани су као бића противуречних доживљаја, па су њихови односи врло неодређени и променљиви. Ваљда једини изузетак у том погледу представља однос оца и сина у породици Блашковић. Прича о оцу, чије име је син понео, испричана је са нежношћу и меланхолијом која осваја баш због

тога што се својом чистотом и преданошћу јасно издваја на подлози хаотичних и комплексних, а уз то веома површних доживљаја осталих ликова. Однос оца и сина Л. највише је исказао елементарне топлине и људскости, па је завршетак романа обележен управо подршком коју мртви отац, тај „нежни јунак”, упућује сину не би ли овај успео да нађе одговарајући романескни облик и да сâм, потпуно сâм, оствари своје дело.

Две фигуре оца, једна биолошка а друга симболичка, имале су, упркос свим разликама, па и међусобним неспоразумима, у понечем сличнога утицаја на младога Л.-а. И стварни отац Л. и Тишма као лик који ваља следити подучавали су својим искуствима како постати писац и како живети у складу са таквим сазнањима. Обојица су свом биолошком и симболичком потомку сугерисали исту поуку, а то је да се мора научити самовању. Зато наратор и јунак Л. на самом крају вели: „Стално сам покушавао да досегнем чврсту књижевну форму, у којој ћу бити слободан”, а када до такве форме и властите слободе дође, онда ће он истовремено схватити да је остао без икога око себе и да другачије и не може бити: „И стварно, ево ме, сâм сам.” Изговарајући ту реченицу о самоћи, он завршава и роман који говори баш о потрази за самоћом као предусловом списатељског чина.

Блашковићево наративно сведочење о овом свету у коме се сваки лик пре или касније суочи са сопственом самоћом, непрестано је обележено специфичним и ненаметљивим хумором. Хуморне партије у роману *Адамова јабучица* кулминирале су у тренуцима када би се то најмање могло очекивати — при опису ношења покојника низ степеннице преуског ходника у згради у којој су Адам и његова супруга Жизела становали. Захваљујући тим и сличним хуморним ефектима, аутор успева да створи утисак лакоће чак и на местима говори о изузетно тешким и мучним искуствима. Отуда овај приповедни свет сав некако лебди у језичкој измаглици, тако да се чврсти и сушти егзистенцијални увиди испостављају сасвим условно и готово неопазиво.

Блашковићева проза почива на луталачком, номадском говору који хитро мења станишта, посежући за крајње разноврсним предметима које успут налази. Такав поступак носи изразита обележја песничког говора, заснованог на склоности ка ћудливој промени предметног оквира и ка кретањима у више праваца истовремено. Такав поступак многе своје вредности показује у поезији, али у приповедној прози он своју ваљаност мора доказивати на другачији начин. То значи да мора бити чврсто функционализован унутар добро постављене наративне структуре у којој ће се слобода и лепота језичко-стилског разигравања смислено уклопити као квалитет који неће бити сметња него изразита предност. Из досадашњег опуса Ласла Блашковића није било баш извесно да ће аутор те поетичке проблеме успешно сагледа-

ти и почети стрпљиво да их решава. После романа *Адамова јабучица* много штошта бива јасније, а наклоност строгог читаоца стекла је знатно чвршће утемељење.

Иван НЕГРИШОРАЦ

СВЕТИ МИРИС ПАМТИВЕКА

Светислав Стефановић, *На раскрсници и Мирис ѧамтйивека*, приредио Гојко Тешић, ИП Матице српске, Нови Сад 2005

Гојко Тешић, приређивач књига *На раскрсници и Мирис ѧамтйивека*, у једној од завршних напомена уз прву књигу говори о планираном објављивању *Изабраних дела* Светислава Стефановића у десет књига. Почињем приказ ове две књиге тим податком, јер хоћу да истакнем нешто што је увид у целину Стефановићевог дела. Наиме, слика коју је о себи желео да остави Светислав Стефановић, приређујући сам своја *Сабрана дела* 1931—1933. године, умногоме се разликује од слике коју нам о њему нуди Гојко Тешић. Желео је Светислав Стефановић тих година себе да представи првенствено као научног радника, који је поред народне књижевности проучавао и енглеску књижевност — посебно Шекспира. Не бежи од те слике ни Гојко Тешић, видимо то из концепта *Изабраних дела*, али Стефановића најпре смешта у само средиште књижевног живота. И морамо рећи да је овде Стефановић живљи, актуелнији, занимљивији и свакако, инспиративнији... Ако се данас апстрахује Стефановићев слух за књижевне вредности, Стефановић ће се указати као једна од најинтересантнијих личности српске књижевности.

Жестоки противник књижевне критике, незадовољан њеним вођењем и васпитањем публике и писаца, Светислав Стефановић од самог почетка нуди неку своју „филозофију критике”, као и посебну „таблицу вредности”. По Стефановићу, књижевну критику могу писати само ствараоци, јер они више виде и они књижевност воде напред. Таква књижевна критика је подстицајна и не гуши слободу песничког израза. Тек онда критика има оправдања и може да уочи књижевне вредности.

А први на Стефановићевој имагинарној табlici вредности јесте Лаза Костић. Почетком XX века, када је Костић заборављен, потиснут и одбачен као анахрона појава, у Светиславу Стефановићу налази исцрпног тумача и следбеника.

Нека виша доследност испољава се и почетком друге деценије XX века. Још једном је Стефановић на страни одбачених. Пише оштар текст „Част и слобода творцима”, текст који се чита као манифест

нове уметности. Бранећи Владислава Петковића Диса, Стефановић је до краја заоштрио сукоб са тадашњим ауторитетима српске књижевности. „Доле критика која дочекује писца као своју жртву, као плен од кога живи! Доле критика која хоће да убија да би она живела!”

И трећи пут ће се Стефановић наћи на страни одбачених и проказаних. Наиме, деценију доцније међу првима ће у српској књижевности стати у одбрану Милоша Црњанског и Станислава Винавера. Тада пише један од својих најбољих текстова „Узбуна критике и најмлађа модерна”. И управо ће тај наслов искористити Гојко Тешић кад буде приређивао књигу *На раскрсници*.

Наиме, Гојко Тешић је књигу *На раскрсници* поделио у две целине. У првој су „манифести, расправе и есеји о модерној српској књижевности” под већ наведеним насловом *Узбуна кришике и најмлађа модерна*; а у другом делу су „чланци, расправе, полемике и памфлети о српској књижевности од 1900. до 1926. године” под насловом *Да мало рашчистиимо ситуацију*. Наслов је такође Стефановићев — реч је о полемичком тексту упућеном Јовану Скерлићу. (Природно је да би се неки текстови из прве целине могли наћи у другој и обрнуто, јер у питању је један исти ангажман.)

