

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Јовица Аћин, Слободан Ракић, Павел Виликовски, Миленко Појић, Момир Војводић, Милош Кордић, Живко Николић, Горан Миленковић, Драгиша Маџаљ

ОГЛЕДИ: *Милан Кундера, Бранко Момчиловић, Мирко Зуровац*

СВЕДОЧАНСТВА: *Мирослав Панић, Миро Вуксановић, Иван Неџришорац, Зоран Максимовић, Исидора Милић, Славко Гавриловић, Живан Милисавац, Мирослав Јосић Вишњић, Душан Појов, Слободан Ракић, Милеја Аћимовић Ивков*

КРИТИКА: *Ситојан Ђорђевић, Срђан Дамњановић, Љиљана Пешикан-Љушићановић, Саша Радојчић, Марко Недић, Зоран М. Мандић, Павле Илић, Александар Б. Лаковић, Љубица Рајковић Кожељац, Мирко Вајаџић*



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Уредништво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са 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. 183

Март 2007

Књ. 479, св. 3

САДРЖАЈ

Јовица Аћин, <i>Циркус Буфало</i>	265
Слободан Ракитић, <i>Толике ствари нисам примећивао</i>	270
Павел Виликовски, <i>Лешница</i>	276
Миленко Попић, <i>Сионистић жељан дружења</i>	283
Момир Војводић, <i>Четири песме</i>	288
Милош Кордић, <i>Докле се стиже у читању</i>	291
Живко Николић, <i>Каменови</i>	296
Горан Миленковић, <i>Тишина</i>	299
Драгиша Мацгаљ, <i>Три песме</i>	305

ОГЛЕДИ

Милан Кундера, <i>Свест о континуитету</i>	307
Бранко Момчиловић, <i>Дуги рај Ребеке Вест</i>	324
Мирко Зуровац, <i>Методичко заснивање естетике</i>	345

СВЕДОЧАНСТВА

Мирослав Пантић, <i>Господину српске књижевноисторијске науке</i>	367
Миро Вуксановић, <i>Сабирања професора Ковачека</i>	369
Иван Негришорац, <i>Књижевноисториографска процедура и романинска имагинација</i>	373
Зоран Максимовић, <i>Реч издавача</i>	380
Исидора Милић, <i>Драгоцени живопис</i>	383
Славко Гавриловић, <i>Митрополић Стефан Сирајимировић</i>	386
Живан Милисавец, <i>Неодужен дуг</i>	396
Мирослав Јосић Вишњић, <i>Овај запис је мој обрачун</i>	403
Миро Вуксановић, <i>Плавцић и Пивац</i>	410
Душан Попов, <i>Станоје Станојевић: први српски енциклопедиста</i>	418
Милета Аћимовић Ивков, <i>Поезија је инкарнација архетипа</i> (Разговор са Слободаном Ракитићем)	430

КРИТИКА

Стојан Борђић, <i>Списатељска феникс-рука</i> (Миодраг Павловић, <i>Бесовски врџлози</i>)	440
Срђан Дамњановић, <i>Плодови разлике</i> (Ксенија Марицки Гађански, <i>Исџина — око исџорије</i>)	450
Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Три немогућа сусрећа</i> (Зоран Живковић, <i>Мосџ</i>)	453
Саша Радојчић, <i>Чаролија осмерца</i> (Милован Марчетић, <i>Ташкентџ</i>)	457
Марко Недић, <i>Превазилажење докуменџарноџ</i> (Саша Хаџи Танчић, <i>Меланхолија. Еџџџаф</i>)	459
Зоран М. Мандић, <i>Игре духа и речи</i> (Петко Војнић Пурчар, <i>Очас усџркос</i>)	462
Павле Илић, <i>Сви сџваралачки џоџенџџали Сџојана Бербера</i> (зборник радова <i>Сџојан Бербер или Размицање времена</i>)	464
Александар Б. Лаковић, <i>Између греха и сџасења</i> (Бојан Јовановић, <i>Сенке у џами</i>)	469
Љубиша Рајковић Кожељац, <i>Лейа књиџа о лейоречју</i> (Тихомир Петровић, <i>Рейорика</i>)	473
Мирко Вајагић, <i>Исџорија срџскоџ књиџарсџџва</i> (Петар Јоновић, <i>Срџско књиџарсџџво. Нови џрилози за исџорију срџскоџ књиџарсџџва</i>)	478
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Лейоџиса</i>	483

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • МАРТ 2007

ЈОВИЦА АЋИН

ЦИРКУС БУФАЛО

Измишљен да на њега налетити случајно, један од мојих ликована, тек донекле налик мени, шрагао је за циркуским знањима Франца Кафке поводом оисенара и акробата које је овај нацртао, па ми је поверио:

Сећам се да ми је отац причао како је још у свом раном детињству ишао први пут у циркус. Водио га је његов отац, а то је могло бити 1906. или 1916. године, мислим одока, јер нисам баш јак на памћењу година. Проверавам код сестре: „Пошандрцао си”, избечила она очи на мене. „Кад би знао датуме рођења, знао би да је то било шеснаесте. А гледај само, мени ни реч није изустео о том циркусу!” Отац мог оца био је слаб на ракију, али тад кад су ишли у циркус био је млад човек и ракија му није тако ударала у главу као касније него је, напротив, подстицала његову урођену веселост, барем ми је тако говорио отац о свом оцу и његовој љубави према тој, рекао је, проклетој и неодољивој мученици. И ја се, кроз измаглицу својих три или четири године старости, донекле сећам оца свог оца, мада је то већ везано за тренутке кад га је ракија била давно и непоправљиво нађачала. Тврде да ме је обожавао. Та страст је, такође су ми тврдили, можда била једина која је била у стању да на махове уравнотежава његову страст за ракијом, мученицом, очајницом, до последњег даха који је, напоследку, пресекао омчом. Ништа није могао да ми забрани. Подизао ме је увис и допуштао ми, рецимо, да прстићима чачкам по кутији поломљеног зидног прекидача за сијалицу на отвореном ходнику куће од черпића у којој смо онда становали. Струја није марила ко чепрка по њој него би планула у мене, прошла ме целог и жустро протресла оца мога оца, који би се рушио пода мношвом, и тако прекидао струјно коло. Затим би

устајао, као да је бесмртан, и уштинувши ме за образ да продишем поново ме приносио кутији прекидача, а струја би поново одрадила своје, упошљавајући ме као свог фаворизованог проводника. Као да сам био направљен од чистог бакра. Отац мога оца је падао на тле које је било од набијене глине. Можда би онда и тргао фићок ракије, па бисмо опет настављали са нашом убитачном игром мачке и миша са струјом, при чему сам ја у тој игри падања и неуморног подизања био, изгледа, у улози комадића сира. Игра би се понављала неколико пута све док ме не би отели из пијаног и грчевитог загрљаја. Тек месец или два касније је оцу мога оца успео његов смртносно наум, на тавану, о златну забатну греду, али тог пута без мог непосредног учешћа.

У циркус су кренули чим се било разданило. Још се није честито ни пробудио, а већ је смештен у чезе, лаковане, са црвеним паоцима на точковима, и увијен у ћебе. Отац мог оца је седео уз њега и кочијашио. Тако су, у двоколицама, са једним упрегнутим коњем, путовали ко зна колико времена, можда и цео дан, и прешли сто километара до Панчева. Зашто у Панчево, питао сам. Зар није било циркуса у нашем месту, зар није долазио? Не зна ни он, али његов отац је изгледа желео да циркус буде каубојски, и индијански. Отац му је купио и плакат, па је мој отац отишао и из штале ми донео плакат стар најмање пола века. *Buffalo Bill's Wild West Show!* Кад ми је отац причао, понешто сам, читајући свашта, већ знао о Буфалу Билу. Није могуће! Видео си Буфала Била! Уживо! Па да, рекао је, и његове Индијанце, и мноштво нагизданих каубојки, са кожним јахаћим кецељама као да ће да кољу свиње или говеда, чак је видео и неку дивљу крварку Каламити Џејн која је силно пуцала и јახала да је страшно било, и нагизданих коња, и једног правог бизона, и Индијанце који су арлаукали, са луковима и стрелама и секирицама, а тај главни Буфало Бил, са уфитиљеном брадицом и уфитиљеним брковима, пуцао је из највећег трка, безглаво јашући. Јако вешто. Сви су били јако вешти. Немогуће акробације. У кожним оделима са ресама. Неке жене полуголе, Индијанке, неке у господским хаљинама и са чипкастим машнама у коси. Али, мене нису занимале жене овакве или онакве, а ни каубоји, него сам држао развијен плакат и зурио у њега, прстом убадајући у Индијанца с највећом перјаницом на глави, и питао, још сумњајући, да ли је тамо био и Бик Који Седи. Не знам за таквог бика, одговорио ми је отац, али било је коња који су умели да клекну, чучну, седну, прескачу свакојаке препреке, дивљи коњи које су хватали ласом и припитомљавали. Све се то одиграло на најпро-

странијој утрини, у високој трави, ту и тамо покошеној, поред вароши.

Док он говори, ја стално загледам у трошан плакат, као да проверавам да ли фантазира или не. У боји је. Папир ужутео, готово постао сува црвена иловача. На плакату сам видео и два бела мустанга. Замишљао сам да су преко океана довели и велике америчке вукове, и гризлије, али нису. Нисам могао да схватим зашто нису. Немогућно? Ни то нисам схватао: зашто немогућно?

Његов отац је сутрадан, причао ми је отац, добио посао у циркусу да тимари коње, гребао их и чистио је чешагијом, чешљао им гриве и репове, а и њега ја ставио, у један мах, на сапи једног којег је држао за улар, и он је, као, јахао коња, па се сећа да је тај коњ чак и прднуо, и све у свему замишљао је да је у самом срцу Америке и пуним плућима удише амерички ваздух усред Баната. Замишљао је и да је коврцан. Ваљда коврчач, приметно сам. Знаш шта кажем, *коврцан*; тако смо звали оног ко уме да акробатише на коњу, мацан коврцан, одвратио ми је чежњивим гласом. Његов отац је помагао да се циркус спакује. Отпратили су га, само да буду што дуже са њим, до станице где се укрцао у десет сточних и путничких вагона. Отишли су према аустроугарској Пешти, ваљда у Чешку, у Праг. И његов отац је хтео са њима, јер је умео са коњима и савршено је знао коњски језик, као што је течно знао да дивани и мађарски, немачки, румунски, чешки, словачки; могао је добро да послужи Буфалу Билу и његовом циркусу. Али, није могао њега да води, и онда су се чезама вратили кући. Тамо су сазнали да је и Билев циркус управо стигао. Пре њих. Зар овамо, чудно сам се. Да, ипак и у Велики Бечкерек. Цео свет се сјатио у циркус. Паори су ишли само да би видели аџирасте коње. А мој отац се тада разболео. Одмах кад су се вратили из Панчева. Тешко се прехладио; можда га је и узбуђење дотукло, и спавање и дрндање у чезама. Био је болестан месец дана. Међутим, извукао се. Није могао поново у циркус. Ето, залуд су били прешли толики пут, јер им је циркус дошао на ноге, под сам нос, на ливаде иза Житног млина, код Високих јаруга. Коње су уводили у Стари Бегеј, испод врба, да их купају. Понеки би се отео, каже ми отац да су му причали вршњаци сведоци. Коњ би се отео од свог перача, препливао Бегеј и, уздигнуте главе, откасао у винограде. Тако је, дабоме, и отац мога оца напослетку могао мирно да оде са циркусом. И отишао је, као шталски момак и тумач. Није му дуго требало, ноћ, дан, и већ је коњима мумлао и подвикивао на каубојском језику. Био је рођен за то. Отац му се губи траг у следећих двадесетак година.

Мени је, разумљиво, цео тај циркус од очеве приче легао на срце, једино што ме је још дуго мучила неверица да и коњи пуштају ветрове. То ми је кварило причу све док се нисам уверио да је такво понашање код коња поједнако логично као и код људи. Ето, чак се и нама дешава да фркћемо, њиштимо, показујемо зубе и да нас сврбе леђа.

Циркус је у Бечкерек и Панчево, сматрам, дошао из Болоње и Фиренце, где га је ваљда видела и тадашња српска краљица, баш тамо у те дане у посети, што је, изгледа, уз значајно и надмено смешкање Буфало Бил спомињао оцу мога оца, затим је о томе отац мога оца говорио своме сину шестогодишњаку, а овај већ у познијој старости мени, иако није, приметио сам, био баш најсигурнији у том делу свог приповедања. Циркус је прошао кроз Беч, па и тамо имао представе, а да ли је то било пре или после своје банатске турнеје ваљало би испитати. Одавде је, заиста, отишао на север. Нема података да је Кафка као извесно видео исти циркус (основан управо године кад се Кафка родио) у којем су били мој отац, у свом најранијем детињству, и отац мог оца, у својој младости. Можда је Кафка у биоскопу видео неки од Едисонових филмова на којима су снимљене вештине те циркуске дружине, а волео је биоскоп. То би могло бити истражено, премда о томе нема непосредног трага у његовим дневничким записима, барем не у онима који су доступни мом читању.

Иако се тај циркус није сместио у самом Прагу, него је имао представе у Бечу и Оломуњецу (у Словачкој), надомак младом Кафки, Кафка је за њега несумњиво знао, и довољно познавао и у себе упијао призоре дивље, спретне, огромне и чврсте Америке које је тај циркус дочаравао. Његов јунак Карл Росман нестаје у таквој Америци. Бесконечно велико позориште у Оклахоми, описано у тој повести, по много чему је двојник циркуса Буфала Била. У циркуском свету уметник може бити једино клоун, и као такав је приказиван на сликама са почетка двадесетог века. За Кафку, ипак, уметник је, пре свега, акробата. Црта акробате. И прича о акробатама: о уметнику на трапезу, као и о акробатици гладовања, о тужној или веселој акробатици изнурених или лепих циркуских јахачица, о директорима циркуса који, са бичем у једној, са уздама у другој руци, истовремено држе по неколико пропетих коња.

Шта је у томе изванредно, чудим се свом лаковерном лику. Па и ја понекад умет да у исти мах држим неколико прича које се проишњу и ошимају. Истина, узде ми се онда дубоко усецају у длан и кидају линију живошта на њему. Па изванредно је

што ти ниси он, подсмешљиво ми узвраћа мој лик који изиграва акробату или мацана ковцана и тобожњег лаковерника, и не можеш да тишеш за њега ни ти да сањаш његове снове, ни ти он за тебе. А свакако ниси кадар да црпаш.

У праву је. Ја само сањам неке своје снове. Ни они чак нису приче, покушао бих да му кажем. То су само шетње по крову, али како сад да му то и докажем? Једино тако што ћу се оклизнути низ маховинасти цреп и пасти. Заиста, док ви читате, ја падам. Ако прекинете, можда ћу сломити врат.

СЛОБОДАН РАКИТИЋ

ТОЛИКЕ СТВАРИ НИСАМ ПРИМЕЋИВАО

КРСТОНОШЕ

*Са истока иду крстоноше,
са запада иду крстоноше,
с југа и са севера
иду крстоноше.*

*Око разгранатој хрсто-моливи
ходи Богородица са Дешетом
из иконе дошла.*

Блиста ишеница на сунцу.

*Језици се буде око нас.
Ал ти си невеста моја
у невреме,
без круне и без ирсена.*

*После хиљадугодишње жудње
међу боровима
и над реком.*

*Богородица са ишеничним венцем
у икону се враћа.*

*На кућном прагу
свешли Деше.*

1982

ЕЛЕГИЈА КОСА

Полећео си у зао час!