Књиге које Гојко Тешић приреди обично читам од краја: почињем од коментара. Рекао сам у више наврата да Гојко Тешић приређује књиге по највишим стандардима. То конкретно значи да је за сваки текст успостављен оквир: почевши од прецизне библиографске јединице до контекста у којем се тај текст нашао. Значи, забележен је онај почетни импулс за настанак текста, али и реакције на текст. Донете су чак и исправке словних грешака, уколико су у наредним бројевима часописа забележене иза објављеног текста. Књижевна критика Светислава Стефановића, која се налазила расута по новинама и часописима сада је прикупљена и налази се пред будућим истраживачима као на длану. (О тежини тог посла не желим ни да говорим.)

Рекао сам како књиге које је приредио Гојко Тешић читам од краја, што у овом случају и није било до краја паметно. Наиме, прво што сам помислио било је како се Богдан Поповић још једном провукао. (Наиме, као Стефановићев противник истура се углавном Јован Скерлић, мада видимо да Стефановић није имао среће ни са Бранком Лазаревићем, Марком Царем и да не набрајамо — све до Симе Пандуровића. Узгред, полемике са Пандуровићем би се нашле у књигама везаним за енглеску књижевност). Али, када се прочита сјајан предговор Гојка Тешића „*Најмлађа модерна*” и *Светислав Стефановић*, види се да је однос са Богданом Поповићем описан изузетно прецизно. Јер, полемисао је Светислав Стефановић више пута са Богданом Поповићем; али увек у рукавицама и пажљиво. Не толико жучно као са Скерлићем или, пак, са Бранком Лазаревићем. (Кад смо већ код полемике, ту није крај. Наиме, полемике са другим Поповићем, Павлом, нашле би се у одељку о народној књижевности.) Али, вратимо

се на трен Јовану Скерлићу. Један од најтоплијих текстова о Скерлићу, поводом његове смрти, написао је управо Светислав Стефановић. (Иако су и мртвог Скерлића, касније, дизали на њега.) Ту је Стефановић истакао и оно што им је заједничко; али да баш не откривамо све читаоцима.

Још нешто; приређивач не само што има у виду целину Стефановићевог дела, већ и не улепшава слику о Стефановићу. Тачно је да је Стефановићева *Нова антологија српске лирике* састављана за време Другог светског рата, недовршена; али је исто тако лако видљиво да то није онај Стефановић из прве четвртине XX века. Гојко Тешић је у овој књизи, у посебном делу, прештампао и те његове текстове и на тај начин приказао и тог другог Стефановића — одвећ традиционалног и помало конзервативног.

Поменуо сам да у овој књизи има више, условно речено, завршних напомена. Наиме, случај комедијант је умешао прсте и кад је књига већ била готово у штампи, Предраг Пузић, млади истраживач Стефановићевог дела, открио је први објављен Стефановићев текст, који је до сада био непознат досадашњим истраживачима Стефановићевог дела. Тај текст је такође објављен у овој књизи.

Па ипак и тако састављена књига не пружа нам пуну слику о Светиславу Стефановићу као књижевном критичару, есејисти и полемичару. Свестан је тога и Гојко Тешић и о томе нам и говори на крају својих бележака о овим текстовима. Наиме, као саставни део ове књиге морају се посматрати и неки текстови о Лази Костићу, који су се нашли у књизи *Мирис ѝамѝивека*. (Без тих текстова књига *На раскрсници* је, могли бисмо рећи, без кључног писца!) Дакле, да резимирам: књига *Мирис ѝамѝивека* може се читати без књиге *На раскрсници* — указаће се као целовита, лепо написана књига. Али, књига *На раскрсници* се не може читати без књиге *Мирис ѝамѝивека*. (Наравно, под условом да нам је стало до целовите слике!)

Но, да опишемо и књигу *Мирис ѝамѝивека*. Написао сам у једном тексту за књигу *Мирис ѝамѝивека* да је то књига коју Стефановић није написао, али на коју би био поносан. Наиме, Гојко Тешић је у ту књигу уврстио све оно што је Светислав Стефановић годинама писао о Лази Костићу. Те текстове је поређао хронолошки, а као оквир тој опсесији за Лазу Костића донео је управо текстове Лазе Костића. На почетку су Костићеве рецензије о Стефановићевим преводима Шекспира, а на крају су драгоцене и надасве занимљиве Костићева писма Светиславу Стефановићу. Заправо, све што су један о другоме и један другоме писали, а што је сачувано (са изузетком једног писма) у овој књизи је објављено. Али, не само да је Гојко Тешић прештампао текстове које је Стефановић објавио о Костићу (а који померају слику коју је наша послератна књижевна историја створила о неким књигама), већ је у целости прештампао Стефановићев избор из дела Лазе Костића, који је објављен под насловом *Лаза Костић Антологија* у За-

гребу 1923. године. Но, ту није крај — у коментарима имамо и пре-штампане најзначајније критике о тој књизи. (То је Гојко Тешић!)

Рекао сам да су текстови поређани хронолошки — али у праву је приређивач кад каже да ова књига и тако компонована, има драмску структуру. Светислав Стефановић се овде, то се коначно може документовати и његовом преписком са Винавером, указује као онај мост између Лазе Костића и Станислава Винавера. (У корену, у зачецима, најбоље написане монографије о једном нашем писцу — мислим на Винаверове *Заносе и њркосе Лазе Костића* — стоји и Светислав Стефановић.)

Завршићемо овај приказ једним чуђењем из оног писма које Гојко Тешић није објавио у овој књизи. (Наиме, ова књига је приређена за штампу у целисти још далеке 1994. године, а писмо о којем је реч објављено је у *Ејстџоларној биографији Светислава Стефановића* 1995. године.) Чуди се Стефановић како мора да сазнаје податке о Костићевој болести из београдске штампе. Ако знамо како се београдска штампа односила и према једном и према другом, онда ће нам то чуђење бити јасније. То писмо је писано 13. новембра 1910. године, а Лаза Костић на то писмо, по свој прилици, није одговорио. Умро је у Бечу 9. децембра исте године.

Понављамо, Светислав Стефановић је пред нама, као на длану, беспрекорно приређен уз сјајне коментаре. Први пут после Другог светског рата штампане су његове књижевне критике, есеји и полемике; заправо, оно што је најинспиративније у његовом делу. Тек сада, после непосредног сусрета са његовим делом, с правом, можемо и ми да се чудимо што о њему не постоји ни један једини редак у Деретићевој *Историји српске књижевности* — завирили смо и у проширено издање те књиге.

Шта ту још рећи? Или смо толико богата литература да у њој нема места за Светислава Стефановића; или је, пак, све толико окамењено да је сав наш рад бесмислен и узалудан?

Миливој НЕНИН

ОТКРИВАЊЕ СОПСТВЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Јован Дошеновић, *Сабране њесме*, приредио Душан Иванић, Gensis International, Beograd 2005

У науци већ стотину година постојана идеја о том како је Јован Дошеновић први српски лиричар осавремењена је данас издањем — које је приредио Душан Иванић — сабраних песама песника који је танани, али и образовани лиричар, „пјеснотворца” („стихотворца”,

„слаткопјевца”, „пјеснописца”, по речима самог Дошеновића) који је, по речима Димитрија Николајевића Оклобције, и ваљани просветитељски „припадник рационалистичке идеје”. Чак и кад се унутар понешто несигурне научне претпоставке Владимира Ђоровића о том како је српска поезија до Лукијана Мушицког била „не само уска и без икаква значаја, него је била и потпуно бесциљна, без поетске суштине и поетског смисла”, унутар такве констатације у закључку своје друге верзије докторске дисертације овај велики научник изрекао је и тачну реч о песницима с почетка деветнаестог столећа: „Од свих тих пјесника најзнатнији је Јован Дошеновић, и по свом литерарном образовању (падовански доктор филозофије), и по љубави за поезију. То је наш први лиричар у Славеносрбима, пјесник љубави.”

О Јовану Дошеновићу (1781—1813?) писало се и до овог преважног приређивања Душана Иванића. То су били радови о појединачним проблемима и појединачним циклусима његових песама. Живот и дело тог писца описани су у Иванићевој *Књижевности Српске Крајине* (Београд 1998). У свим тим истраживањима смештан је Дошеновићев песнички опус у контекст европске сувремене литературе, где је централно место имала италијанска лирика. Песмама је бивао заступљен у не баш многобројним антологијама српске поезије. Бојим се да је то све.

Ако нам је намера да у потпуности истражимо историју српске лирике, потребна су нам оваква издања какво је, у примеру Јована Дошеновића, данас понудио београдски универзитетски професор. Не чекајући да за овакву врсту посла институције ангажују тимове стручњака за критичка и научна издања — како је уобичајено у осталим европским културама које брину о својој књижевној традицији — Душан Иванић је систематски и научно поуздано деценијама приређивао српске писце. До овог данашњег, приредио је сабрана дела Ђуре Јакшића, спевове Ђорђа Марковића Кодера, *Србијанку* Симе Милутиновића Сарајлије, аутобиографије и мемоаре у српској књижевности, критике, полемике и писма Јована Стерије Поповића, романе Милоша Црњанског и сабране песме Бранка Радичевића, преписку Лазе Костића. Припремљен је, дакле, био, а и оформљен, за ову незаобилазну научну активност у оквиру струке књижевног историчара. Рекло би се, зато, с правом како је књига песама Јована Дошеновића нашла свог правог приређивача и проучаваоца, баш као што је слуша имао и „мали” издавач да се упусти у авантуру штампања важног лирског опуса у српској књижевности.

Пред читаоцем се сад налазе сабране песме тананог и образованог српског лиричара, у оригиналу и у транскрипцији. Објашњење о приређивању добро показује несигурност тадашњег српског писма и његовог данашњег читања. Приређивач је до појединости објаснио транскрипцију појединих слова и гласовних група, држећи се оних начела која је изложио у *Основама шекспологије* (2001); читаоцу је

олакшао поређење основног и транскрибованог текста доносиће факсимиле песама и њихово данашње читање. Књигу прати и бележење изворâ за оне песме које се сматрају преводима, прерадама или препевима, уз доследно навођење литературе у којој је изнесен такав податак. Уз ово, унутар корица налази се приређивачев поговор, списак литературе и речник мање познатих речи и појмова.

Компактни рад у облику поговора оформљује лозу Дошеновића; анализирају се, потом, контакти Дошеновићеве поезије с италијанском и руском лириком; утврђује се песников стих и однос према изворној, усменој народној, и усвојеној, италијанској, традицији; одлично се интерпретирају песнички језик и стилски поступци. Могло би се рећи како овај поговор очигледно има амбициозну сврху, коју успешно реализује, да се утврди место Јована Дошеновића у трајању српске лирике, али и у савременом контексту. Мисли се, при том, на поезију Павла Соларића, Саве Мркаља и Јована Пачића, мада и на неке друге, генерацијски старије песнике. Из мишљења Душана Иванића изгледа да произлази очигледна претпоставка о том како од Јована Дошеновића нема важнијег лиричара прве половине XIX столећа који постају песничка традиција Бранку Радичевићу. Овај поговор, иначе, има и свој наставак у Иванићевом раду *На маргинама „Лиричких њјенија” Јована Дошеновића* (у летњем двоброју *Лешојиса Мајице српске* за 2005. годину).

Изрекавши, у другој прилици, поводом лоше оцењене и неадекватно прочитане поезије Јована Рајића, како се стих и лирика XIX столећа не могу разумети без поезије претходног столећа, написала сам како Рајићев стих, који се нужно остварио и кроз однос према усменом традиционалном, помаже да се утврде претпоставке о постојању типова традиције према којима се стих романтизма односи, уз истовремено утврђивање начина на који то чине књижевни жанрови и стихови које употребљавају песници попут Павла Соларића и Јована Дошеновића.

После овог издања чини се да је таква претпоставка још јаснија. Истог су, дакле, карактера, истог су типа они односи према лирици који су видљиви у стваралаштву Јована Рајића, у српској грађанској поезији, код Павла Соларића, па и код Јована Пачића. То је онај тип који се препознаје у анакреонтској поезији; то је онај стил који је видљив као стилско-формацијски сентиментализам, каткад називан и као предромантизам, а о којем у свом предговору *Лиричским њјенијама*, као својеврсном поетичком тексту, размишља Јован Дошеновић. Данас је видљивије колико је овом тексту поклањано премало пажње.

Прихватање романских песничких сталних форми, међу њима, пре свега, сонета, требало би да се схвати као важан услов за наставак култивисаног песничког израза дораслог и највишим уметничким замислима, што би могло да представља услов за стварање и процват

домаћег песништва. Мада и пре Јована Дошеновића постоји сонет у српској књижевности, Захарије Орфелина у *Славеносербском маџазину* (1768), облик се није усталио у читавом српском XIX столећу, у расејаној и неуједињеној тадашњој српској књижевности, која на једној страни негује класицистичке облике, а на другој — романске форме.