*Из дана у дан скакућеш,
из дана у годину, из године у век,
из слова у слово.
Ал овакве дане, ал овакве године
још није видело
ниједно њиције њлеме!*

*Где сада да се скријеш,
у истом њљу — њио није исто,
са истим њевом — њио њев није?
Гоне ње са свих сѡрана
док изнад златне њенице узлећеш,
док бунар бисѡри ѡражиѡ
и мирни ѡрм
за оклеветани род.*

*Слушам ње у чуду изјуѡра,
слушам ње раскућен с вечери,
као да самоѡ себе чујем ѡрви ѡуѡ.
Има ли мирне ѡране
да на њу слетиѡѡ
и гнездо свијеш?*

*Чија си сад ѡѡица?
Истим ѡи језиком зборим.
Истом се царѡвѡ ѡриволах.
Исте ѡи знаке дајем.
Иѡу воду ѡијем, крилатѡи црнориѡче,
исти шум борова слушам
изнад Дечана.*

*У црном оѡрѡачу
умесѡ нас самих црн,
нашу ѡесму ѡеваѡ
у ѡиѡражју и на чистѡини,
ал ѡо ѡев није!
Наѡим језиком збориѡ,
ал ми ни себе не разумемо;
нашу ѡеницу и раж ѡрелећеш,
ал ни ѡеница ни раж
ѡо виѡе нису!*

*Зборимо и ми, ал мук је,
не враћа нам се сојсївени глас!*

*На књиџу оїворену, у йламену,
слейео си у зао час!*

3. август 1982

СЛОВО РАТНИКА НА КОСОВУ ПОЉУ

*Остїависмо земљу йредака,
бежећи од сенке сојсївене
са раскућеним народом.
Закоїасмо усїуїї оружје,
сїалисмо униформе.*

*Ходимо исїїим йуїшем
којим је ходио цар,
слушамо у свїїање косове
као шїїо је цар слушао.*

*Црни орлови сад се вију
над земљом срїском.
Језици се гложе
на међама.*

*Наїтерали су нас
да славимо йораз;
крваву росу да йијемо
и црн ваздух удишемо.
Да се за собом не осврћемо.
Да у црнини
йевамо и коло играмо.*

*Они који нам семе зашїиру
у замраченом йољу,
храмове нам сїалују
и крсїове ломе.*

*Пошли смо језик да бранимо.
Остїадосмо без језика
и имена
у мейежу свейта.*

*Каd се једном будемо зајушили
у гoрња бoрaвишћa,
кaкo дa сћaнeмo њeд цaрa,
кaкo дa сe oбрaћимo крaљу?*

*Црнe вeстѝ нoсeћи
њeцимa свoјим!*

*Шћa дa кaжeмo
дeци свoјoј
кaдa нa кућни њрaг сћушимo?*

Јун, 1999

ИДЕ НОЋ

*Иде ноћ с једног до другог краја света,
иде пољем, преко брегова, водом корача,
иде од куће до куће,
иде од постеле до постеле,
иде ноћ — не у госте но заувек,
иде и не каже ништа.*

Иде.

Иде.

Иде.

*Иде ноћ до царских одаја,
до раскошних шриеза,
до хладне избе сиромаша.
Улази у палате и погледаше.
Ено је на ринђицилу,
на зиду смрти.
Ено је на шриезу.
Ено је у шичјем гнезду,
у празној дуљи дрвета.
У шуљем плоду.
Ено је у чашки цвета,
у каји росе.
Ено је где бере зреле плодове.*

*Ено је у јабуци на длану,
под хриом
и под орахом.*

Ено је у винограду, међ чокоцима.
На дну зденца и у бунару.
Уђе у кућу без позива,
и без најаве.
Ено је крај дечје колевке,
ено је крај јагњетица.
Ено је у јајетицу,
ено је у солиру.
Не отвара вратица, а уђе;
не отвара прозор, а већ је иду.

Ево је на мом лицу,
ево је у мојој души.
Над рукописом свенулим.
Окружила је свако слово
као пламен свеће.
Окрећем лице своје к теби,
ал ти ме не видиш!
Зовем те док мрак све исцрпљује,
ал ти ме не чујеш.

Ево је на кућном прагу,
у чаши воде,
у последњем даху.
Обмислила ми копрену нејровидну
преко очију!
Долази велика ноћ!
Долази господарица
и земље и небеса!

20. април 2004

ТОЛИКЕ СТВАРИ НИСАМ ПРИМЕЋИВАО

Толике ствари нисам примећивао,
а биле су ми надомак руке,
уоколо расуше
или у савршеном реду;
и оне у мени, свакодневне,
сваки зупљај воде,
свака мрвица хлеба.

Нисам их примећивао!

Жабу на џушељку,
џушџера на камену,
јежа и корњачу у шџиражју,
бубамару на јасџуку,
зрак јушарњеџ сунца
који ме је будио —
џек сад видим
да нисам џрџмећивао.

Сузу џвоју — видљиву и невидљиву —
нисам џрџмећивао!

Паукову мрежу, џнездо ласџавичје,
осу на џрозорском окну,
џрејерење сенке на зиду собе,
ћука који се у суџон
у брдима оџлашава —
нисам џрџмећивао.

Сав живоиџ — који је већ џрошцао —
нисам џрџмећивао!

ПАВЕЛ ВИЛИКОВСКИ

ЛЕШНИЦА

Тај зној већ труби а она не чује. Кисео... убуђавео купус, кисели воњ. Рука као риба која цркава, на длановима мртвачка слуз. „Видела сам код Маркса и Спенсера неки столњак, добар би вам био овде за сто.” Мачка би се већ давно накомстршила, пас би режао... Али шта, људи. „Сенди се срео са једним познаником, треба нешто заједно да обаве, а кад је почела киша, рекла сам себи, ви станујете овде близу, склонићу се код вас. Прошли пут смо код нас тако пријатно седели.”

„Паметно. Видим да су вам прокисле ципеле, могли би да се прехладите. Да вам скувам чај? Не, имам бољу идеју, даћу вам да инхалирате биље, шта кажете? Специјално су против кијавице, десет минута удишете испарења, и нема више прехладе. Ја и не памтим кад сам имао кијавицу.”

Хоће да се размножава. Не, неће, па досад се још никад није размножио; хоће да се игра размножавања. Парити се. Куја би то на километар осетила. Ова ништа не слути, прича о столњаку, намешта сукњу... они се облаче. Украшавају се. Стварно, од свих Божјих животиња човек је најчуднији. Овај се сада смеје, пиштаво, као кад птица на дрвету крешти од страха. „Тако, и ту нам је инхалатор. Једноставна стварчица, али прави готова чуда! Овде ћемо насути воду, биље, уз овај точир или шта је то већ, уз овај отвор онда прислоните нос и дишете. Али то вам је већ познато, не, из детињства? Код куће нисте то имали? Мало ћемо сачекати, док вода не проври, докле можемо да попијемо мало цина... добро, онда можда после. Кад почне да излази пара, пребацићемо вам преко главе ову тканину да се узалуд не губи. Сјајан проналазак.”

„А нећу да разбарушим косу?”

Тога се плаши дакле! Нећу да се ругам, не познајем Божје намере, али мислим да се код човека оклизнуо. Бог је огро-

ман, у његовом загрљају је цео свет, ограничава га, али нема ни руке, ни ноге; када би неко могао да га погледа споља, из даљине, мислим да би личио на орман. Ми, што смо унутра не можемо знати, али тако Га замишљам: окружује празнину, а кад му се учини да је веома празна, помисли: трава. Или: дрво. Довољно је да помисли, и већ је то ту. Нема руку, не може га направити, а кад му се не свиђа, не може ни исправљати, увртати му гране, на пример, или додавати лишће. Само помисли: други, друкчији. Али дрвеће је непокретно, и трава, и онда помисли: ветар. А кад му се тај покрет чини сувише мали, кад му се свет још увек учини непокретним, замисли покретне: бубе на земљи, муве у ваздуху. А кад Му се учини да је мува много, замисли птице. А кад је птица пуно, замисли мачку, а за мачку опет замисли пса. Покретни служе за то да дограђују детаље кад се Богу нешто не свиђа. Можда је то сасвим друкчије, али ја то замишљам овако. Овако то разумем. А понекад Бог можда размишља само нехајно, из досаде, или из полусна. Сигурно је тада замислио човека.

„А сада дубоко дишите. Осећате?” Већ извлачи црево и ставља је позади уз апарат. Овако то увек ради. Жена испод тканине ништа не види. А више већ ништа неће видети, никад.

Овај се зове Џон. Они себи дају имена. Не, зове се у ствари Џон Рециналд, а има још и треће. То им је прва брига, име. Још не знају ни да га изговоре, али морају га имати. Већ по томе је Бог могао да види да му нису успели. Зашто треба да се разликују кад сви имају један задатак? Бог нема руку, зато је измислио људе да би свет мало поспремали. Томе служе Његове слике, кипови, Његови олтари: ормани. Да их на то подсећају. Такав, омеђен, ограничен и празан простор јесте изазов за ред, подстиче их да у њему уреде свет, сложе га према Божјем плану. Без ормана свет би за њих био сувише велик, не би знали одакле да почну. Граде олтаре, ормане, то да, огромне и сасвим мале, али Бога иза њих не виде. Испуњавају празнину својим малим свињцем.

Већ је пала. Чудно, како су покретљиви крхки, а људи од свих највише. Покретљива, а како је одједном непокретна! Личи као да је поломљена. Џон се сагне према њој, сагиње се према свакој. Џон Рециналд. Сада ће рећи њено име. „Рита.” Још гласније: „Рита?” Али неће да га чује; кад га не чује, може да је подигне, такву поломљену, и стави је на сто. Не треба на њему столњак, ноге могу да јој висе с њега и без столњака. Сада ће да чупа с ње украсе, одећу. И то ради само половично, нехајно. Смешно, како се украшавају, женке, да привуку мужјаке, мужјаци опет женке, а приликом самог парења и

онако све украсе склоне. Чему толики труд? Зашто желе да се узајамно лажу, и то тако неспретно?

Џон Реџиналд већ хропће. Џон Реџиналд Холидеј, а има још једно име, али ко би их све упамтио. Ко у ствари хропће, Џон или Реџиналд? Који од њих ће сада да стеже рукама врат, док из ње не истисне сав ваздух? Са покретљивом не зна да се игра размножавања. Један од њих, можда Џон, плаши се покретљивих. Цела кухиња базди на тај страх. Мора је заувек учинити непокретном. Можда му се таква покретљива не свиђа, јер не зна шта ће у најближем тренутку урадити, нешто властито своје, а плаши се да јој нареди. Или се плаши да би му побегла кад би остала покретљива. Да се покретљивој не би свидео. Зашто се приликом размножавања морају свиђати, не зна се. Једноставно, људи. Најчудније животиње.

Нећу да се ругам, али Бог мисли сувише брзо. Како само изгледају смешни, и не само приликом парења; извучени горе у ваздух, штапови. Главе им се клате на врату, као да су на батини само набодене а сваког трена могу да се откотрљају, а онај туп израз на лицу! Оне избуљене очи, Џонове, сада! Све је већ готово, али још мало ће да дрхти. Она више не, никад. Чудно, колико људи размишљају о парењу, овај Џон Реџиналд на пример, читаве недеље на ништа друго не помисле, а код парења их спопадне мождано слепило! Ни једна једина мисао; у кухињи увек остане такав избушен ваздух, таква празнина, само влажан, буђав воњ... Они са више имена су најгори. Џон, Реџиналд, а понекад још и Холидеј! Мисли да га има за тројицу, а засад је још увек само један, само што не зна који. Нема три тела, три мозга, само један смотан. А како се само тим својим мозговима поносе! Како их негују да порасту! Непокретнима никакви мозгови нису потребни, они мисле целим телом. Они једноставно знају. И ја знам да сам Божје надахнуће, а то је довољно.

Кад се Џон надише, кад мозак поново отвори очи, почиње онај најгори део. Док је овде с њим још становала његова стална женка, жена са мишјим репићем, а по Џону односно Реџиналду и са мишјом душом — људи верују да имају унутрашњост која је невидљива, нема тежину и не може се ни напипати, и да ће зато да траје и кад се они распадне — док је, дакле, још становала овде, није додуше поспремала цео свет, тако далеко никад није доспела, али стало јој је да поспрема барем иза себе, властити мали свињац, све оне стаклене и металне судове које су људи измислили за спремање и узимање хране. Животиње поједу оно што им природа понуди, само да не би умрле од глади, али људима није довољно да се насите, крадом и на брзину, они организују свечаности ждрања. Коли-

ко је само она мишја женка звонила на оном посућу, какве мелодије је знала да на њему свира! Добовала је по њему водом, шкрипутала крпицама; бука, било каква бука, само да не чују ону музику која звучи унутар Бога, свугде. Али музика, свака, и она њихова, буди жељу за редом. Уз њу ствари саме од себе траже лепо место. Кад би Џон Реџиналд понекад запевао, кад би барем зазвиждао уснама, кухиња би морала да изгледа сасвим друкчије, о том свињцу у глави да се и не говори.

Она му је, оном посућу за крмљење, посветила цео нацифрани орман десно поред зида. Полице је прекрила осликаним папиром, са цветићима... као да су чистом, празном простору потребни некакви украси! Као да га могу побољшати! Све што узму у руке, овако изврну, људи. Изврну га на свој начин. И о Богу, ако о њему уопште размишљају, мисле да личи на њих: замишљају га као старијег, снажнијег брата који неће дозволити на им науде. Тај што је овде пре станао чак је свако вече с њим разговарао — кад пас врти репом, обраћа се Богу лепше и искреније, јер од њега ништа не тражи. Драго ми је што јесам, говори оним репом, што сам Ти тако добро успео. Али Џон Реџиналд о Богу не размишља, ни Холидеј, тај већ уопште не. Плаше се да помисле на Њега, јер ако је истина да личи на људе, онда то значи да су они престали да личе на Њега.

Аха, још није завршио. Посматра је, као да му је жао да оде, и гласно дише. Још ће с њом, непокретном, да се пари, без ње. Како људи уопште могу да се паре кад су сви непарни? И ону своју мишју жену је већ учинио непокретном, заувек, једном пред јутро у соби поред, и укопао је у дворишту. Нисам то видела, али чула сам га како у мраку копа, и онда је извучао напоље; на прагу јој се зарозала ноћна кошуља и могле су се видети масне флеке светлости по бутинама. С њом није покушао да се размножава, није то било у питању, само му је сметала. Чинило му се да га стално без речи, својим мишјим репићем, пита: А шта сутра. За људе који знају да су привремени, не постоји горе питање: сутра ће увек бити, а они не. Знају то, али нису у стању да то схвате. Још и у кревету, у сну, окренута леђима, стално: А шта сутра. Док се једном у зору није обуздао и одлучно се обрецнуо: Шта те брига за сутрашњицу?

Она жена је мислила да живи са Реџиналдом, тако га је и ословљавала, Реџи, а Џона са Холидејом уопште није примећивала. Џон је, мислим, тај што још увек иде у школу и плаши се оца. Плаши се и жена, дима, завијања сирена и препоручених писама. И Холидеј ће онда ваљда бити онај побеснилац којег Џонов вечити страх доводи до неурачунљивости и

повремено прасне. Обојица, он и Џон, помагали су Рециналду да преживи међу људима: да може пронаћи жену, купити новине, поздрављати се са комшијама, бацити ђубре и носити испред врата флаше са млеком. Кад је она жена нестала у рупи на дворишту, заједно с њом се изгубио и Рециналд. Џон и Холидеј више не морају да имају обзира, имају слободну руку. Али сами, без Рециналда, међу људима неће дуго издржати: неће имати ко да их крми, брије, пере, мења рубље, а док се тога не сете, биће касно.

Већ је скинуо. Непотребна је. Одећу, такође непотребну, спалиће у пећи. То код никаквих животиња нећете наћи, да им је лакше убити него парити се; само људи мисле, неки, да им нема пара. Какви су јој сада, непокретној, на плаво промрзли нокти на рукама! На лицу су јој се појавиле тамне флеку, као да ју је испљувала смрт. Лице носе напред, њиме највише лажу. Зато толико гледају у огледало, зато га мажу мастима, шминкају бојицама, пуштају да на њему расте коса. Они и о свету мисле да га је Бог створио зато да имају огледало: где год погледају, виде себе. Сада ће је ухватити испод колена... не, још ће одсећи шаку косе испод трбуха, за успомену. Сву је ставља у кутију, то је лакше него оставити целу жену; цела жена смета, треба је склонити испред очију, из живота. Повремено онда отвори кутију и наслађује се праменовима косе: све ове сам учинио непокретним. Ко зна да ли још успева да погоди који чуперак припада којој жени. Али да ли је то битно? Једна је као друга, све, сви. Људи.