Јован Дошеновић, међутим, у предговору изричито наводи потребу присвајања облика европске поезије. Истиче да италијанску ренесансу види као прави извор и средиште поезије коју треба следити. Иако о том размишља у предговору, у својој песничкој пракси друкчије реализује ову идеју, преводи и прерађује само савремену италијанску поезију и то највише сонетну форму двојице песника, Јакопа Виторелија и Ђамбатиста Кастија. Интересантно је и овде запазити како наш песник луцидно тражи адекват изворном италијанском стиху.

Страна форма омогућава му да посредује песничку традицију коју изворно представља. Тако, уместо ендекасилаба, основног сонетног стиха, користи наш четрнаестерац, (4+4+6) или италијански (7+7); као да је желео да му сонетни стих одговара мартелијанском стиху. Користи и италијанске поступке скраћивања стиха, синалефу и синареу. На ово упозорава и Душан Иванић и то се чини изразито важним запажањем: „Иако баштиник европске (италијанске) традиције, он [Јован Дошеновић] је не узима као норму (попут класициста према класичним ауторима) већ као подстицај и путоказ у афирмисању српског језика и српске лирике.” Зашто је то важно?

Кад ово разумемо, онда можемо да схватимо како превођење или прерада није немоћ оригиналности песничког талента, већ дубоко поимање поетике тог доба које афирмише традиционалну идеју имитације. Тај однос страног узора и њему адекватног домаћег облика види се већ у Дошеновићевом предговору у неколико идеја:

1. сâм песник каже како му је повод овом предговору био неадекватан статус литературе у књижевном систему. Утврдивши, тако, да је лирика — уметност талента и вештине, тј. заната, кроз који се људски дух остварује, говори о темама и мотивима у лирици; мада, додаје помало критички, има и оних, и то много њих („толпа невјежества”) који лирику сматрају искључиво беспослицом (крије ли се у том клица ларпурлартизма?);

2. још једна идеја у предговору представља симпатичну расправу о инструменту за пратњу лирске песме; ту се указује на гусле као адекватан инструмент лири, што би метафорично могло да значи нашање страног метричког облика;

3. говори о природном певању, што из описа значи ритмичност, тј. тонску особину стиха. Уз констатацију изосилабизма српског стиха, ово би могло да значи свесно увођење силаботоничког стиха у српску књижевност, којем се додаје рима. Мада не говори о скраћивању

вању стиха, у својим песмама изразито користи каталексу и то у изворном асиметричном десетерцу;

4. износи критику многих песничких делâ у којима се превише гледа на риму („ставак“), а речи испред ње — унутар стиха — „стрше противно као на језу“. Ово запажање може да се разуме на теоријском плану као песниково уочавање важности риме за значење песме и за ритмичност стиха;

5. размишља о врстама љубави, баш као и Доситеј Обрадовић у *Совјештима здраваго разума* (1784), па повезује народно схватање о овом елементарном осећању с европским разумевањем тог појма. Све ово могло би да води ка тумачењу Јована Дошеновића као типичног песника сентиментализма, оног његовог облика који је у себе укључивао и просветитељство („посредством сладости притјажава и велику корист“).

И готово симболички изгледа број претплатника на прво издање књиге из 1809. године — 416. Ово ново, сад у облику приређивања, штампано је у тиражу од 500 примерака. Биће у овим чињеницама нешто од давнашње тезе о том колико је лирика ексклузивна врста и да је за њу потребан учен читалац, који би разумео и значење њених формалних обележја. Колико је то важило за претходно доба, биће да је и данас остало актуелна чињеница.

Утврђујући, тако, све поступке и изворе Дошеновићевих песама мора се водити рачуна о ондашњем, а не данашњем, схватању песничке оригиналности. Разговор о изворима, чак и кад их има, није идентичан размишљању о песничкој вредности и оригиналности. Вредновање Дошеновићевог дела у том смислу не може ни на који начин да се замени анализом о песниковим изворима, већ од почетка мора да иде другим путем од романтичарског схватања појма оригиналности.

Заједнички именитељ, наиме, овде описаних случајева, италијанских песама и српског дела јесте перспектива књижевно-историјског процеса као целине. Историјски идентитет Дошеновићеве лирике изведен је из идентитета просветитељства и сентиментализма као стилских формација. Смисаоно се оваква идеја може разматрати само уз ново и друкчије разумевање система свих националних књижевности, којем систему, без обзира на време, припада и српска литература. То разумевање, најкраће речено, има своју основу у особеностима једне књижевности, без обзира на то кад је који књижевни период трајао у некој националној култури.

Захваљујући књизи која представља и савремено вредновање песника Јована Дошеновића, нуди се нова перспектива књижевно-историјског процеса као целине. Смисаоно, тај проблем може да се разматра само кроз виђење српске лирике као целине. У границама историјског проучавања такво разматрање казује заправо више о особености националне књижевности него о појединачној лирској врсти.

Ову књигу читалац свакако може да прихвати као сласт и за читање и за књижевно-историјско проучавање. Зато нам је ова књига необично важна.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ПРОТИВ КРАТКОГ ПАМЋЕЊА

Ђорђе Рандељ, *Блажени изгнани правде ради*, „САН”, Нови Сад 2005

Ђорђе Рандељ у овој својој књизи има неколико изврских реченица о „јарму говорника-промотера” који има задатак да сажето, а неизбежно редуковано, представи своје читање и разумевање књиге о којој је реч. И да, неизбежно, учита у то читање своје схватање литературе, новинарства, есејистике и критике, зависно од тога каква је садржина књиге.

Пре свега, да одмах кажем своје осећање изазвано разноврсним текстовима ове књиге. Она је разнолико и живо записивање сећања из садашњости, које обухвата и есеје и разговоре и дневнике, али је, за мене, као читаоца, битно да сам све те текстове читао без предах; са живом пажњом коју држи драматика текста а не предубеђење о жанру у који се текст улива.

Једноставно, Ђорђе Рандељ је писац који има шта да каже о виђеном, доживљеном и преживљеном. И овај читалац, који има обичај да чита ноћу испод три стоне лампе, читајући ову књигу, упалио је само једну од тих лампи, не примећујући, откако је почео са читањем и довршио књигу око четири ујутро, *да му недосћају још две лампе за лагодно чишање!*

Дакле, реч је о писцу који зна тајни пут до повишене оданости душе оном што је пред очима као вијугава реченица која преводи садржај у свест и доживљај читаоца. Рандељ има унутрашњи живот који спољашњим појединостима даје неку интензивнију боју, живљи ритам но у стварности; види се да те редове исписује свест жедна правиче, истине, добра. Али, истовремено, зна да је до свих тих вредности у животу веома, веома напорно доћи. О чему је у овој књизи реч?

Реч је о нашем времену, о годинама које смо морали поднети и пренети преко рамена а које ни у сновима пуним језе нисмо ситуирали. Реч је о миру пред „мали трећи светски рат” у деценији пред нови миленијум, реч је о људима који су имали илузију да воде државу и земљу а били вођени снагом догађаја и властите неспремности да на њих адекватно одговоре. Једна, ако смемо рећи, домијеовски оштра слика, каткад и карикатура, тих догађаја у којима смо били и чије последице, на различите начине, жилаво трају и данас у много чему.

Ђорђе Рандељ оштро запажа и оштроумно расуђује о тим догађајима; премда и сâм у уводу за ову књигу, изабраним цитатима мислилаца и писаца, увиђа да ће неки нови диригенти у будућности створити своје оркестре и превредновати оно што су други створили пре њих! Човек живи у свом времену, не у вечности, и то што захвати од живота и претвори у низове штампаних, логичких или алогичних целина, сведочи да је постојао. И о квалитету тог постојања.

Нова књига Ђорђа Рандеља подељена је на четири дела (*Увод*, парафраза Проте Матеје Ненадовића о „бурним временима новије српске прошлости” и Рандељеве „прошлости још скорије”), *Сћерео есеји*, *Три иншерејуа* и *један измишљени* и *Каџаклизма комунизма*).

У *Сћерео есејима* има записа о људима и догађајима, о Андрићу, о Кашанину, о Михајлу Лалићу, о Октобарској награди писцу ове књиге; и о догађајима у вези са њом; о Живојиновићу који је превео Пруста на српски, о Русији и како се она спасла своје прошлости, итд. Други одељак књиге садржи *Песму џужбалицу њосле Аушвица* — разговор аутора са Јосифом Бродским, текст о *Владимиру Војновићу, изгнаннику а не емигранћу*, текст *У трагању за айсолућним хумором*, о Богумилу Храбалу, и *Рукойиси горе а о њисцима да и не говоримо* (о Салману Руждију и његовим невољама са иранским режимом).

Оно по чему ће се највише памтити ова књига — бар ја тако мислим — то су најпре портрети дати у живој боји и духом унутрашњих пејзажа личности: Михиз, Бошко Ивков, Раша Попов, Душко Попов, Павле Угринов, Лазар Бојановић, Љубиша Николин, да наведем најбоље међу тим портретима. У њих је уткана и нека врста дискретне љубави према типу бенеvolentног, духовитог равничара, који уме да буде стрпљив, кад треба и колико треба, и уман без разметљивости, и храбар колико га неминовност притера. Ђорђе Рандељ поседује књижевни дар за сликање писаца и књига, уме да говори *од унућра*, како би рекла Исидора Секулић, премда га каткад новински нагон заведе да буде и судија без призива и опозива (као у случају неких од писаца поменутих у овој књизи. У Михизу Рандељ ће акцентовати сремачки борбени дух, непоткупљив критички дух, нарочито према једноумности и догматизму у комунизму; за *Земљу и рашћу* Бошка Ивкова наћи ће одабране и лирске реченице признања за подухват, и може се рећи и подвиг Бошка Ивкова и лепу евокацију атмосфере бачке равнице у *Земљи и рашћу* (а у роману *Језа*):

Роман сниман у колору и синемаскопу, роман у којем на свакој страници расте смиље и босиље, багеми и кисељаци, и миришу са тих страница јабук петроваче, и крушке караманке... мирише и дгуња и трновача...

И све то дрвеће, наливено дубоком тишином, бешумно дише на велики празник, јер то Исус дише у њему...

Овакве евокације више дочаравају дух приче и приповедача него суве теоријске дефиниције које би говориле општим терминима о конкретизацији у књижевним делима! Такав, Бошко Ивков је овде са разлогом понео име војвођанског Хесиода (додуше са нешто измењеним насловом: *Дела и дани* — што је наслов мојих пет књига *Дела и дани*, а Хесиодов је *Послови и дани*). У Раши Попову Рандељ, такође са лепим разлогом, види не егзибицију и забаву него — чак и кад се обраћа деци — дискретну ерудицију, обавештеност и поткованост. И тако даље.

И да застанем овде, са осећањем да ће ова опажања бити допуњена и негде објављена, као заокружена у ставу и суду, са уверењем да ова књига сведочи да и наши новинари од заната могу да покажу и стил који привлачи, и мисао која обухвата лако свој предмет и дух живости која вас дозива да је чујете и онда кад нисте сасвим и у свему сагласни са неким од уверења писца и неким од пристрасних сугења која сугеришу поједине странице ове књиге. А што се правде тиче, и изгнаних ради ње, биће неправде увек, у разним облицима и степенима, у којима се увек пружају разумевања и неразумевања људи у временима која живе као свој живот. Битна сугестија коју овај читалац проналази у овој књизи јесте: *требало је да се не доводи до добра настојања, без обзира на то да ли ћемо бити блажени или не*. Од Марка Аурелија до наших дана таква настојања нису била награђена како ваља, али њиховим носиоцима остаје неко висинско, немерљиво задовољство да су их имали у себи. Тукидид на једном месту вели: *учинили смо колико смо могли да оштријемо колико смо морали*.

У том трпљењу, не у мржњи која разара човеково спокојство и рашћење у висину, видимо најбоље странице ове књиге Ђорђа Рандеља. Она и кад је фрагментарна и пристрасна, има такве високе тежње. Са честиткама иду и наше жеље за даљим блаженствима у књигама — правде ради.

10. 11. 2005. у Матици српској

Мирослав ЕГЕРИЋ

БОРИВОЈ ГЕРЗИЋ, рођен 1959. у Београду. Пише прозу, преводи с енглеског. Књиге приповедака: *Тророђ*, 1987; *Порџреџи знаменџих Срба*, 1989; *Манијева заврџница*, 1995. Саставио: *Енђлеско-срџски речник фразу и идиома*, 1991; *Речник анђло-амерџчкођ сленђа*, 1996; *Речник савременођ беођрадскођ жарђона* (коаутор Н. Герзић), 2000. Преводио је Џојса, Бекета, Пинтера, Мамета, Сема Шепарда, Олбија, Артура Копита и др.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ-ПЕТКОВИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Пише студије, есеје, књижевну критику и преводи с енглеског. Објављене књиге: *Синџакса џиџине: џоеџика Рејмонда Карвера*, 1995; *Хеминђвеј — џоеџика краџке џриче*, 2000; *Коресџонденција — џокови и ликови џосџмодерне џрозе*, 2000; *Виџуелна књижевностџ*, 2004. Приредила и превела зборник *Виџуелна кулџура* Стивена Џоунса и прозне књиге Ен Бити, Ентонија Барџиса, Ернеста Хеминђвеја, Вилијама Шекспира и др.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици (Столац, Херцеговина). Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Био је главни и одговорни уредник *Летџоџиса* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друђо лице*, 1998; *Оџиџ*, 2004. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку сџиха*, 1978; *Слађање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин — ођледи о роману*, 1995; *„Певач” Бощка Пеџровића*, 1998; *Ођледи о Вељку Пеџровићу*, 2000; *Главни џосао*, 2002; *Профили и сџџуације*, 2004.