Џон је слаб, тај је не би могао носити, мора тога да се прихвати Холидеј. А он је, суров, једноставно збаци са стола. Вуче је за ноге, глава на другом крају радознано скакуће, као да хоће да види где иду. Више јој се неће обратити, неће је ословити: „Рита?” Шта ће јој име кад је више нема? Неће се ваљда звати Рита онај прамен косе у кутији? Или ће се Рита звати она неопипљива унутрашњост која ће остати после ње? Само што никаква неопипљива унутрашњост не постоји, ја то ипак морам да знам; неопипљив је само онај страшни воњ кад све опипљиво почне да се распада. Док их је затрпавао у дворишту још се могло издржати, далеко од очију, далеко од срца, тако је то код људи, али двориште је мало а ово ће бити већ трећа коју ће да угура у мене као врећу угља. Кад ме је Бог удахнуо у свет покушала сам да погодим какве су му намере. Признајем да сам завидела другим шкрињама које су имале резбарене украсе на вратима и ногама, или стаклене прозорчиће, да би могле да се поносе са брижљиво наслаганим намештајем — мислила сам да су оне те изабране, а ја сам само голи оквирен простор — ниша. Дуго је трајало док нисам схва-

тила да се Божји облик не може украсити, да га само људи искривљују на свој лик да би им био подношљив. Да би могли уображавати да је Бог као они, само већи, снажнији и невидљив као она њихова унутрашњост, душа. Они чак верују да је комадић Бога у сваком од њих. Као да се Бог може комадати! Смешни су: немају у себи нимало слободног простора, све испуне собом, а кад им се учини да су ипак приметили празно место, уплаше се и брзо измисле душу. Не, ове животиње Богу сигурно нису успеле.

Некада сам сматрала да кад покретљиви постану непокретни задесиће их промена на боље. Да ће се придружити нама непокретним, али не: распадне се. Сами од себе, од таквог су материјала који не може да издржи без покрета. Оне две што је у мене угурао Џон Холидеј најпре су отекле а онда је из њих исцурила течност, али није то била душа, јер се могла видети, опипати, а нарочито страшно осећати. Труло воће. На крају, јер стојим одмах поред шпорета, осушиле су се до костију. Кад би их неко продрмао вероватно би се распале. Ја знам, не може се то, знати Божје планове, али на тим људима сам му замерала што су му тек тако исклизнули из главе. Тешко их гледати како штрче у празно, незграпни, а не само што не испуњавају своје улоге, они се, кад могу, чак противе Богу: кад пада киша, скривају се испод кишобрана, на пример, зими облаче дебеле капуте, а кад се разболе, гутају којекакве прашкове и биље, само да се из болести искобељају. Да им је тиме Бог желео нешто наговестити, то им не падне на ум. Не покушавају да Га разумеју, користе оне своје мозгове радије на то да Га измишљају. Као што кажем, шкарт; дуго сам покушавала да схватим зашто их Бог такве већ давно није укинуо, својом мишљу вратио из света — јер шта би њему могло да буде лакше од тога? Најзад сам закључила — не да сам се дрзнула да погађам Божје намере, то се не може, али неко објашњење барам за себе сам ипак морала пронаћи — помислила сам да их оставља себи за забаву, друкчије то не може бити. Из радозналости, шта ће још извести. Да га тамо на дну у том великом празном простору својим вечним кретањем пријатно голицају. На крају ће их и онако, док ништа не слуте, све једним замахом, једним великим кијањем обрисати, и свет ће опет бити чист. Од тог времена већ ми је лакше да подносим њихово присуство, чак их понекад, док пратим то њихово бесмислено упињање, и жалим. У тихе зимске сутоне.

Кад је довукао ону прву непокретну... дотад су у мене смештали плехане кофе, флаше од компота, старе новине, дрво за ложење и друге штетне материје људске активности... кад је у мени, склупчана, почела да бубри и да смрди, питала сам

се, у души згрожена, зашто ме Бог тако кажњава. Због којих грехова? Зашто ја морам да пружам склониште том најгнуснијем, најпоқваренијем људском отпаду? Тако сам зла, тако ружна да не заслужујем да у мене одлажу ако не већ заласке сунца или голубије перје што је пало на земљу, јер на нешто слично људи и не помисле, онда барем штосеве чисто опраних, испегланих кошуља и пешкира, или у равне редове поређаних књига? Тако сам подла? Онда, приликом оне друге, кад му се стално рушила и морао је да јој поломи ноге у коленима, приликом оног сувог пуцкетања одједном ми је пало на ум да ме Бог не кажњава, већ искушава, и да је то нешто сасвим друго, иако казна и искушење наизглед веома личе. Јер ако ме искушава, то значи да је између многих одабрао управо мене, а одабрао ме је управо зато што о исходу није унапред одлучено и Бог, ако непосредно и не верује, онда барем допушта да ћу кроз искушење проћи.

Искушава ме, сада већ са трећом, али ја ћу издржати. Ипак не могу да Га изневерим. Џон и Холидеј одлепљују тапету са којом су покрили отвор, и бацају непокретну тек тако на две претходне — Џон се стиди да је погледа, а Холидеју је свеједно како ће да лежи. Тело ће да се надува и на тренутак ће оне сасушене да прикрије; онда ће по њима да тече и да се смањује, све док не склизне на земљу. Тај воњ. Ништа, издржаћу. Можда неће дуго да траје. Можда Бог неће морати да кине и људи ће се сами уништити; кад посматрам ове овде, сасвим верујем да је узајамно истребљивање већ почело. Можда зато Бог њихово комешање прати са стрпљивим осмехом, забавља се. Можда ће ускоро сасвим нестати са површине земље, остаће након њих само три осушена тела у мени као они праменови маља са потрбушја у кутији, последња успомена, и тада ће Бог дати свима до знања да сам прошла на тешком испиту, да нисам дакле шугава, већ изабрана: Лешница.

Превео са словачког
Михал Харџањ

МИЛЕНКО ПОПИЋ

СПОНТАНИСТ ЖЕЉАН ДРУЖЕЊА

САН ЈЕ КЊИГА

*Сан је књиџа
скинуџа с џолице
док не џроџовори
чежња с улице
у њој се чиџалац чеџџо џреџознаје
и нуџи уџиске о чему џоворе
сџреман за џоџлед изван џрозора
кад сенке џлеџају драџе облике
и џиџина расџе у блиским сликама*

МОЈА ЂЕРКА

*Моја млађа ћерка
слободу носи у осмеху
уџоџреби је кад заџреба
захвална
као да јој је џо мој дар
зна да се сџиче живоџом
и џроџи брзо
ако се с уџоџребом џреџера
џруџи се да леџо изџледам
њој је џо лако
облачи се како осећа
џокуџава да среди моје намере
џо фџокама исџуњених очекивања
у сваком случају*

моја млађа ћерка
брине се о мени
и кад за њо нема времена

СВЕТ ЈЕ ОВАЈ ЈЕДНО ВЕЛИКО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

Свет је овај једно велико уметничко дело
истовремено представа и живој сјониани
онај што гледа и оно виђено
ко тражи смисао у њему жуби се
свет је овај једно велико јесам
свет је овај једно велико јесте
ко да му одоли
шoliko је стваран да то боли
пренети на слику нико га не може
сасвим до сна и даље досеже
у њему свако налази себе
ко ништа изградио није
жели из досаде да га уништи
овај свет је уходана целина
оно што не зна стално открива
назван то човеку у њега се смешта
шта очекује то предосећа
зашто увек тоново бива
ионекад усидрен
ионекад на једну страну насађен
можда зашто што нема завичај
свет је овај
зледано споља
дрхтај у оку нагло заустављен
облик означен дајим стварима
овај свет је намењен свима
бити у њему права је радост
довољно да будеш срећан што си жив
замисли колико ни рођених није
зашто га не квари
изван себе лепојом ћути
свет овај није створен
да буде одговоран
за зло крв муку и не дам
он прима даје и сажима
низашта се не ошима

ниодчеџ не скрива
џде џод си
не ѓресџаје да џа има
не знаџ да ли је време ѓред џобом
или ѓросџор времена у џеби
свеџ је овај једно велико умеџничко дело

СПОНТАНИСТ ИМА ЖЕНУ

Жена Сџонџанисџе
исџира речи до најбољеџ уџиска
збоџ ње џолубице ѓред враџа слећу
дани је ѓодсећају
на њених завичајних 720 киломеџара
она броји немилосрдно расџање слободноџ
времена
и Chesџе ѓовраџке мужа у живоџ
њеним осмехом ѓлеџу заједничку срећу
кад одлази
као да долази из суновраџа
реџимо друџоџ свеџа
џешко џа је ѓраџиџи
заџо џа само чека
коџкар је лакоџ ѓредвиђања
није свесџан
кад самоџа себе омеџа
на ѓовраџку од одласка
жена му само каже
срећни човек
џад зна да је сџварно ѓрисуџна

СПОНТАНИСТ ЖЕЉАН ДРУЖЕЊА

Одвећ у себе заџледани
Госџодин Тесџ Извесни Плим
Госџодин Сонџ Госџодин Коџиџо
и џешач Жан Жак Русо
од силноџ зџруџавања џкива можданих
нису ни ѓримеџили
како Сџонџанисџ
уџорно жели да им се ѓрблиџи

с њима се слика
погледом ширим од људи
и ужим од неба
док пророчанства устајали дан
на пошави давно избледело сна
и прешаче живош из књиџа
у стварности изблиза

КАД НЕ БУДЕ СВЕТЛА

Он нема знак као траг
на уочливој истини
није му ни важан
њему је тело сведок случаја
лебдећи шало на коси
изван окршаја
са стално неким пријатељем
на изгладнелој истини
и изиђраном пророку историје
у заборављеним обрама
смеха и радости
ако се нешто неког личе
намерно оставља враћа отворена
у нас је много оних који траже
а не могу даћи ништа
Сионистички носталгично чека доживљаје
унапред се с њима договара
уз отворен прозор изгладнелом немиру
он сања и кад не сава
без шуге за кило меса у три дана
за њега је живош шумећа поезија
у чаши Бошових мехурића
где гуљај за дан
расте међу људима
а не одсуство на станици
где неко пролази и кад се чека
требало би се издвојити
из баналног преноса слика
нека ме каменује онај
што мисли да је безгрешан
кад си преуштен стварима
особином порасту духа
биће и обичан дрхтај заслуга

касно је кад не буде свеїла
морамо већ сад уживаїи
у ономе шїо нам се дешава

МОЖДА ТИ ЈЕ МАЛО

Можда ти је мало
шїо шїо јеси
дубоко пришїајен у самоћи
исїричај живої дрвећу у башїи
осеїићеш како куда и где си
и многи други радили су исїо
ше приче никад заїисане нису
део су неисказане природе у руци
оних шїо скуїљају оїале гранже

МОМИР ВОЈВОДИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ИМАО ЈЕ ОСМИЈЕХ ВРЕМЕНА

Вијону

*Онај исјод овога времена
Имао је осмијех времена*

*Видјеле су и пријросије вреће
У шом смијеху несреће и среће*

*Он је кад су и мудраци кисли
Мисаоно бјежао од мисли*

*Са нишчима вазда се мерио
Моћнима се руљливо церио*

*Чесџо су му зборила кешала
Како ће се кесийџи с вешала*

*Али је он на њихове срдње
Вазда нове домишљао сјрдње*

*Осим слајко-заразноџ смијеха
Није већеџ имао џријеха*

*И шај смијех прекину му омча
На њој џорак и насмијан сконча*

2002

НОЋ У КРЧМИ ФРАНСОА ВИЈОНА

*Пјева Вијон њјесме руѓалице
У димљивој крчми испод јавне куће,
Пуни вино ледне чаше цуѓалице,
Лујјежи и дроље њију за свануће;*

*Једни кличу љујко: „Пијемо за зору!”
Друѓи њодруѓљиво: „Пијемо за славу!”
Самојшник из уѓла: „Ја за хљеба кору!”
Вијон рече: „Пијем за химеру њлаву”.*

*Звецкају све чешће чаше од косијтре,
А Марѓо, са срцем обавијим салом,
Долива њерфидноѓ вина жедне лијтре,
Понајбоље лије свом Вијону, њалом*

*Мрким обрвама на жице лаујше,
Које цвиле њанко — да их ојейћ дрмне
Пјесник ускрснуо из њешке беујше,
Па да ојейћ њјесме руѓалице крмну*

*У крчми веселој, коју моћни куде
Шјо окујља дроље, лујјеже и касне
Шейаче Паризом, од љубави жуде,
Шјо у јавној кући њраже жене часне.*

2002

МОЛИТВА ЗА ХУЉЕ НИШЧЕ И ПЈЕСНИКЕ

*Помилуј, Свемоћни, скијнице и луде,
Слијейце њред црквом шјо за чорбу ѓуде,
И свираче њужне јесфјине забаве,
Које чују сији само збоѓ њробаве!*

*Скени са вјещала и сијне лојове,
Па нека су, ѓрдни, крали и њојове,
Помози нишчиме, мучноме брлоѓу,
Лажљивици и дроље њокајаш' се моѓу*

*Искреније неѓо бахаши и њусџи,
Па испред целаша осуђене њусџи,*

*Нека ошћочину шренушак целаша,
Не морају сваког шрена неког клаши!*

*Помилуј, Милосни, све буравјеснике,
Све лакрдијаше, хуље и шјеснике,
Сви су они земно шричешћено брашштво,
А сви се уздају у Небеско Царштво.*

2002

НИГДЕ ГРОБА БОНА ФРАНСОА ВИЈОНА

*Франсоа Вијону, шјојцу реских шала,
Дрхшале су над враштом вешала;
Куда је дрмала шегова лауша,
Туда је на шега свиша била луша;*

*Бунило се ружно шариско кошле
Шшо су му сушаје врч среће шошле;
Тражио је свуда својих снова лубав,
А био је у свом добу јарац губав;*

*Од Вијона, храброг виноцушалице,
Париз шада нема лушег рушалице
Осоном друшшву око свога краља,
Глувом за вайаје из кала и шраља;*

*Вијон је у Париз из каљуге дош'о
И судбини одан у каљугу шош'о;
Рескога језика и ошшрога мача
Куцао је Вијон и на враша јача,*

*Али је волшебник, лажно лица драга,
Бахашо удаљен са моћничког шрага;
Мрзио је ласке, раздирао маске,
Добу шшо га шења на вешала даске;*

*Но знала је жалце свиша осiona
Сшркле са језика Франсоа Вијона,
Зашо сашшричар шоклоничког доба
Нема у Француској означеног гроба.*

2002

МИЛОШ КОРДИЋ

ДОКЛЕ СЕ СТИЖЕ У ЧИТАЊУ

Човјек је ушао у аутобус и сјео до господина Драгољуба. Бијаше висок и мршав, што Драгољуб примијети тек кад се човјек пови како не би ударио главом о штангу која служи онима који стоје. Упитао је: Да ли је слободно? Јесте, одговори господин Драгољуб и поче да се чешка иза лијевог уха. Кад год путује аутобусом, па још кад неко сједне поред њега, он се чешка иза лијевог уха. Међутим, кад он улази у аутобус и кад пита: Да ли је слободно? Јесте, само изволите, кад му тај одговори, он се не чешка.

Човјек је из лијевог џепа сакоа, голубије боје, извадио књигу и отворио је негдје на средини. Гдје му бијаше танком хартијом обиљежено докле је стигао у читању. Лице тог човјека поче одједном да блиједи. Окрену затим главу па преко Драгољубове главе упре поглед кроз прозор аутобуса. Драгољуб осјети, попут лаганог додира, дио тог погледа на свом тјемени. Учини му се да му се помјерају ријетке власи косе. Као да их тај човјек пребројава. Хтјеле поново да се почешка иза лијевог уха, али је одустао. Јер би несмотреним покретом руке могао да пресијече онај, главни дио човјековог погледа.