ЗОРАН ЂЕРИЋ, рођен 1960. у Бачком Добром Пољу. Пише поезију, књижевну критику и студије, преводи с пољског, руског и бугарског, приредио више песничких антологија. Књиге песама: *Талођ*, 1983; *Зђлоб*, 1985; *Унуџрацња обележја*, 1991; *Под сџтаром лиџом*, 1993; *Одушак*, 1994; *Аз бо виде — азбучне молиџве*, 2002. Студије и критике: *Сесџра — књиђа о инџесџу*, 1992; *Ваџрено крџшење*, 1995; *Море и мраморје — дневник џуџовања џо Аџулији*, 2000; *Анђели носџалђије — џоезија Данила Кища и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Кищ: ружа—џесник—џођлед*, 2002; *Песник и џеђова сенка. Есеји о срџском џеснищџџву XX века*, 2005; *Сџварање модернођ свијеџа (1450—1878)* (коаутори Д. Гавриловић, З. Јосић), 2005.

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, рођен 1934. у Риђевштици код Трстеника. Пише књижевну историју, критику и есеје. Објављене књиге: *Портрети и џамфлети*, 1964; *Молишва на Чеџру*, 1967; *Књижевни историчари и критичари*, 1967; *Људи, књиже, дашуми*, 1971; *Критике и огледи*, 1972; *Реч у времену — студија о делу Ђорђа Јовановића*, 1974; *Дела и дани I, II, III, IV, V*, 1975, 1982, 1990, 1998, 2002; *Срећна рука — огледи о српским песницима и критичарима*, 1979, 1994, 2004; *Извор*, 1980; *Дервиш и смрт*, монографија, 1982; *Гласови и ћушања*, 1983; *Писма њородичним људима*, 1986; *Гласови вредности*, 1995; *Њеџош у виђењу Иве Андрића*, 1999; *Дух и чин*, 2000; *Време и роман — студија о романима Добрице Ђосића*, 2001; *Извор и молишва — лирски есеји*, 2002; *Пројланци и магновења*, 2005; *Лирски есеји*, 2005. Саставио *Антологију савремене српске сашире*, 1970.

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ (ADAM ZAGAJEWSKI), рођен 1945. у Лавову, Украјина. После Другог светског рата његова породица се преселила у Пољску, у град Гливице у Шлеској. Студирао је филозофију и психологију у Кракову. У њему је остао све до 1980, где је предавао филозофију. Отад живи и ради између Париза и Тексаса. Недавно се вратио у Краков, мада и даље предаје један семестар годишње на Тексашком универзитету.

У Пољској је као песник сматран припадником Новог таласа (Крињицки, Корнхаузер, Липска, Барањчак и др.). У почетку већина новоталасоваца или шездесетосмаша је писала ангажовану поезију. Од почетка осамдесетих свако је кренуо својим путем. Загајевски спада у најпревођеније и најнаграђиваније чланове Новог таласа. Последњих година двапут је кандидован за Нобелову награду. И код нас је веома познат и превођен. Поред прилога у часописима, Петар Вучић је 1988. објавио избор из његове поезије насловљен са *Пушоваћи у Лавов*. У преводу Бисерке Рајчић објављен је избор из трију збирки *Плајно*, 2003.

Аутор је следећих песничких збирки: *Саоцишења*, 1972; *Месарнице*, 1975; *Писмо. Ода множини*, 1982, 1983; *Пушоваћи у Лавов*, 1985; *Плајно*, 1990; *Ођена Земља*, 1994; *Жеђ*, 1999; *Повраћак*, 2003; *Аниена*, 2005. Објавио је и неколико избора песама: *Дивље шрење*, 1992; *Касни празници*, 1998; *Три анђела*, 1998. Загајевски је и изврстан есејиста, аутор је есејистичких књига: *Солидарност и усамљеност*, 1986; *Два града*, 1991; *У шућој лејоши*, 1998; *Одбрана вайрености*, 2002. Код нас су 2000. године „Стубови културе” у преводу Бисерке Рајчић објавили избор његових есеја насловљен са *Мали Ларус*. (Б. Р.)

БОШКО ИВКОВ, рођен 1942. у Стапару. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Био је главни и одговорни уредник *Лейописа* 1980—1991. године. Књиге песама: *Јесења руковети*, 1979; *Сев, свакодневне сиромашне песме*, 1985; *Пућ у снеж*, 1991; *Лейописи*, 1996;

Зрење звезда, 2000. Књиге прича: *Ликови који се руше*, 1969; *Како смо волели девојчице*, 1985. Роман: *Језа*, 1983. Лирско-медитативни есеји: *Дорећи море*, 1977; *Земља и рашиће — чийанка Војводине I—VII*, 2000—2006. Критике, есеји, записи: *Ожиљци времена*, 1978. Саставио зборник текстова листа „Индекс” *Индексова чийанка*, 1968. и антологију поезије сомборског листа „Покрет” *Светла нарав речи*, 1970.

ДРАГАН ИЛИЋ, рођен 1980. у Нишу. Преводи с енглеског и руског, књижевно теоријске студије објављује у периодици.

МИЛИЦА ЈЕФТИМИЈЕВИЋ-ЛИЛИЋ, рођена 1953. у месту Ловац код Косовске Митровице. Пише поезију, прозу, приче за децу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мрак, избављење*, 1995; *Хибернација*, 1998; *Путопис коже*, 2003. Књига приповедака: *Сиже случаја*, 2002. Књига критика, есеја и приказа: *Поеџика слушње*, 2004. Приредила: *Остаћу негде* (изабране песме Владете Вуковића), 1997.

НЕНАД ЈОВАНОВИЋ, рођен 1973. у Београду. Пише поезију и прозу и бави се филмском режијом. Књиге песама: *Фрезно*, 1993; *Welt*, 1994; *XIX*, 1996; *Игњаш*, 1997; *Бела имена*, 2000; *Болест вожње*, 2002; *Живети на модеран и умрети на старински начин*, 2004. Књиге прозе: *Пломбе*, 2001; *Инсиспираре*, 2005.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ, рођен 1930. у Бањалуци. Пише студије из књижевности, преводи с енглеског, академик. Објављене књиге: *Тријумф интелигенције*, 1963; *Хумор и мит*, 1968; *Наш јуначки еп*, 1974; *Пушеви речи*, 1978; *The Epic in the Making*, 1980; *Приповејке Иве Андрића*, 1983; *Енглеска књижевност 3*, 1984; *Виђења и сновиђења*, 1986; *Хирови романа*, 1988; *Приповејка 1945—1980*, 1991; *По белом свету*, 1998; *Посињање еја*, 1998; *Енглеско-српски речник* (коаутор И. Ђурић-Пауновић), 2000; *Енглески романсијери двадесетог века (1914—1960) — од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинга*, 2003; *Вјечна зубља — одјечи усмене у писаној књижевности*, 2006.

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ, рођен 1922. у Загребу. Историчар уметности, песник, путописац, мемоариста, академик. Објављене студије: *Београд у старим гравирама*, 1950, *Графика српских шtamпаних књига XV—XVII века*, 1958; *Београд у прошлости*, 1963; *Стари српски дрворез*, 1964; *Српски сликари XVIII и XIX века*, 1968; *Дунавски џушеви српске културе XVIII века*, 1969; *Пушеви српског барока*, 1971; *Трагом српског барока*, 1976; *Манастир Савина*, 1978; *Хиландар* (коаутори Д. Богдановић и В. Ј. Ђурић), 1978; *Српска уметност у XVIII веку*, 1980; *Српска уметност у XIX веку*, 1981; *Сенћандреја* (коаутор Д. Давидов), 1982; *Сведочења* (чланци), 1984; *Испраживања српских старина*, 1985; *Летопис Срба у Трсту* (коаутор Ђ. Милошевић), 1987; *Барок код Срба*,

1988; *Косовски бој у ликовним уметностима*, 1990; *Изабране српске теме I—IV*, 1996, 2001, 2002, 2005; *Срби у Бечу*, 1998; *Откривање Хиландара*, 2001; *Срби у Загребу*, 2004; *Писма и говори*, 2004. Књиге песама: *Мојиви*, 1946; *Каменови*, 1966; *Умир*, 1987; *Ниска*, 1989; *Знак на камени*, 1994; *Завештање* (изабране песме), 1995; *Очи у очи*, 1997; *Све чудније је чудо* (сабрране песме), 2000; *Печална тишина*, 2003. Књиге аутобиографске и дневничке прозе: *Ефемерис I—V*, 1990—1994; *Дунав — река јединства Европe*, 2002; *Пролажење*, 2003; *Дани, сећања I—IV*, 2003—2006.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљојис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испрага је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Књига студија: *Легијимација за бескућнике. Српска неоавангардна поезија — поетички идентитет и разлике*, 1996.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. у Локу, Шајкашка. Књижевни критичар и историчар. Објављене књиге: *С-аветни кришике, с-окови поезије*, 1990; *Светислав Стефановић — претеча модернизма*, 1993; *С мером и без ње*, 1993; *Суочавања*, 1999; *Стивари које су прошле*, 2003; *Стари лисац*, 2003. Приредио: *А дуња џукла* (еротске народне песме), 1988; *Мони де Були: „Крилато злато” и друге књиге*, 1989; *Владислав Пејковић Дис: „Песме”*, 1995; *Енциклопедна биографија Светислава Стефановића*, 1995; *Светислав Стефановић: „Песме”*, 1997; *Светислав Стефановић: „Погледи и покуцаји”*, 1997; *Срећен Марић: „Огледи. О књижевности”*, 1998; *Илија Ивачковић: „О српским џисцима”*, 1998; *Милан Ракић: „Песме”*, 1998; *Алекса Шантић: „Песме”*, 1998; *Сима Пандуровић: „У немирним сенкама”*, 1999; *Вилијам Шекспир: „Кориолан”* (коаутор В. Гордић), 2000; *Милош Црњански: „Лирика Ишаке и све друге песме”*, 2002; *Душан Радовић: „Свако има неког”*, 2002; *Крфски забавник*, фототипско издање, 2005; *Милета Јакшић: „Велика тишина”*, 2005.

ЗОРАН ПАУНОВИЋ, рођен 1962. у Бору. Англиста, пише студије, преводи с енглеског. Објављена књига: *Гушачи бледе вајре — амерички роман Владимира Набокова*, 1997; *Историја, фикција, мит — есеји о англо-америчкој књижевности*, 2006.

ГОРАН ПЕТРОВИЋ, рођен 1961. у Краљеву. Пише прозу. Књиге приповедака: *Савети за лакши живот*, 1989; *Осврво и околне приче*, 1996; *Ближњи*, 2002; *Све што знам о времену* (избор), 2003. Романи:

Аџлас описан небом, 1993; *Ойсада цркве Св. Спаса*, 1997; *Сийничарница „Код срећне руке“*, 2000. Драма: *Скела*, 2004.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Феке-тићу у Бачкој. Пише радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске ђесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Десџој Вук — миш, историја, ђесма*, 2002.

ХАРОЛД ПИНТЕР (HAROLD PINTER), рођен 1930. у Лондону. Отац му је био кројач португалско-јеврејског порекла. Одрастао је у Хакнију, радничком делу Лондона. Глуму је студирао на London's Royal Academy of Dramatic Art (напустио је после две године) и на Central School of Speech and Drama (врло кратак период). Каријеру глумца (1951—1957) започиње под псеудонимом Дејвид Барон. Провео је неколико година у провинцијским позориштима и на турнејама по Ирској, пре него што је одлучио да се посвети писању драма (написао их је, по сопственим речима, 29). Од 1957, мада повремено глуми и често режира, пише за све медије, а објављује и поезију и прозу. Године 1973. почиње да ради у National Theatre у Лондону као режисер.

Његов оскудан стил кратких дијалога и дар да најекономичнијим средствима створи изузетну напетост (нпр. употребом тишине), допринели су да постане један од најзначајнијих драмских писаца ХХ века. Добитник је многих награда и признања (Сребрни медвед на Берлинском филмском фестивалу 1963, награда БАФТА 1965. и 1971, Шекспирова награда у Хамбургу 1970, награда Лоренс Оливије за животно дело 1996. и др.), а његов рад крунисан је Нобеловом наградом за књижевност коју је добио 2005. године. Како се наводи у образложењу, Пинтер „својим комадима разоткрива амбис испод свакодневног чаврљања и снажно залази у затворене одаје потиштености“. Последњих година Пинтер јавно показује веома велико интересовање за политику. Изјавио је и да његово политичко ангажовање нема никакве везе са Нобеловом наградом: „Ја сам дубоко у уметности и дубоко ангажован у политици и понекад се та два света сретну, а понекад не. Све то је веома интересантно“, додао је Пинтер.