Ипак, то вријеме господин Драгољуб корисније искористи: вирну у књигу, што се, још увијек отворена, крилила на ногама човјека, придржавана његовом десном руком. Не бијаше у могућности да се усредреди на неколико првих редака лијеве стране књиге. А послије њих, почиње нови одломак. Прво слово је ухватио. Ћирилично слово: *Д*. Остала слова те прве ријечи није био у стању да распозна. Да их погледом смири и у глави да их одгонетне. Јер су играла у ритму трескања аутобуса. Али успје да их преброји: тачно — шест. И одједном му се отвори: та прва ријеч у ствари је његово име. Како је одувијек знао број слова свог имена — ћирилицом: шест,

латиницом, са словима *л* и *ј* која су слово *љ*: седам, што укупно износи, са словом *Д*, ћирилицом: седам, латиницом: осам — Драгољуб испружи десну руку, у намјери да додирне своје име на почетку новог одломка. Аутобус на кривини успори па затим убрза, јер га је додавањем гаса требало извући из кривине, па се слова у његовим очима поново помјерише и испретураше. А рука му се врати на мјесто с којег је кренула у додиривање прве ријечи новог одломка. Ријечи која му се, ето, учини као да је његово име.

Блиједу боју човјековог лица Драгољуб изненада осјети на свом лицу. Здрав човјек није упућен у историју своје болести. Уколико она и постоји, уколико се води у неким њему далеким књигама, све је то у Драгољубовом случају остало у болесничким предјелима дјетињства. Но је с преузимањем црвенила или бљедила нечијег лица на своје лице — одавно био упознат. То предјели душе његовог сапутника траже и проналазе пут ка његовој души. Најприје преко лица, јер лице је, као и све што му припада, огледало свачије душе. На лицу се чита судбина живота, ма каква била, да би је затим они који пишу унијели преко рукописа у књиге. Шта бисмо, мисли Драгољуб, да није таквих? Што пишу и вјечно читају. Јер њему у овим тренуцима као да се сва крв спустила из главе, па се све сабијало у ноге, осјети благо отицање листова, хтједе да бар незнатно испружи ноге, али тај човјек поглед бијаше га добро приковао за сједиште, док је аутобус бректао и пуном линијом цијепао фрушкогорску узбрдицу.

Човјек је затим наставио да чита од оног мјеста до којег је стигао у читању. Док је Драгољуб покушавао да уђе у оно о чему тај човјек сада размишља. Не само да је добро познавао оне који једно говоре а друго мисле, него је добро познавао и оне који једно читају а такође друго мисле. Наоко, можда то и јесу два свијета, али је срећа — мислити у исто вријеме и о нечему сасвим другом.

Читали сте ову књигу? упита човјек, окрећући главу и тражећи очима Драгољубове очи, које су сада покушавале да гледају оно што је до прије који часак гледао тај човјек. Међутим, призори које је човјек видио, бјежали су Драгољубу испред очију, као што су му бјежала и разливала се и слова у књизи. Па се тргну на помисао — да нови одломак заиста почиње његовим именом. Ухвати га одједном страх од властитог имена у туђој књизи.

Коју књигу? упита господин Драгољуб, затечен чудним питањем још чуднијег човјека. Како би он, Драгољуб дакле, могао да зна — да ли јесте или није читао књигу чије корице није имао прилику ни да погледа? Па да види о којој се књизи

у ствари ради. Сад је он покушао да ухвати очи човјека које бијаху високо изнад његове главе.

Човјек предухитри Драгољубов поглед, погну главу, дубоко удахну, као да гута и лишће и траву фрушкогорских пејзажа, па рече: Питам: да ли сте читали ову књигу? А не: коју. Ви питате да бисте тек само нешто питали. Као да ви не знате о којој се књизи ради?! Постоје књиге чији сви одломци почињу истим словом. Ово је књига чији нови одломци почињу словом *Д*. Уколико ме сећање не вара, а мислим да ме не вара, то је прво слово вашег имена. Не узбуђујте се и не бледите преко мере. У овој књизи је, дакле, ваше прво и ваше право лице. Њено бледило зна да пређе на лице онога ко може у њој да се нађе, дешава се то, кад њене слике и њени призори за часак-два наносе лицу онога о коме се ради и своје нијансе.

Уопште вас не разумем, покушава господин Драгољуб да се извуче из, очигледно, веома неугодне ситуације, у коју је запао сопственом несмотреношћу. Осјети се као намамљена и ухваћена звјерка у зарђала гвожђа. И шта ми је требало да привирујем у ту књигу, мисли он, као да су њена слова златна зрна па да се уверим, те да и пипам и додирујем, а баш сам због имена које ми се учинило да јесте моје и кренуо руком, мада је, ето, он све видео, чудак један, где ме ухвати с мојим именом у новом одломку, иако могу да се закунем да га никад у животу нисам ни срео ни видео, док се он, вели, сећа, и још да га сећање не вара, осећам се као да сам ухапшен.

Како нас хране земља и сунце Живојина Д. Сташића. Зар нисте ви његов отац?! И хмељ, и пиво, и сланина, и непрегледна поља детелине, и коњи преко Тисе па на бачку страну, и фрушкогорски виногради, и вино — црно и бело, и породица Адамовић, и Орфелин, и гусларска академија у Иригу... Све је то ваш син овде описао. И сваки нови одломак почиње вашим именом. Немојте да ми се претварате и да ми бежите из књиге у коју сам вас, као пасионирани читалац, тако лепо и удобно сместио. Ви сте је вероватно читали и сасвим је могуће да се нисте пронашли у њој. Јер читалац понекад дописује поједине књиге по свом нахођењу. Ви сте такву могућност пропустили. Жао ми је због тога. Верујте да ми је жао. А можда сте заборавили докле сте стигли у читању? Испала вам хартија којом сте обележили — где сте стали? И да се само погледате у огледало — вратила вам се крв из ногу у лице, нисте бледи. Мада сте ви то приписали мени. Што је ваша грешка. Нисте рачунали на моју непоткупљивост.

Господин Драгољуб Сташић се узвртио. Није знао шта да каже. Па је потражио очи тог човјека. Које није могао одмах да нађе. Бијаху далеко, на глави која се завалила на наслон сједи-

шта, док су му се руке отромбољиле, подрхтавајући у ритму трескања аутобуса по шупљим линијама што су пресијецале асфалт на дионици старог магистралног пута од Новог Сада ка Инђији. Која бијаше и циљ путовања господина Драгољуба.

Мајсторе, зауставите аутобус! викнуо је Драгољуб. Има ли лекара у аутобусу?

Има! јави се човјек из предњег дијела, одмах иза возача. Који је, возач дакле, уз шкрипу гума заустављао аутобус.

Пипајући пулс, држећи руку човјека као да држи воштану свијећу у својој руци, лекар је питао: Шта је радио?

Читао је неку књигу о храни, одговори Драгољуб.

Где му је та књига? упита лекар, који је у крилу човјека могао да види само стари и изанђали кишобран.

Па, била је ту до пре који тренутак, рече Драгољуб, којег лекар у чуду погледа, док је он привиривао у лијеви цеп човјековог сакоа, па је пажљиво осмотрио простор испод и поред сједишта — не, нема је, као да је пропала у црну земљу.

Возач је отворио стакло и зауставио прво возило.

Молим вас, пошаљите ми хитно полицију, једном путнику..., говорио је возач, не стигавши ни да заврши реченицу, јер је аутомобил одјурио.

Господин Драгољуб је сметнуо с ума — како би било добро да устане, да ослободи простор око човјека чију је руку из своје руке испустио лекар. Док Драгољуб у том тренутку вирну кроз прозор и видје тог човјека како одмиче путем за Бешку. С књигом у руци, с којом одлази и он, Драгољуб дакле, који одједном видје и зелена поља пшенице, и дуге њиве ижђикалих мајских кукуруза, и винограде и воћњаке по падинама понад Бешке, и коње, и Срем, широки Доњи и свињарски Срем, како га још зову у књизи тог човјека. Затим се окрену и покуша да ухвати човјекове очи. Бијаше касно: лекар је на вријеме затворио све оно што је у књизи могло да се прочита.

Драгољуб Сташић, путник за Инђију, осјети у тај час, у којем се свјетови појединих ријечи и реченица мијењају и излазе из онога у чему су написане и у чему су касније отиснуте, што их је везало и чврсто држало на једном мјесту, између корица књиге његовога сина, како тамноплава боја човјековога покојног лица постепено прелази на његово лице.

Те и он умрије.

Па лекар и њему повуче очне капке. Испод којих пукнуше двије блијезде звијезде вида. Исте оне звијезде које су га цио живот водиле бјелинама Срема. Све до оне тачке, оног трена кад је у аутобус ушао тај висок и сада покојни човјек. Па му се, господину Драгољубу дакле, и мртвом учини — да је то доиста само безазлена и црна његова грешка. Јер хоће црне

мисли и у смрт да зађу, па прогоне и мијењају лица што једна у другима могу да се огледају.

Као да напољу није прољеће и као да напољу не постоје ни земља ни сунце. У истовјетној књизи коју је човјек, који је ушао у аутобус и сјео до њега, отворио негдје, на средини. Ондје гдје хартијцом бијаше означео докле је стигао у читању.

ЖИВКО НИКОЛИЋ

КАМЕНОВИ

СИЗИФ

*Он комад цигле у своју торбу сџави
и дружи му придода, али кришом,
као да највећу тајну похрањује.
И васцели дан тај драги шерет носи,
због њега у вреви људска рамена размиче,
свима се клања, свима се осмехује,
и аутобусима, и зиду, и бубама на зиду.
На шалтерима, њун поноса, ујорно чека
и не зна зашто му је та грађа потребна,
али осећа у дисању божански склад
када се рука за стојалом помери,
уздах који пошом следи,
осмех који се од уздаха ошме.
Све је њу, у правој мери.*

20. 10—15. 11. 2005, Београд

ПРОНАЂЕН КАМЕН

*Пронашао сам камен исход стојала,
заобљен, бео, сјокојан
и одмах сам знао да је то онај камен
који цело живото тражим,
да бих га у џеу носио,
да бих њега за савети ишшао
кад недоумица крене*

*Ђоре неЂо Ђорушица
да ме мучи и разара,
јер он ћући а казује.
Како се доЂодило да Ђа нехајно ћусћим?
Где се ћремешнуо? Где се сакрио?
А кад бих се саЂнуо и друЂи узео
да ли би и из њеЂа доћирала музика?*

25. 11. 2005—2. 4. 2006, Београд

ПРОБУШЕНИ КАМЕН

*Једне вечери наћох на обали камичак
који је ћо средини био вешћо ћробушен
кроз малену руйицу врћцу од коже уденух
као да сам најдраЂоценији биљур нащао
ћако сам се њеЂовом облику радовао
он сад чува моје узЂлавље ћрећуно ћламена*

27. 11. 2005—1. 1. 2006, Београд

ПАДАЈУ

*низ ћадину камен бачен
ћовлачи за собом друЂо камење
и ћако се здруЂене
коћрљају ћламене Ђрудве
сћремне да узлеће ка небу
и расћарају ћлавешни свод
чим дно доћакну*

14. 3—2. 4. 2006, Београд

КАМИЧАК

*да ли се од коћља
од сћреле или ножа
ћај камичак одломио
идући крз маЂлу
ћещко ми је да докучим*

али утискује ми се у длан
и рука ми бива тврда
и срце ми окива
његова чудесна снага
кроз маглу поносно ситуам
а магла кад је куд је нестала
камен се са мном
сели у друге пределе
са мном огњишта расирује
са мном траву коси
недокучив и далек
а стално присушан
на длану на прагу
под узглављем
жив сићушан а камен

16. 3—2. 4. 2006, Београд

ГОРАН МИЛЕНКОВИЋ

ТИШИНА

Када је Хоан Корсицки, младић риђе косе и риђе браде, у мрком капуту, шетајући једне новембарске недеље прошао поред последње од неколико катедрала поређаних у неправилну трговима изломљену линију, било је десет минута до девет. Излазећи са Постдамера преко широког платоа, на којем су се плавели лепезасти ветрокази, постављени ту и тамо и без правила на полуметарска бетонска узвишења, стрчао је у подземни ходник, затим се над ивицом последњег степеника надвила пријатна слика — црвени зид једне старе зграде у циглама, зелени оквир прозора. Крочивши на плочник, окренуо се преко улице — ветрокази су се полако вртели, и то га је сневеселило: никоме потребни, указивали су, очигледно, на смисао који је њихово кретање требало да има. То је био једва сношљив вишак, за њега. Мите је, иначе, место са педесетак галерија на малом простору, кафеи су у пастелним разливеним бојама, и постдамерски бетон и стакло остају за леђима као ружна нездрава киша. Услед те промене, када ногом загазите у било коју тачку Митеа, можете осетити присност, готово присност дома. Берлин, велики, невесео је, нервозан и тих. Последња сен дуге ноћи напушта небо. А Мите, то је нешто друго. Иако је још увек јутро, а крхотинасто небо не обећава леп дан, плочником се креће пуно људи. Мите има нежан длан, сви се опусте, успоре корак. Берлин остаје изван, обмотан самим собом.

Хоан је ходао, гледајући неодређено у кретање људи пред собом. То сигурно знате: мислите о ко зна чему, можда се и смешите, а када се тргнете, спазите неку чудну подударност која вас је обликовала изнутра. А оно што је у младићу надјачало сва друга осећања био је неодређени спокој — људи су се на улици пред њим кретали, чинећи нехотице извајану масу, пихтијасту, водасту. Људи су се кретали. Два старија господи-

на, један са брадом, усправан, један у преозбиљном оделу, са штапом; дебела Румунка или Пољакиња, раздрагана, са ролном цртежа под руком; висока сува уметница вероватно из Беча, Дортмунда или можда из Клужа, са косом белом и прстима измазаним полиестером, укочена и шепава; средовечни пар, без особина. Итд. Сви су нечему тежили, својим грудима и челом, олуцима својих бора, и они крепки и они уморни, преломљени и замишљени, својом крвљу и својим мислима, као да баш тамо постоји нешто чега нема овамо иза, то јест као да је свуд околу тога тамо, тако су јасни били покрети, нека злобна претећа празнина. Поплочано шеталиште скретало је лево, затим је бивало пресечено уским пролазом, потом је настављало степенасто ка високом надвожњаку иза којег се њихала шума, за њом су се у магли видели врхови зграда, и кроз стабла назирао се пар травњака међу булеварима. Пролаз који је пресецао низ уредних ниских грађевина, распрострајних крај шеталишта, водио је на две стране: лево, с малим успоном, ишао је ка сивом доминантном Дому св. Мартина, десно је упирао у кавиарењ „Лира” — ни једно ни друго место није се видело, већ само низ уредних фасада, са натписима попут оних „Арт Берлинаре”, или „Леополд-биро”, са упутствима за упошљење, огласима на бледожутим цедуљицама исписаним црним мастилом у три уредна ретка, улазима у које је на послетку ударао поглед. У неправилном ритму њихала су се тела, приближавале главе, лица и погледи, вибрирали су гласови, узвици и шапати, јављали се и губили. Међутим, Хоан Корсицки је застао. И то је било једино острво у реци која се кретала, полако и валовито.

Желим да мојим очима видите замишљеног Хоана Корсицког, са риђом брадом која се ослања на дуг шарени шал, и наочарима које клизе, како сав задивљен спознаје изнова себе у свим тим просторима као нешто потпуно ново, што ће остарити за пар минута проведених у мислима или у квргавом разговору. Такав какав је помишља још, сада пажљиво пратећи шетњу људи: погледавам овај плочник, ето неприступачне средине између двеју боја — једна је сива, сива као недомишљена идеја о сивом, а друга је жута као нешто што је одувек већ било, а сада нестаје. Ту је, пружа се унедоглед, безоблична и сакривена под густим слојевима прашине. Када газим по њој, можда се придиже из своје усредишњене ацедије, а можда и не, неразумљиво. Померим се двадесетак сантима улево и нема ме више, нити је то што видим оно што је пре тога било. И то није све, али ту преосталост није могуће одредити. Сада, свеједно, и није време за то.