У првој половини своје каријере Пинтер је важио за неполитичног писца и заправо се својим радовима настављао на театар апсурда који су зачели Бекет и Јонеско. Тада је и написао своје најзначајније драме: *Соба*, *Насџојник*, *Поврашак*, *Ничија земља*, *Сџара времена*, *Рођендан...* У другом делу каријере, средином осамдесетих година, иако није битно променио свој драмски израз (*Време забаве*, *Месечина*, *Сџаница Викџорија*, *Горџџачки језик...*), постао је политички активан и своју оштрицу критике уперио је углавном према тоталитарним режимима и поготово према САД и према самој Британији и упорно

негодовао против злоупотребе државне моћи широм света и агресивности НАТО пакта. У политичком смислу, Пинтер је на крају XX века постао у Европи оно што је Жан Пол Сартр био седамдесетих година, нека врста савести Западног света и глас разума у ратнохушкачкој атмосфери где империјални циљеви највеће светске силе доминирају планетом. (Б. Г.)

НАСТАСЈА ПИСАРЕВ, рођена 1986. у Новом Саду. Пише прозу, објављује у периодици.

ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ (1938—2005). Писао поезију, прозу и књижевну критику. Књига песама: *Са њ у срцу*, 1972. Књиге приповедака: *Карџаџи*, 1978; *Зайиси њри свејлостџи*, 1984; *Са оцем на бициклу*, 1991; *Писмо и носџалџија*, 1996; *Добри људи*, 2002; *Конџира џе* (изабране и нове приче), 2004. Критика: *Не реџи да си књижевник*, 1996. Путопис: *Милијарда*, 1981. Радио-драма: *Црни кавез*, 1984. Романи: *Срџска рајсодија*, 1986; *Сликари доње земље*, 2000. Монографија: *Срџска чиџаоница у Турији*, 2001.

ДУШИЦА ПОТИЋ, рођена 1962. у Београду. Бави се књижевном критиком и књижевном историјом, преводи с енглеског и италијанског. Објављене књиге: *За скривеним/сливеним суџџинама — критџике о млађим срџским џесницима*, 1993; *Теџоваџа — критџике*, 2000; *Сведок џесама — есеџи о савременим срџским џесницима*, 2001; *Бројаница каменоџ сџавача — реџеџиџа џоеџије Сџевана Раичковиџа у срџској књижевној критџици*, 2005.

ЈЕЛЕНА РАДОВАНОВИЋ, рођена 1972. у Бору. Пише поезију. Књиге песама: *Повремени џрекиди са зујањем*, 2000; *Сиџне изнуџриџе*, 2002.

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. у Јелашници код Ниша. Пише есеје и радио драме, преводи с пољског, руског, чешког, словачког, бугарског и словеначког (Шимборска, Милош, Липска, Ружевич, Херберт, Мрожек, Гловацки, Кот, Колаковски, Загајевски, Барањчак, Гомбрович, Виткјевич, Анджејевски, Брандис, Лем и др.). Објављене књиге: *Писма из Праџа*, 1999; *Пољска цивилиџација*, 2003.

ЂОРЂО СЛАДОЈЕ, рођен 1954. у Клињи код Улога (Херцеговина). Пише поезију. Књиге песама: *Дневник несанице*, 1976; *Велики џосџ*, 1984; *Свакодневни уџорник*, 1989; *Трејџџник*, 1992; *Плач свеџоџа Саве*, 1995; *Дани лијеџљани* (избор), 1996; *Пеџозарни мучениџи*, 1998; *Далеко је Хиландар*, 2000; *Огледалџе срџско*, 2003; *Немоџ да ме зазмајаваџи — џесме за садаџњу и бивџу деџу*, 2004.

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, рођена 1950. у Новом Саду. Пише књижевноисторијске и књижевнотеоријске студије. Објављене књи-

ге: *Српско грађанско песничтво. Огледи и студије* (коаутор), 1988; *Српска грађанска поезија. Оглед из историје стиха*, 1992. Приредила: Лазар Бојић, *Памятник мужем у славено-сербскомъ книжеству славнымъ*, 1994; Владимир Ђоровић, *Scripta minora. Необјављени рукописи* (коаутор Б. Маринковић), 1998; Владимир Ђоровић, *Лукијан Мушицки — студија из српске књижевности*, 1999; Павел Јозеф Шафарик, *Историја српске књижевности*, 2004.

ДРАГОЉУБ СТОЈАДИНОВИЋ, рођен 1929. у Милошеву код Јагодине. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Књижевна шрајања I*, 1965; *Романи Иве Андрића*, 1970; *Књижевна шрајања II*, 1973; *Мудрости и шајне у делу Иве Андрића*, 1980; *Моћ говора савременог романа*, 1987; *Између мића и закона — о књижевном делу Марка Младеновића*, 1998; *Романи Милана Ранковића*, 2001; *Легендаријум „Времена смрти“ Добрице Ђосића*, 2002.

МАРИЈАНА ЧАНАК, рођена 1982. у Суботици. Пише прозу. Књига приповедака: *Улични продавци улица*, 2002.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ, рођен 1938. у Мечи, Столац. Пише књижевнотеоријске студије, филозофско-естетичке расправе, есеје и критичке текстове. Објављене књиге: *Мисао која не одустаје*, 1971; *Песничка слика* (хрестоматија), 1978; *Слика светиа у поезији Момчила Настасијевића*, 1979; *О дирљивом*, 1983; *Поезија сликовног исказа*, 1984; *Поезија и онтологија*, 1985; *Лирско и лирика*, 1987; *Одбрана леје душе*, 1990; *Визија, двоструко укорееена*, 1990; *Ветар и меланхолија*, 1998; *Књижевна архејологија*, 2000; *Одзиви*, 2002; *Лед и пламен*, 2002. Поред научнокњижевног рада пише поезију и бави се ликовним стварањем. Објавио је три књиге песама са цртежима: *Вишлејемска звезда*, 1992; *Лађица снова — Анђели*, 1993; *Сунчани часовник*, 2003. и монографију *Црпежи руке која пише*, 1997. Приредио антологију *An anthology of modern serbian lyrical poetry (1920—1995)*, 1999; та је антологија објављена и на српском: *Антологија модерне српске лирике (1920—1995)*, 2002.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