Одлука је била следећа: ако сада стоји крај уличне светиљке зелене боје, на којој се могу приметити четири тачке лепе рђе, ако сада стоји испред стаклене плоче иза које су изложени шарени ћупови, дрвене лутке у боји и лаку и сјајне јапанске лопте, можда може да процени да му до полупразног галеријског квадрa недостаје још петнаестак метара. Закорачиће, нека кораци буду једноставно исти, нека лице буде мирно.

Галерија се, заправо, налазила иза прве просторије у којој су поставили три мала стола са минијатурним лампама. Абажур је одударео од црвених дрчавих карти са понудом. Ушао је тихо. Замишљено лице у модром оделу уредно је испијало пенушаво трапистно пиво. Два младића седела су у испарењу зеленог чаја и ћутала, ослоњени на лење лактове. И напокон — четири бучне кикотаве девојке, са црном кафом у кобалтним шољицама. Стајао је, неприлично упадљив, и посматрао их. Дланове су прислањале уз танке топле зидове, подизале руке: прво равномерно, на сваких неколико секунди, гласно срчући, потом без смисла, у међупростору насталом сред реченица. Низ усана додиривао је течност која се пушила. Низ усана, низ руку и низ звукова. Слап истоветности. Низ усана, једна усна. Речи у конструкцијама, једна реч, увек изнова, пулсирајуће досадно иста. Муљ. Монотон муљ. Предвидљив, отворен, без укуса. Непрекорачив и безграничан. Ево слике: типичан конзумент, сигуран у све и безразложно самоуверен, у интерсубјективном, патетичном, празном обреду, са закривљеним рукама, подвијених ногу, са уснама као мравоједове, спреман да срце и уздише, кркља и стење, на увек исти празан начин. А ево још једне: двеста педесет шест истих таквих, поређаних у лежећи положај, како ћуте, пуће уста и уздишу. Низ усана, низ руку, низ звукова, низ конзументата. Мислио је још: стварност је, у Берлину, ако занемаримо онтолошке атракције — улица Гер — углавном: бетон, деветнаест хиљада Дитриха који се диме у бешамелу искипелом на тржишни штедњак, лук и сиромашан језик друштвених агрегата, а стварност у Митеу је преиспитивање стварности и, услед негативних сазнања, треба нагласити, заборављање. Ова монголоидна бедерска ниска фраза о ништењу до врха муљем напуњеног цивилизацијског корнета, мислио је даље, може такође да буде сместа заборављена баш у огромним галеријама, из чијих уредних малих забачених канцеларија понека Анита или Марја или Елза, са кићанкама и сненим очима, води рачуна да се савршени уметак никако не истопа. То је мучно.

Стајао је тамо минутима, заустављен баш где је требало, на ивици кафеног блата. Гледао је праве углове галерије, видео је чисто стакло које је гледало ка улици. Видео је како тела се-

де, свијена. Чуо је речи, спојене у клаузе под дејством демона граматичности. Из њих сазревају односи, моћи, забране, претње и страхови. Небом су се кретали облаци. Плочник је био чист. Музика из музичког уређаја била је састављена од низа тонова, који су се у две узастопне фразе понављали. Јуче је било јуче, а данас је данас. Новембар је, а после њега ће доћи крај године. Литерарна хијерархија. Људи вође, који имају задатак да васпитавају говоре других људи. Ветар који са Рајне доноси кишу, а после неколико дана са Рајне доноси благо осунчан мирис касне јесени. Културом извајани путеви, сазревања. Атрофиране идеологије. Дужности интелектуалца. Хајдегер и Хелдерлин. Росно пролећно цвеће. Дитирамби. Опела.

Када више није могао да издржи, пришао је столу, ухватио ивицу обема рукама. Три девојке су још увек гласно разговарале, причајући у исто време, непостојећи једна за другу, врло гласно, шкрипаво и врискаво, четврта је ћутала, отварајући широм уста као риба, била је спремна да каже нешто савршено допадљиво. Пришао је, свечано, као пред причешће, ставио дланове на плочу стола. Подигао је, затим, сто, високо, без журбе, једва осећајући тежину дрвеног тела. Ивица стола била је глатка, извијена контура подсећала је на клавир. Али прсти му нису клизили, стајао је тамо, огроман, као да има плашт пред собом. Кафа је испрскала под, девојке су викале, а шољице су се ваљале по поду, остављајући сребрнаст траг. Био је изненађен: кафа је падала споро, црна течност, земља прљаве ноћи, цедила се кроз невидљиву графику галеријског ваздуха. То је могло да има фасете лепоте. Муљ се разлио по поду. То је био тај чудни трен, који дође. Црни муљ се мрешкао, стварајући огромне мутне црне локве, чинило му се да у њима стоји и кроз њих провиди — неки сакати мост, који лебди изнад дубине у којој се виде кровови зграда, куле, утонула двооришта са окамењеним жбуњем, рупе, сагорела трава, биљке и воде, и безвучна пара која се сакупља у облаке. То је био трен. Коначно, његово лице више није могло да мирује, па му крајеве усана прекри тужан осмех. Девојке су брзо говориле, било му је изванредно занимљиво да види покрете њихових лица, налазећи се у својој посвећеној тишини. Акваријумски пејзаж са егзотичним врстама, и светлост дана са оне стране галеријског излога, мутна. Онда је изнад главе једне од њих спазио, у сплету њених смећих власи, у сиво обојен огроман прибор за ручавање од картона, обешен о извијену металну крустацију над улазом. Потом је схватио да му се дебелушкаста црнка у црном сакоу косим очима уноси у лице. Стајао је, без покрета. Једна од слика, која му се брзо приказала, била је: нека најобичнија зграда са светларником, испред ње два аутомобила, је-

дан, сиви, управо одлази. Затим још једна, врло нејасна: као да види себе у некој соби са модрим драперијама, како листа овећу књигу, коса му је прекрила део лица. И још: једрењак пристаје у неком малом градићу на југу Грчке; послуга уноси тамну храстову бурад са медом; он стоји, немарно ослоњен на ограду, и изненада, у гужви, види, међу хиљаду, неке црне, непојмљиве очи; раме које му заклања видик нестаје, и лице заблиста лепотом; девојка се осмехне, и он је види целу, у белој хаљини, са лепим жутим опасачем; његово меланхолично чело почиње да се разведрава, тек — погледавши у небо над њом, види црвену траку која се вуче широко над хоризонтом, над распетим кулама и зидовима, ка брдима; и његова сета бива јача од жеље и радости.

Лагано се, мрмљајући нешто, окренуо ка излазу, спуштајући главу ка грудима. Није још подигао поглед, а једно лице је прекрило простор испред његових очију, лице младе девојке у кецељи, са огромним џепом. У џепу је носила туце сервијета. Покренула се за трен, да поправи униформу, и погледала га изнова, уморним очима. Гледала га је дуго, имао је времена да подробно испита геометрију њеног лица, ситног, и по нечему непријатног. Одједном је имао утисак да ће одсјај његовог зарђалог лика још више уморити њене модре погледе, и управо тада она подиже руку, покретом широким и, чинило му се, бесконачно дугим. При том је лагано окретала шаку, а када је исправљала длан, кроз клупко присуства већ је струјао њен зачудо миран, нежан глас. Оно што је говорила, готово нечујно, није разумео. Звук је био шум, иза себе је носио тежину. Покрет њене руке био је неспојив са било чим, неуклопив у било шта. Остављао је за собом по ваздуху, чинило му се, сребрнастосветле траке. То је било тако бесмислено, да је осетио са оне друге стране свега једну кап радости.

* * *

Новембарска недеља. Десет је до девет. Време је континуум, премрежен цртежима стварности. Нестаје, све нестаје. Нестају тачке. Сива вода, која се, ношена ветром, подиже у густе непровидне капљичасте велове, таласа се међу црвеним, зеленим и плавим зградама, обложеним магличастом пеном. Тупа тишина. Низ плочник, одавно прекривен муљем и алгама, вода се прелива и у пролаз ка Дому св. Мартина. Улази су водни. Небо је сачињено од мрких крхотина. Вода је огромна. Вода се слива са неба, кроз његове пукотине. Вода извија своје тело из рупа у земљи. Свуд се њишу, под леденим покретима

ваздуха, аурукарије, папрати, жалосне врбе, са косом која плута и лепи се за зидове. Зидови, излози, прозори, пробијени су гранама, мразом. Подивљало корење одиже квадратасти прсник улица, правећи хумке и рупе. Биљке су се подвукле под зидове, одигле кровове, са њих се цеди течна магла, наранџасте мрље електричног млека, привидне, и патуљасте сенке хладним замасима ваздуха узнемиреног лишћа.

За трима столовима седе неме силуете. Тишина је, кроз коју клизе отопљени крајеви лица. Вода капље и лица капљу, мешају се. Облици не постоје, постоји нестанак облика. Све клизи и мења се. Нарастајући шум воде. Тишина. Берлин се не види, од магле и густог сплета грана. Берлин је свуда, обмотан покретном материјом и биљкама. По води плутају, полунатопљене, сервијете. Људи у предсобљу галерије, људи у раскораку на плочнику, са ногама у води, не померају се. Са очима, залепљеним за неку тачку дубоко испод пода, за тачку која је такође натопљена, влажна и мутна, они се топе, хладни и неми. С времена на време чује се шкрипа ветроказа са удаљеног трга. Муљ и тишина.

ДРАГИША МАЏГАЉ

ТРИ ПЕСМЕ

И ЗЕМЉА, И ГОРА

Миру В.

*Не знам због чега ћочињем своје прве песме за Матицу,
ако није због Семољ земље — Семољ горе
ако нисам на Светом Сиридону нашоо испу лашицу
која се једнако обдржала и овде, и тамо, сред земље,
сред горе.*

*Ја чак не знам ни предео који си описивао,
ни мрчаве у којима су те скелетни речи морали босити,
али сад кад си на ветру живио речи развејао,
увео си нас у Лепо дворац речи Српске књижевности.*

*И поседао испред себе као за Тајну вечеру
чистићу руку да примимо нафору језика
корице речи које су праоци векова успели да прејеру
и предају их теби у руке, као једино класје овог века.*

*Лако је Лаву било по Јасној Пољани
где су се шуме утврживале да уђу у његове реченице,
али како у крџавом грабљу, где су громови сечени
наћи у замршеним годовима речи светилице!*

*На целој Ограђеници, где је манастир Светог Сиридона
стигао је лековити чај као најезда
а у Семољ земљи слушим да изнад вратиња сваког дома
висе привесци пошашених звезда.*

*Можда зашо цшо се бон, крейим сашима — данима,
лековийим речима из Семољ земље — Семољ горе,
йишем ши монашки дрхйавим йисменима,
одавде изнад мора, из свейилищйа Пащйровске гора.*

*Семољ земља — Семољ гора, шо је земља Свейоџ Саве,
од Хума до хиландарске водиље — небеске варнице,
и ши си само йокуйшо зашурене Речи — Слова,
из његове вечне Срйске бројанице.*

НИЊЕ ОТПУШЧАЈЕШИ...

(Узвик Старца Симеона када у наручје прима
дугоочекиваног Спаситеља — дете Исуса)

*Чујем ноћу, како у йећи, млади храсйић догорава
— цичи,
његов йейео јушром износе као йесак,
и расйају йо камену, сишо бојом на њ личи.
А кад йирне вешар, йрешвара се у бели блесак.*

*Тек увече, сйари монах,
свикао на звона замах,
као да шим брујем означава
и његов и сойсйвени одлазак.*

И ЗЕМЉОМ, И ГОРОМ, КА СВЕТОМ СПИРИДОНУ

*Тамо где се Богу моле, овде у йусшој йланини,
не чине шо да их дрући чују,
како складним гласом у шицини
у рийму йлама свеће, складно йоју.*

*Човек који схвайи да шо није навика,
нашала од дуга обављена у манасйиру
схвайиће да је шо Једина йоейика
Свейоџ Владике у остарелом йасштуру.*

*Тако се код сйарозавейноџ боника,
йоново сјединила васиона
око јединоџ сшожера — звоника
одакле ће сушра кренути свей,
у безброј свейлосних облика...*

МИЛАН КУНДЕРА

СВЕСТ О КОНТИНУИТЕТУ

СВЕСТ О КОНТИНУИТЕТУ

О мом оцу који је био музичар причали су следећу анегдоту. Затекао се на неком месту на коме су се чули звуци једне симфоније са неког радија или грамофона. Пријатељи, сви музичари или меломани, препознали су одмах *Девећу* Бетовенову. Обратише се мом оцу: „Која је то музика?” А он, након дужег размишљања, одврати: „Мени ово личи на Бетовена.” Једва су се уздржали да не прсну у смех: мој отац није препознао *Девећу симфонију!* „Сигуран си? — Сасвим, одговорио им је мој отац, то је Бетовен из свог последњег периода. — По чему знаш да је то баш последњи период?” А онда им мој отац скрене пажњу на одређена хармонијска повезивања која Бетовен није никако могао користити у младости.

Ова анегдота, вероватно само пакосна измишљотина, добро илуструје шта је свест о историјском континуитету, једном од оних обележја по којима се распознаје да човек припада цивилизацији која јесте (или је била) наша. У нашим очима, све поприма вид историје, једног мање-више логичног следа догађања, размишљања и остварења. У доба моје најраније младости и ја сам, природно и без икаквог напора, препознавао тачан редослед настанка дела својих омиљених аутора. Немогуће ми је било да верујем како је Аполинер своје *Алкоhole* написао после *Калиграма*, јер уколико би то био случај, то би био неки други песник и његово би дело имало сасвим другачији смисао! Волим сваку Пикасову слику због ње саме, али и читаво Пикасово дело које доживљавам као дугу путању на којој напамет знам сваку нову фазу. На исти начин, сва она чувена матафизичка питања: откуда долазимо? куда идемо? до-

бијају у уметности сасвим одређена и јасна тумачења и нипошто нису без одговора.

ИСТОРИЈА И ОЦЕНА

Замислимо сада једног савременог композитора како ствара сонату која по свом облику, хармонији и мелодији подсећа на Бетовенову. Замислимо још да је та иста соната тако мајсторски сачињена да би се, када би заиста била Бетовенова, уврстила међу његова најбоља остварања. Па ипак, ма како величанствена била, да је потпише неки наш савременик, изазивала би једино подсмех. Или, у најбољем случају, њеном би аутору аплаудирали као генијалном имитатору.

Како је ово могуће? Осећамо естетско уживање слушајући једну Бетовенову сонату, а не осећамо га док слушамо ону другу, у истом стилу и подједнако привлачну, само зато што ју је потписао наш савременик? Да то није крајња дволичност? Значи ли то да наш доживљај лепог није спонтан и диктиран искључиво осећањима него церебралан и зависан од познавања неког датума?

Ми ту не можемо ништа: свест о историјском је до те мере уткана у нашу перцепцију уметности да би један такав анахронизам (неко Бетовеново остварење у данашње време) сасвим искрено (и без икакве дволичности) био схваћен као нешто смешно, лажно и неприкладно, једном речи, одбојно. Јер, наша свест о континуитету има снагу да пресудно одређује доживљај сваког уметничког дела.

Јан Мукаржовски, утемељитељ структуралистичке естетике, писао је у Прагу 1912. године: „Једино претпоставка објективне уметничке вредности даје неки смисао историјском развојку уметности”. Другачије речено: када уметничко вредновање не би постојало, историја уметности не би била друго до огромно складиште радова чији временски редослед губи сваки значај. И обрнуто: једино је у контексту историјског развојка уметности могуће сагледати некакву естетску вредност.

Али, о каквој се објективној естетској вредности уопште може говорити када сваки народ, свако историјско раздобље и свака друштвена група имају сопствено виђење лепог? Са социолошке тачке гледања, развој једне уметности нема никакав значај сам по себи, он је део историје друштва на исти начин као историја његовог одевања, његових погребних или свадбених ритуала, спортова и светковина. То је безмало и начин на који је роман посматран у одељку који је њему посвећен у Дидроовој и Даламберовој *Енциклопедији*. Аутор овог написа, ви-

тез Жокур, признаје роману велику популарност („готово сви га читају”) као и морални утицај („понекад је користан, а понекад штетан”), али му одриче било какво специфично обележје; он, уосталом, не помиње ни једног од оних романописаца којима се ми данас дивимо: ни Раблеа, ни Сервантеса, ни Гримелсхаузена, ни Дефоа, ни Свифта, ни Смолета, ни Лесажа, ни опата Превоа; по витезу Жокуру роман нити је уметност, нити је њен саставни део.

Рабле и Сервантес. То што их енциклопедисти нису поменули и није скандалозно у ствари; Рабле се мало бринуо да ли ће га сматрати романописцем или не, док је Сервантес био заокупљен тиме да на саркастичан начин стави тачку на фантастичну књижевност из епохе која му је претходила; због тога ни један ни други нису себе сматрали „родоначелницима”. Тек им је *a posteriori*, мало по мало, бављење уметношћу романа доделило тај статус. А он им је додељен не зато што су били први који су писали романе (било је много других романописаца пре Сервантеса), већ зато што се у њиховим делима, боље него код других аутора, могло уочити због чега заправо постаје та нова епска уметност и зато што су њихова дела, за оне који су их наставили, представљала прве велике романескне тековине: међутим, тек од часа када се на роман почело гледати као на уметнички и жанровски специфичну вредност, романи су, у поворци један за другим, почели да се доимају као историја.

ТЕОРИЈА РОМАНА

Филдинг је један од првих романописаца који се упустио у размишљање о поетици романа; свако од осамнаест поглавља *Тома Донса* отвара се једним одељком посвећеним некој врсти теорије романа (лагане и шаљиве теорије јер тако то чини романсијер: он љубоморно чува сопствени речник избегавајући као кугу ерудитски начин изражавања).

Филдинг је свој роман писао 1749. године, дакле два века после *Гарганџуе* и *Паншаџруела*, а век и по након *Дон Кихота*, међутим, иако се позива и на Раблеа и на Сервантеса, роман је по њему још увек нова уметност, у толикој мери да он себе проглашава „оснивачем једне нове литерарне области”... Та „литерарна област” је толико нова да нема ни свога назива! Боље речено, на енглеском има чак и два, *novel* и *romance*, али Филдинг себи забрањује њихово коришћење јер „нова литерарна област” тек што је откривена „већ је преплављена гомилама глупих и гнусних романа”. Да га не би стрпали у исту

врећу са онима које презире, „он пажљиво избегава термин роман” и тој новој уметности даје име кроз доста замумуљену, међутим невероватно верну дефиницију: „прозно-комично-епски спис”.

Он покушава да дефинише ту уметност, да објасни разлоге њеног настанка и омеђи стварносни простор који она треба да осветли, испита и обухвати: „састојак који ми овде нудимо своје читаоцу је искључиво човекова природа”. Баналност ове тврдње је само на површини, у оно време у романима се тражила само разонода, смех и поука, ништа више од тога; нико није ни помишљао на један општеважећи циљ, високо постављен и толико озбиљан као што је испитивање „човекове природе”; нико још није уздигао роман у ранг размишљања о човеку као таквом.

Усред приповедања у *Тому Цонсу*, Филдинг се нагло заустави да би изјавио како га један од ликова запрепашћује; његово понашање му се чини „необјашњивије од свих лудости које су се икада могле увући у мозак тог чудноватог и невероватног бића које зовемо човеком”; и заиста, запрепашћење пред оним што је „необјашњиво” код тог „чудноватог бића које зовемо човеком” за Филдинга је први подстицај да напише роман, разлог да измишља. „Измишљање” је Филдингова кључна реч; он се позива на њено латинско порекло, *inventio*, са значењем откривања, јер, измишљајући свој роман, романописац открива једну, до тада непознату, скривену страну „човекове природе”; романескна измишљотина је дакле сам чин спознаје који Филдинг дефинише као „брз и проницљив продор у уверљиву суштину свега што представља предмет нашег разматрања”. (Ванредна реченица у којој придев „брз” подразумева да се ради о специфичном чину спознаје у којем интуиција има пресудну улогу.)

Шта рећи о форми оног „прозно-комично-епског списка”? „Будући да сам оснивач једне нове литерарне области имам сва права да доносим законе који важе у њеној надлежности”, обнародовао је Филдинг, унапред се бранећи од правила која би желели да му наметну они „књижевни службеници” под којима је подразумевао критичаре; роман је по њему дефинисан, а то се мени чини најважније, самим разлозима због којих је настао и стварношћу коју треба да „открива”; а његова форма је, заузврат, питање слободе без ограничења чија еволуција неће престати да нам доноси изненађења.

СИРОТИ АЛОНЗО КИХАДА

Сироти Алонзо Кихада је желео да се узвиси до легенде о витезу луталици. Јединствен у читавој историји књижевности, Сервантес је постигао управо супротно: легендарну личност је спустио на земљу, у свет прозе. Проза: ова реч не означава само говор који није у стиху; означава и конкретно, свакодневно, од крви и мяса обележје живота. Казати да је роман уметност прозе није само таутологија, то је и дефиниција суштине те уметности. Хомер се није запитао да ли су Ахилеј или Ајант након многобројних борби прса у прса успели да сачувају не такнуте своје зубе. Насупрот њему, за дон Кихота и Санча Пансу зуби су извор непрекидних мука, зуби који их боле или су им поиспадали: „И знај, Санчо, да ни сам дијамант није толико драгоцен колико један зуб”.

Међутим, проза није једино мучна или ружна страна живота, она је истовремено и дотад занемаривана лепота: лепота једноставних осећања, као на пример лепота оног пријатељства, прожетог присношћу које Санчо гаји према дон Кихоту. Овај га прекоревач због превише нехајног обраћања њему, предочавајући му да се у витешким романима ниједан коњушар не би усудио да са својим господарем разговара на тај начин. Свакако да не би: пријатељство Санча Пансе је једно од сервантесовских открићења нове прозне лепоте: „... и мало би га дете могло убедити да је ноћ усред бела дана и због те га простодушности волим колико и себе самог да ме никакве његове лудости не би могле натерати да га напустим”.

Смрт дон Кихота је много више дирљива него прозаична, заправо, лишена је сваке патетике. Пошто је већ издиктирао свој тестамент, он лежи на умору још читава три дана, окружен људима који га искрено воле, па ипак: „то није спречило његову нећаку да једе, дадиљу да пије, а Санча да буде добре воље. Јер, извесност да је нешто наследио, брише или слаби сваку тугу коју човек дугује самртнику”.

Дон Кихот је Санчу објаснио како Хомер и Вергилије нису описивали своје јунаке: „онакве какви су стварно били, већ какви треба да буду да би послужили као примери врлина будућим генерацијама”. Сам дон Кихот је све сем примера за углед. Романескни ликови не захтевају да им се људи диве због њихових врлина. Они траже да их људи разумеју, а то је нешто сасвим друго. Јунаци епа, победници као и побеђени, до подследњег даха чувају своју узвишеност. Дон Кихот је поражен, нимало узвишен. Јер, веома је лако схватити да је људски живот сам по себи пораз и да једино што нам преостаје

пред неумитним поразом који зовемо животом јесте да покушамо да га разумемо. У томе и леже разлози настанка романа.

ТИРАНИЈА ПРИЧЕ

Том Џонс је нађено дете; он живи у једном дворцу на селу у коме га лорд Олворти подучава и штити; када је стасао заљубио се у Софију, кћер једног имућног суседа, међутим, када се за ту љубав сазнало (на крају шесте главе), његови су га непријатељи тако перфидно оклеветали да га је Олворти у наступу беса отерао; од тада почиње његово дуго лутање (ово нас подсећа на композицију такозваног „пикарског” романа у коме главни протагониста „пикаро” доживљава читав низ авантура сусрећући се, сваки пут, са новим личностима) и тек пред крај (у седамнаестој и осамнаестој глави), роман се враћа на главну причу: тајна Томовог порекла разрешава се муњевитим низом веома изненађујућих открића: он је незаконити син Олвортијеве драге, одавно покојне сестре; на тај ће начин он изаћи као победник и, у последњем поглављу романа, успети да се ожени својом вољеном Софијом.

Када је Филдинг захтевао потпуну слободу романескне форме, он је пре свега мислио на своје одбијање да се роман сведе само на ону узрочну повезаност радње, поступака и дијалога које Енглези називају „story”, а која претендује да твори смисао и суштину романа; против такве тираније приче он истиче, пре свега, право да приповедање прекине „где год то хоће и кад год то хоће” увођењем сопствених коментара и размишљања, другачије речено дигресијама. И он ће, међутим, користити „story” као једину могућу основу на којој почива јединство композиције и повезивање почетка са крајем. Тако је и сам (али можда са ироничним смешком) завршио свог *Тома Џонса* ударцем у гонг свадбеног „happy end”-а.

Гледан из те перспективе, *Трисџрам Шенди*, написан двадесетак година касније, делује као прво целовито и из корена одбацивање „story”. Док је Филдинг, у страху да се не угуши у дугачком ходнику узрочно повезаних догађаја, свуда широм отварао прозоре својих дигресија и епизода, Стерн потпуно одустаје од коришћења „story”; његов роман чини једна једина вишеструка дигресија, раздрагана игра епизода чије ће јединство, смешно крхко, намерно крхко, бити прошивено присуством само неколиких оригиналних ликова и њиховим микроскопским односима чија нас безначајност тера на смех.

Стерна воле да пореде са великим револуционарима романескне форме из двадесетог века и ту су у праву, али само

уз објашњење да Стерн није био некакав „уклети песник“; њему је аплаудирала најшира публика; свој величанствени чин свргавања приче извео је весело, уз шалу и смех. Њему, уосталом, нико није ни пребацивао да је тежак и неразумљив; ако је некоме ишао на живце, било је то због извесне површности и неозбиљности, а посебно шокантне безначајности тема које је приказивао.

Они који су му ту безначајност пребацивали одабрали су прави израз. Сетимо се, међутим, Филдингових речи: „састојак који ми овде нудимо своје читаоцу, искључиво је човекова природа“. Да ли то значи да су озбиљна драмска дешавања неупоредиво бољи кључ за разумевање те „човекове природе“? Зар се она не постављају често као препрека која скрива поглед на живот онакав какав је? Зар није управо безначајност један од наших највећих проблема? Није ли она и наша судбина? А ако је тако, је ли то наша срећа или несрећа? Наше понижење или само олакшање, заборав, прибежиште, сан?

Све су то неочекивана и провокативна питања. Међутим, тек је поигравање формом у *Трисџраму Шендију* допустило да можемо да их поставимо. У уметности романа открића од животног значаја не могу се раздвојити од његових уобличења.

У ТРАГАЊУ ЗА САДАШЊИМ ВРЕМЕНОМ

Дон Кихот је био на самрти, међутим „то није спречило његову нећаку да једе, дадиљу да пије, а Санча да буде добре воље“. За један часак ова реченица мало задигне завесу која заклања прозу живота. А шта ако бисмо желели да ту прозу нешто поближе испитамо? Можда и мало подробније? Или из тренутка у тренутак. Како се очитује Санчово добро расположење? Да ли брбља? Или разговара са два женама? И о чему разговара? Је ли непрекидно присутан крај постеље свога господара?

По правилу, наратор је тај који прича шта се догодило. Међутим, свака, па и најситнија појединост, чим постане прошлост губи своје конкретно обележје и постаје обрис. Приповедање је значи сећање, сажетак, поједностављење, апстракција. Право лице живота, његова проза, налази се једино у садашњем времену. Међутим, како исприповедати прошле догађаје и повратити им садашњост коју су изгубили? Уметност романа проналази одговор на то представљући прошлост по призорима. Један призор, чак и ако је испричан у граматички прошлом времену, онтолошки јесте презент: ми га видимо и чујемо, он се одвија пред нама, овде и сада.

Када су читали Филдинга, његови читаоци су постајали слушаоци задивљени пред сјајним човеком од чијег им причања застаје дах. Балзак је, неких осамдесет година касније, своје читаоце претварао у гледаоце који посматрају филмско платно (платно пре појаве филма) на коме чаролија романсијера дозира призоре од којих нису могли очи да одвоје.

Иако Филдинг није измишљао немогуће или невероватне догађаје, уверљивост онога што је приповедао била му је последња брига; он није желео да своје слушаоце заслепи илузијом стварности, него дражима своје заплетене приче изненађујућих обрта и неочекиваних опаски. Насупрот томе, када се чаролија романа састоји у звучном и визуелном евоцирању призора, уверљивост постаје правило над правилима: услов *sine qua non* да би читалац поверовао у оно што види.

Филдинг је мало занимао свакодневни живот (он не би могао да верује да ће баналност једнога дана постати једна од великих тема романа); није се претварао да уз помоћ тајних микрофона слуша мисли које пролазе кроз главе његових јунака (он их је посматрао са стране и износио о њиховој психологији умне, често врло духовите претпоставке); описивање га је замарало, а није се много задржавао ни на физичком изгледу својих јунака (нећете сазнати које су боје биле Томове очи) нити на било каквој историјској позадини романа; његово приповедање весело лебди изнад призора у којима он не открива ништа сем појединости које сматра неопходним за разумевање заплета и закључивање; Лондон, у коме се разрешава Томова судбина, више личи на поштански печат са разгледнице него на стварну метрополу: улице, тргови или палате нити су описани, нити поменути по именима.

Двадесети век се рађао у пакленим деценијама које су у више наврата темељно измениле изглед Европе. У људском постојању променило се од тада нешто битно и једном заувек: Историја је постала саставни део живота сваког појединца; човек је почео да схвата да неће умрети у истом свету у коме се родио; часовник Историје је почео гласно да одзвања, свуда, па чак и на страницама романа, време је наједном стало да се рачуна и датира. Облик сваке мале ствари, сваке столице, сваке сукње, почео је да носи жиг свог скорог ишчезнућа. Ушли смо у епоху описивања (Описивање: самилост према краткотрајном, спас за пролазно). Балзаков Париз не подсећа на Филдингов Лондон; његови тргови имају имена, његове куће боје, а улице мирисе и звуке, јер то је Париз у тачно одређеном тренутку, Париз какав никада раније није био и какав више никада неће бити. Сваки приказ романа је обележен (макар и само уз помоћ изгледа једне столице или кроја једног

одела) Историјом, која је, први пут, изашла из сенке да без краја и конца обликује и преобликује лице света.

Једно ново звездано јато је засијало на небу над путањом романа који је ушао у своје велико столеће, столеће своје популарности и своје моћи; „свест о томе шта је роман” усталило се и од тада влада уметношћу романа до Флобера, до Толстоја и до Пруста; она ће прекрити велом полузаборава романе претходних векова (невероватан детаљ: Зола није никада читао *Ојасне везе!*) и учинити да свака будућа трансформација романа буде све тежа.

МНОГОСТРУКА ЗНАЧЕЊА ПОЈМА ИСТОРИЈА

„Историја Немачке”, „Историја Француске”: у свакој од ових формулација појам историја задржава исти смисао, док је одредба другачија. „Историја човечанства”, „историја технике”, „историја ове или оне уметности” не подразумева само другачију одредбу, већ и то да појам „историја” има сваки пут друго значење.

Велики лекар А пронађе генијални начин да лечи једну болест. Али, десет година касније, лекар Б усаврши нови метод, још ефикаснији, тако да претходна метода (мада је била генијална) буде напуштена и заборављена. Историја науке се може окарактерисати речју напредак.

Примењен на уметност, појам историја нема ничег заједничког са напредком; он не подразумева усавршавање, чак ни побољшање или развој; он подсећа на путовање које се предузима да би се истражиле непознате земље и учртале у географске карте. Амбиција романсијера није да уради нешто боље од својих претходника, већ да сагледа оно што они нису видели и каже оно што они нису казали. Флоберова поетика не умањује Балзакову као што ни откриће Северног пола не обезвређује значај открића Америке.

Историја технике зависи врло мало од човека и његове слободe; следећи сопствену логику, она не може бити другачија од тога каква је била и каква ће бити и у том смислу је нечовечна; да Едисон није пронашао сијалицу, то би учинио неко други. Али, да Лоренс Стерн није дошао на необичну замисао да напише роман без „приче”, нико то не би учинио уместо њега и повест романа не би изгледала онаква какву је знамо.

„У историју књижевности, насупрот историји у општем смислу, требало би да се убрајају само победе пошто порази у њој нису победа ни за кога.” Ова просветљена реченица Жилијена Грака подвлачи чињеницу да историја књижевности,

„насупротив историји у општем смислу” није историја догађаја него историја вредности. Без Ватерлоа, историја Француске не би се могла разумети, међутим, Ватерло свих малих, па и великих писаца има своје место једино у заборау.

Историја сама, историја човечанства, јесте историја ствари које више нису присутне и не учествују директно у нашим животима. Историја уметности, баш зато што је историја вредности, дакле оних ствари које су нам неопходне, присутна је увек, увек је са нама: на истом концерту слушамо и Монтевердија и Стравинског.

Зато што су увек присутна, у уметничка дела и њихову вредност се непрекидно сумња, она се прихватају, оспоравају и поново вреднују. На основу чега их оцењујемо? У уметности нема прецизних мерила за њих. Свака естетска процена је лични суд; међутим, суд који не жели да се затвори у своју субјективност већ се суротставља другим судовима, тражи да буде прихваћен, претендује на објективност. У колективној свести, читава повест романа, од Раблеа до наших дана, огледа се у вечитој смени судова коју изводи знање као и незнање, памет као и глупост, а понајвише заборав, непрестано проширујући своје огромно гробље на коме, поред не-вредног, почива и нецењено, неиспитано и неупамћено: ова неминовна неправда чини повест уметности дубоко човечном.

ЛЕПОТА ИЗНЕНАДНЕ ГУСТИНЕ ЖИВОТА

У романима Достојевског часовник не престаје да одбројава сате: „Било је близу девет сати изјутра”, прва је реченица романа *Идиот*; у том тренутку, игром случаја (да, роман почиње једном невероватном игром случаја!) три особе које се нису никада пре тога виделе сретну се у истом купеу воза: Мишкин, Рогожин и Лебедев, а у њихов разговор се убрзо умеша и јунакиња овог романа, Настасја Филиповна. У једанаест сати, Мишкин звони на вратима генерала Јепанчина, а у пола један руча са генераловом супругом и њеним трима кћеркама; Настасја Филиповна се поново јавља у њиховим разговорима: ми сазнајемо да извесни Тоцки који је издржава подстиче њену удају за Гању, Јепанчиновог секретара, а да ће она, то исто вече, на прослави свог двадесетпетог рођендана, саопштити своју одлуку. Пошто се ручак завршио, Гања поведе Мишкина у свој стан у који сврате, сасвим изненадно, прво Настасја Филиповна, а мало за њом, исто тако ненајављен (сваки призор код Достојевског ритмован је неочекиваним доласцима) Рогожин, пијан и у друштву још неких пијанаца. Вече код Настасје

пролази у великом узбуђењу: Тоцки нестрпљиво чека објаву венчања, Мишкин и Рогожин, сваки са своје стране, изјављују љубав Настасји, а осим тога, Рогожин јој поклања пакет са сто хиљада рубаља који она баца у камин. Прослава рођендана се завршава касно, а са њом и први од четири дела романа: на скоро две стотине страница неће протећи више од петнаест сати једног истог дана и само четири промене декора: воз, Јепанчинова кућа, Гањин стан и Настасјин стан.

До тада се једна таква концентрација догађаја у толико стешњеном времену и простору могла срести само у позоришту. Иза драматизације једне до крајности згуснуте радње (Гања ошамари Мишкина, Варја плује Гањи у лице, Рогожин и Мишкин изјављују љубав истој жени и у истом тренутку) не стаје свега што припада обичном животу. Исту поетику романа срећемо код Балзака, Скота и Достојевског; романсијер жели да све искаже у тим призорима; међутим, опис једног призора заузима превише места; неопходност да се задржи напетост захтева изузетну густину догађаја и одатле настаје парадокс: романописац тражи да очува сву могућу уверљивост прозе живота, али призори постају тако крцати збивањима и тако преплављени случајностима да она губи и свој карактер прозе и своју уверљивост.

Па ипак, у тој театрализацији призора ја нипошто не видим баналну техничку неопходност, а још мање ману. Јер, нагомилавање догађаја, са свим оним што у њима може бити изузетно и на граници вероватног, пре свега нас фасцинира! Када се то догоди у нашим сопственим животима, ко може да каже другачије, ми се одушеavimo! Очарани смо! Постање незаборавно! Призори код Балзака и Достојевског (последњи велики балзаковац романескне форме) сијају лепотом једне посебне врсте, несумњиво врло ретком лепотом која је упркос томе потпуно реалистична и какву је свако од нас упознао (или макар само дотакао) у свом животу.

Тако је искрснула и весела *Чешка моје младосћи*: неки моји пријатељи су тврдили да нема лепшег доживљаја за једног мушкарца него да има, једну за другом, три жене, у једном истом дану. Не у неком механичком виду групног секса, већ у засебним авантурама уз помоћ неочекивано указане прилике, изненађења или завођења на брзину. Такви, изузетно ретки, „дани са три жене”, када су били на домаку сна имали су засењујућу драж, која, данас то видим, није била нека спортско-сексуална активност, већ епска лепота низа сусрета у којима се, на отиску оне која јој је претходила, свака нова жена указивала као јединствена, а њихова тела подсећала на три дугачке ноте са три различита инструмента, сједињена у један акорд.

Била је то сасвим особита лепота, лепота изненадне густине живота.

МОЋ БЕЗНАЧАЈНОГ

Године 1879, у другом издању *Сенџименталног васпићања* (прво је било 1869), Флобер је изменио и другачије распоредио пасусе: није их никада скраћивао, међутим, често их је повезивао у дуже. Чини ми се да је тиме исказао своје најдубље естетске намере: да детеатрализује роман, да га обездрами (он га је и „обезбалзаковао“), да уведе радњу и поступке, само једну реплику у дужим целинама; да затим све то расточи у текућој води свакодневице.

Свакодневица. Није само досада, површност, навика, проречност, она је сем тога и лепота; чаролија неке атмосфере, на пример; готово да нема никога ко је није упознао у сопственом животу: нека тиха музика која допире из суседног стана; ветрић од кога подрхтавају прозори; монотони глас професора који његова ученица пуна љубавне туге чује и не слушајући; стицај тих безначајних околности који даје печат непоновљивости сваком личном доживљају који тако остане забележен и сачуван.

Међутим, Флобер је отишао и даље у свом истраживању свакодневне баналности. Једанаест је сати пре подне, Ема долази у цркву на састанак и пружа, без речи, Леону, свом до тада платонском љубавнику, једно писмо у којем изјављује да више не жели да се састаје са њим. После тога, она се удаљи, клекне и удуби у молитву; када је поново устала, неки водич који се ту затекао им приђе и понуди се да им покаже цркву. Да би упропастила састанак, Ема пристане и тако су њих двоје морали да се зауставе поред неког гроба, подижу погледе према статуи на коњу тога покојника и да, затим, обилазе и друге гробове и друге статуе слушајући водичево излагање чију опширност и глупост Флобер настоји да репродукује у целини. Пун беса, не могавши више да издржи, Леон прекине обилазак, извуче Ему пред цркву, позове фијакер и тако започне она чувена сцена у којој ми не видимо и не чујемо ништа осим што, с времена на време, један мушки глас из унутрашњости фијакера одреди кочијашу нови правац да се путовање продужи, а са њим и љубавни састанак.

Тако ће једна од најславнијих еротских сцена почети потпуно безначајним детаљем: упорним блебетањем једног безопасног гњаватора. У позоришту, једно значајно збивање може да се роди само из другог значајног збивања. Једино роман уме да нам открије огромну и чудесну моћ безначајног.

ЛЕПОТА ЈЕДНОГ УМИРАЊА

Због чега Ана Карењина извршава самоубиство? На очиглед је све јасно: читав низ година људи из њеног друштва је избегавају; пати због одвојености од свога сина Серјоже и, мада је Вронски још увек воли, она се боји за његову љубав; уморна је, напрегнутих нерава, болесно (и безразложно) љубоморна; осећа се ухваћена у клопку. Да, све је то јасно; међутим, води ли неизбежно самоубиству осећај да смо у клопци? Много се људи навикне да тако живи! Анино самоубиство остаје и даље загонетка чак и пошто смо разумели сву дубину њене патње.

Пошто сазна ужасну истину о свом пореклу и види да се Јокаста обесила, Едип ископа себи очи. Њега, од самог рођења, нека судбинска неминовност, са готово математичком прорачунатошћу води ка трагичном расплету. Али Ана, без икаквог стварног разлога, у седмом делу романа први пут помишља на могућност своје смрти; петак је, два дана пре њеног самоубиства; измучена након једне свађе са Вронским, сетила се изненада реченице коју је изговорила у раздражености након свог порођаја: „Због чега нисам умрла?” и дуго се задржала над њом. (Приметићемо: није Ана та која тражећи излаз из клопке логично долази на помисао о самоубиству; њој је то дошапнуло једно сећање.)

Сутрадан, у суботу, она се по други пут враћа на размишљање о смрти: закључивши да би „једини начин да казни Вронског и поврати његову љубав” било њено самоубиство (дакле не самоубиство као излаз из клопке, већ више као љубавна освета); она узме неко средство за умирење да би могла да заспи и изгуби се у неком болећивом маштарењу о својој смрти; замишљала је очајање Вронског док се надноси над њено мртво тело; а мало затим, пошто је схватила да је њено умирање само уобразиља, обузела ју је огромна срећа што је жива: „Не, не, све је боље него смрт! Ја га волим и он воли мене, имали смо ми таквих сцена али се увек све добро завршило”.

Наредни дан, недеља, дан је њене смрти. И тога јутра, поново, они се свађају и само што је Вронски пошао да обиђе своју мајку у њеној вили недалеко од Москве, кад му Ана већ шаље поруку: „Погрешила сам, врати се, треба да разговарамо. За име бога, врати се, страх ме је!” Потом, она реши да пође до своје снахе Доли и да јој повери своје муке. Пење се у кочију, седа и пушта своје мисли да слободно круже њеном свешћу. Није то повезано размишљање, то је неконтролисана активност мозга у коме се све помешало, одломци размишљања,

запажања и сећања. Кочија клизи кроз предео који савршено погодује једном таквом тихом монологу јер спољашњи свет који дефиљује пред њеним очима непрестано дохрањује њена размишљања: „Канцеларије и продавнице. Зубар. Да, морам све казати Доли. То ће бити врло тешко рећи, али ћу ипак учинити.”

(Стендал воли да прекине звук усред неког призора: ми више не чујемо разговор и следимо само тајно размишљање његовог јунака; увек је реч о неком врло логичном и сажетом закључку којим Стендал открива стратегију тог свог јунака у часу кад процењује ситуацију и доноси одлуку. У односу на то, тихи Анин монолог није нимало логичан, није чак ни размишљање, то је талас свега и свачега што се у једном одређеном тренутку нашло у њеној свести. Толстој тако антиципира оно што ће педесетак година касније, али много систематичније, Џојс применити у свом *Уликсу* и чему ће дати име унутрашњи монолог. Толстој и Џојс имали су исту опсесију: да ухвате све што пролази у једном тренутку садашњости кроз свест њихових ликова, а што ће, у наредној секунди, неповратно ишчезнути. Међутим, ту постоји и једна битна разлика: унутрашњим монологом Толстој не испитује, као што ће касније чинити Џојс, један обичан дан, баналан, дан као и сваки други, већ, напротив, тренутак у којем се одлучује о животу и смрти његове јунакиње. А то је много теже, јер што је ситуација драматичнија, изузетнија и озбиљнија, онај који је приповеда више настоји да јој обрише конкретни карактер, да заборави њену безразложну прозу и да је замени поједностављеном, неумитном логиком трагедије. Толстојево испитивање прозе једног самоубиства представља, дакле, велики успех; „изум” каквог нема у повести романа и каквог неће бити.)

Када је стигла код Доли, Ана није била у стању да јој ишта каже. Брзо одлази од ње, поново седа у кочију и креће; за овим следи други унутрашњи монолог: улични призори, запажања, асоцијације. Вративши се кући, угледа телеграм од Вронског у коме јој јавља да се налази на селу код своје мајке и да се неће вратити пре шест сати увече. На свој болни крик тога јутра („За име бога, врати се, страх ме је!”) надала се нежнијем одговору и, пошто није знала да он њен телеграм није добио, осетила се повређеном; одлучла је, дакле, да крене возом њему у сусрет. Улази поново у кочију у којој се одвија сада трећи унутрашњи монолог: нови улични призори, нека просјакиња са дететом у наручју, „због чега она замишља да нам буди самилост? Нисмо ли сви ми бачени на ову земљу само да се мрзимо и мучимо једни друге? Гле, ево и ђака који се играју. Ох, мој мали Серјожа!...”

Изашавши из кочије, заузима место у возу; тамо, једна нова сила ступа на сцену: ружноћа; са прозора свог купеа, на перону, она види где трчи једна „изобличена” госпођа; „и она почне да је свлачи у мислима како би се још више згрозила над њеном ружноћом...” За том госпођом је ишла девојчица која се „извештачено церекала и охоло пренемагала”. Појавио се и један човек „ружан и прљав са неким качкетом”. Затим, преко пута ње заузме место неки пар, ти су јој људи „били одвратни”, а мушкарац је „жени шапутао нешто непристојно”. Било какво разумно размишљање изгубило се из њене свести; њено естетско опажање постало је пренадражено; једва пола сата пре него што ће и сама напустити свет, она већ види да га је лепота напустила.

Потом се воз зауставио и она је сишла на перон. Ту јој достављају нову поруку од Вронског у којој је обавештава о свом повратку у десет сати. Она наставља да корача кроз масу света, сва су јој чула, и са свих страна, напале простота, грозота и беда. Један теретни воз полако уђе у станицу. Изненада се сетила „оног прегаженог човека на дан свога првог сусрета са Вронским и разумела шта јој преостаје да учини”. И то је био тренутак у коме је одлучила да се убије.

(Преважени човек кога се сетила био је неки машиновођа који је пао под воз баш када се она први пут у животу видела са Вронским. Шта жели да наговести та подударност, то уоквирење читаве њене љубавне приче мотивом двоструке смрти на станици? Да ли се то Толстој поиграва поетиком? Или је то његов начин да се служи симболима?)

Погледајмо још једном шта се одиграло: Ана одлази на станицу да би се видела са Вронским а не да се убије; када се нашла на перону, она је изненадно преплављена једним сећањем и неочекивано привучена могућношћу да својој љубавној причи да лепу и заокружену завршницу; да повеже њен почетак и крај истоветним декором станице и истоветним мотивом смрти под точковима; јер, чак и несвесно, лепота привлачи човека, а Ана је на њу утолико била осетљивија што ју је више гушила ружноћа људског бића.)

Сишавши неколико степеника, она се нашла готово на самим шинама. Теретни воз се приближавао. „Освојило ју је осећање попут онога које јој се некада давно јављало кад се на купању спремао да зарони у воду...”

(Чудесна реченица! У једној јединој секунди, последњој у свом животу, нешто најозбиљније здружило се са пријатним, једноставним и лепршавим сећањем! Чак и у том дирљивом тренутку своје смрти, Ана је далеко од Софоклове трагичности. Она не скреће са тајанствене путање прозе на којој се ру-

жноћа удружује са лепотом, разум препушта неразуму, а загонетка остаје загонетком.

„Она увуче главу у рамена и са рукама испред себе, полети под вагон.”

СТИД ЗБОГ ПОНАВЉАЊА

За време једног од мојих првих боравака у Прагу, после рушења комунистичке власти, 1989. године, један од пријатеља који је остао тамо да живи, казао ми је: нама је заиста потребан један Балзак. Јер, све ово што овде видиш јесте поновно настајање капиталистичког друштва са свом оном безочношћу и немилосрдношћу која иде под руку са простаклуком нових богаташа и превараната. Идеолошку глупост је заменила глупост трговаца. Али, оно што је најсликовитије у тим новим односима јесте то да су сачували у најсвежијем сећању оне старе, да су се лако споразумели на даљину, и да је Историја поставила на сцену, баш као у Балзаково доба, најчудније комбинације. И поче да ми прича о једном старом човеку, бившем високом партијском руководиоцу који је, неких двадесет пет година раније, одушевљено прихватио удају своје кћери за младића из богате грађанске породице којој је све било одузето, а коме је он (у виду свадбеног поклона!) израдио успешну каријеру; данас, тај бивши партијац траје своје последње дане у потпуној самоћи; породица његовог зета повратила је сва некад одузета добра, а кћер се стиди свога оца комунисте и виђа га једино кришом. Мој пријатељ се насмејао: видиш ли то? То је дословце животна прича чича Гориоа, богатог човека у доба Терора који је успео да поудаје своје кћери за „класне непријатеље” а оне, доцније, у време Реставрације нису хтеле да знају за њега тако да сироти отац није више никада могао да буде у њиховом друштву јавно.

И ми смо се дуго смејали. Али данас ме је тај смех чуди. Због чега смо се заправо смејали? Да ли је стари партијац био толико смешан? Смешан зато што понавља оно што је већ живео неко други? Али, он није ништа понављао! То се понављала историја, а да би се поновила мора бити без срама, без памети, без укуса. И баш је тај лош укус историје нама био смешан.

То ме вратило опасци мога пријатеља. Да ли је тачно да оно што се дешава у Чешкој тражи свога Балзака? Вероватно. Можда би Чесима могло да отвори очи читање једног богатог и развијеног романескног циклуса о поновном доласку капитализма у њихову земљу који садржи мноштво ликова у Балзако-

вом маниру. Међутим, ниједан озбиљан романијер не би могао да напише такав роман. Било би смешно написати нову *Људску комедију*. Јер, ако историја човечанства може имати тако лош укус да се понавља, историја уметности не подноси понављања. Уметност није ту да би попут неког огромног огледала одражавала све промене, обрте и бескрајна понављања Историје. Уметност није корифеј који у стопу прати ход Историје. Уметност је ту да ствара своју личну историју. Оно што ће једнога дана преостати од Европе није понављање њене историје које само по себи нема никакве вредности. Једино што има изгледа да опстане је историја њених уметности.

Превела с француског
Мирјана Аврамовић-Уакнин

БРАНКО МОМЧИЛОВИЋ

ДУГИ РАТ РЕБЕКЕ ВЕСТ

Из писама Ребеке Вест

Када је 1957. године Ребека Вест (Rebecca West) добила највише француско признање, Орден легије части, а две године касније и високо признање своје земље, Дама ордена Британске империје, био је то врхунац званичних признања и почасти жени која је на неки начин својом изузетно плодном и разноврсном активношћу обележила готово читав 20. век, као књижевница и јавни радник, непрестано присутан у друштвеном и културном животу своје земље, па и света. Запањујући је податак из њене биографије да није завршила ни средњу школу, коју је напустила у 16. години не стекавши никакво формално образовање. То је, међутим, није омело да се као књижевник и публициста-новинар веома брзо пробије и постане уважена књижевница и књижевни критичар, да држи предавања на престижним универзитетима, о чему сведочи и чињеница да је 1966. године изабрана за почасног доктора Њујоршког универзитета.

Рођена је 1882. године у Лондону као Сисили Изабел Ферфилд (Cicely Isabel Fairfield). Брак оца, сликара и новинара англо-ирског порекла, и мајке Шкотланђанке, брзо је доживео бродолом, што је вероватно утицало и на младу Сисили да буде несрећена и без оријентације у раној младости, а и касније. Прекинула је школовање у 16. години, а у Лондону се огледала на студијама глуме на Лондонској школи драмских уметности, које је такође напустила схвативши, вероватно, да нема талента за глуму. Тих година, прецизније 1912, Сисили Ферфилд је постала Ребека Вест. За књижевни псеудоним узела је име Ибзенове јунакиње из драме *Росмерхолм*. Ибзен је, иначе,

тих година био веома популаран и утицајан у Великој Британији и Европи уопште. Симптоматично је да и Ибзенова јунакиња испољава особине које је Ребека Вест демонстрирала током читавог свог дугог живота, а то је пре свега самосталност и презир према друштвеним конвенцијама.

Ребека Вест се рано укључила у покрет сифражеткиња и својеврсни феминизам обележио је и њен каснији ангажман. На почетку књижевне каријере писала је приповетке и друштвену публицистику. Тих година се загрејала и за социјалистичке идеје и приступила Фабијевском друштву, које је пропагирало немарксистички социјализам, чији су најугледнији чланови тада били Сидни Веб (Sidney Webb), Херберт Џорџ Велс (Herbert George Wells) и Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw).

Познанство са Велсом 1911. било је изузетно значајно, можда и кључно за читаву њену каријеру, а претворило се у љубавну везу која је трајала више од десет година и из које је рођен и син Антони Вест (Anthony West), касније такође познати књижевник. Животно бесперспективна, јер је Велс био ожењен а одржавао је везе и са другим женама, ова веза је за Ребеку Вест била изузетно подстицајна за књижевно стварање. Објављује књижевне студије и прозна дела (студију о Хенрију Џејмсу, роман *Повраћајак војника* (*The Return of the Soldier*, 1918). Без претходне формалне спреме, смело се упустила у књижевне воде као критичар, приповедач и романсијер и брзо стекла одређен углед, о чему сведочи и чињеница да је 1921. међу оснивачима ПЕН клуба — заједно са Голсвордијем (Galsworthy), Велсом и другим већ увелико афирмисаним књижевницима — као и предавачка турнеја по Сједињеним Америчким Државама 1923. године. Дугогодишња веза са Велсом, у којој је било и неромантичних епизода, као уосталом и у другим његовим везама, окончана је дефинитивно 1923. године.

У мирније воде упловила је 1930. године удајом за банкара Хенрија Максвела Ендруза (Henry Maxwell Andrews), са којим је живела преко тридесет година, све до његове смрти 1968. године. Брак је није спречавао да повремено прави излете ван њега.

Тих година је све плоднији стваралац и све ангажованији јавни радник. Схватила је опасност од бујања фашизма и постала доследан антифашиста, и шире, жестоко антинемачки опредељена. Нешто касније, после пакта фашистичке Немачке и Совјетског Савеза, постала је исто тако и жесток антикомуниста и то остала до смрти. Овај њен став је условљен и њеним односом према Југославији, која је крајем тридесетих го-

дина постала „велика жижа њеног политичког и књижевног живота”.

Почетак тог интересовања за нашу земљу била је предавачка турнеја коју је организовао Британски савет за балканске земље — Југославију, Грчку и Бугарску. Њена прва посета Југославији била је у пролеће 1936, а уследиле су још две, 1937. и 1938. За Ребеку Вест је посета Југославији била прекретница. Била је толико опчињена Југославијом да је после прве посете прочитала огромну литературу, више од шездесет књига о њој, а онда села и уклопила у тај оквир своја непосредна искуства током путовања по разним њеним крајевима, која су се у међувремену слегла и сложила у мозаик, и написала „централну књигу свог живота”, *Црно јагње и сиви соко*, објављену 1941. године, када је Европом већ увелико беснео ратни пожар.¹ Књига измиче дефиницији жанра — она је формално путопис, али је и историјска ретроспектива, антрополошка, етнолошка, карактеролошка и политичка студија, коментар о религијама, митовима и легендама. У свом предговору преводу књиге Ребеке Вест, *Југославија Ребеке Вест*, Никола Кољевић је назива путописом-репортажом, путописом-романом и путописом-историјом.² Ономе о чему је писала Ребека Вест је дала печат своје снажне, самосвојне, оригиналне личности. Она је често неортодоксна, провокативна па и контрадикторна, али увек надахнута и доследна. Ова доследност се огледа и у чињеници да у поновљеном издању путописа, објављеном годину дана пре њене смрти, 1982. године, није било никаквих измена, ниједне изостављене речи. Доследност је једна од најизразитијих особина ове изузетне жене, а демонстрирала ју је много пута током своје динамичне и узбудљиве каријере, све до смрти, 1983. године.

Ребека Вест је била веома плодан писац, критичар и публициста. Објавила је већи број романа и приповедака. Од романа су најпознатији *Повраћац војника*, филмован 1981, са елитном глумачком поставом (Џули Кристи, Ален Бејтс и Гленда Џексон) и драматизован после ауторкине смрти, 1996. године; *Харијет Хјум (Harriet Hume)*, 1929; *Извор се прелива (The Fountain Overflows)*, 1965.; *Птице падају (The Birds Fall Down)*, 1966), филмован 1978. Ипак, критичке оцене њеног књижевног рада нису нарочито похвалне, тако да није ушла у студије енглеског романа 20. века, осим са кратким напоменама, и та оцена се није битније променила ни после њене смрти, иако

¹ Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon*, New York 1941.

² Rebecka Vest, *Crno jagnje i sivi soko*, prev. i predgovor Nikola Koljević, BIGZ, Svjetlost, Београд—Сапајево 1989.

су постхумно објављени њени романи нађени у рукописној заоставштини, студија Харолда Орела (Harold Orel) *Књижевни домаћин Ребеке Вест* (*The Literary Achievement of Rebecca West*, 1986), биографија списатељице из пера Викторије Глендининг (Victoria Glendinning, *Rebecca West: A Life*, 1987) и књига Карла Ролисона *Ребека Вест: Сага века* (Carl Rollyson, *Rebecca West: A Saga of the Century*, 1995). Као књижевни критичар, написала је обимније студије о Хенрију Џејмсу и Дејвиду Херберту Лоренсу. Написала је и веома добру биографију св. Августина и писала књижевну критику за *New Statesman*. Најприсутнија је била у јавном животу као публициста. Писала је за угледне британске и америчке часописе, извештавала са Нирнбершког процеса, писала о убиству Кенедија и многим другим актуелностима тренутка. Када је 1961. одржано суђење Лоренсовом роману *Љубавник леди Чешерли*, никога није изненадило што је као сведок на суђењу осудила цензуру тог романа. Круг њених пријатеља и познаника је изузетно велики: Велс, Лоренс (Lawrence), Вирџинија Вулф (Virginia Woolf), Сомерсет Мом (Somerset Maugham), Харолд Николсон (Harold Nicolson), Синклер Луис (Sinclair Lewis), Роберто Роселини (Roberto Rossellini), Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), да поменемо само најпознатије. Виђала се са многима а дописивала са још већим бројем. Она је један од последњих великих писаца писама из епохе када се, бар у Британији, изузетно много дописивало, када је то био начин комуницирања, и када су објављиване збирке писама великана (Конрад, Лоренс, Велс, Џојс, итд.). Процењује се да је написала око 10.000 писама, што данас, у ери СМС порука и електронске поште, звучи невероватно. Може се рећи да је епистоларни жанр пре једног века готово достигао својства посебне књижевне врсте. Изузетно динамична, комуникативна, неконвенционална, увек спремна за полемику и сучељавање гледишта, Ребека Вест је целог живота водила живу кореспонденцију са великим бројем пријатеља, књижевника, политичара, издавача и јавним личностима. Њена обимна кореспонденција је својеврстан аутобиографски и књижевни документ, у којој је открила себе боље него другде. Она пружа увид у сложену, интригантну, хировиту личност ове изузетне жене, која је живела у временима великих друштвених и политичких ломова, доживела два светска рата и многе светске кризе, и на све њих имала свој одговор. То је мозаични портрет, састављен од безброј делића, који као целина оставља утисак величанствене фреске.³

³ Сва писма коришћена у овом раду су из: *Selected Letters of Rebecca West*, Edited, annotated and introduced by Bonnie Kime Scott, Yale University Press, New Haven and London 2000.

У својим писмима, као и у јавним наступима, Вестова је умела да буде крајње отворена и да не респектује никакве ауторитете, не штедећи ни саму себе. Сину Оскара Вајлда (Oscar Wilde), Вивијану Холанду (Vivian Holland), пише: „Нисте центлмен, као што ни ја нисам дама.” Њен суд о Џојсовом *Уликсу* просто запањује својом луцидношћу. У писму Ричарду Елману (Richard Ellmann), великом познаваоцу Џојсовог живота и дела, пише: „Он је можда једини геније који је измислио једну форму и истовремено исцрпео њене могућности.”

Овај напис се неће бавити књижевним делом већ пре свега кореспонденцијом Ребеке Вест везаном за југословенске, односно српске теме. Као што је напред речено, њено интересовање за Југославију зачето је приликом њене предавачке турнеје по Југославији 1936. године, а није престало све до њене смрти 1983.⁴

Наравно, књига је дело Ребеке Вест. Међутим, никако се не сме занемарити улога њеног службеног пратиоца на путовању кроз Југославију, Станислава Винавера (у књизи Константин). Својом ерудицијом, обавештеношћу, темпераментом, убедљивошћу и речитошћу, он је изузетно подстицајно деловао на своју гошћу, скидајући велове пред за њу новим хоризонтима, и омогућавајући јој да, иако одгајена на традицијама западне цивилизације и културе, осети суштину византијског и словенског поимања света, толико различитог од најчешће прагматичног западног. Формирању њеног доживљаја словенског, посебно српског, духовног бића и етике, допринела су и интензивна проучавања наше проблематике у паузама између путовања, а број прочитаних књига је изузетно велики. У списку проучене литературе о Балкану, Јужним Словенима и Србима који прилаже свом путопису наведено је шездесетак наслова, и то изабраних из још већег списка прочитане литературе. Занимљива су њена запажања о прочитаним делима у *Библиографској белешци*. „Свака студија о Балкану отвара толико питања да човек који се бави том темом мора да баца своје мреже далеко од обале и на великој дубини.”⁵ „Добар њен део (литературе о Словенима) је пропаганда коју су наручиле и платиле велике силе” (Ово звучи некако познато!).⁶ „Одбацила сам и друге писце који су, мада не по природи склони нетачности-

⁴ Подаци о животу и каријери Ребеке Вест су из биографије: *Victoria Glendinning, Rebecca West, a Life*, Лондон 1988.

⁵ Rebeka Vest, *Crno jagnje i sivi soko*, prev. Ana Selić, Beograd 2004, 865. Превод Ане Селић је целовит, док је у Кољевићевом преводу било изостављених места. Цитати у раду су из превода Ане Селић.

⁶ Исто, 265.

ма, понављали нетачности које су њихови претходници измислили из политичких разлога.”⁷ (O tempora, o mores!)

У том списку су и опште историје Византије, Балкана и појединих балканских народа, политичке расправе и путописна и мемоарска литература, а нека од прочитаних дела су јој понудила праве епифаније, тако да је читање релевантне литературе такође било алегоричко, готово митско путовање ка великом сазнању, својеврсна иницијација. Из неког мемоарског дела о Првом светском рату прочитала је да су српски монаси и војници на своје тегобно путовање ка Голготи носили кроз Албанију мошти својих средњовековних краљева, болесног краља Петра и оперисаног престолонаследника Александра. То јој је било толико ново, незападно, и потресно и величанствено у исти мах, да је написала следећи надахнути коментар: „Монаси су излазили из манастира и следили војнике, носећи на запрежним колима и на леђима, по путевима куда кола нису могла проћи, мошти средњовековних српских краљева, светих Немањића, које нису смеле бити оскрнављене. Тако је ношен и краљ Петар, чије је реуматичне кости паралисала јесења хладноћа. Тако је, тек што је дуго повлачење почело, ношен и принц Александар... Чврсто умотаног у завоје ставили су га на носила која су се прикључила војничкој колони. Био је то приказ попут неког фантастичног детаља са византијске фреске, невероватан, скоро немогућ, а ипак прави симбол истине: да земља која треба да умре, на свом путу у смрт носи и своје краљеве, и живе и мртве, док непомично леже.” Нико од Британаца и других странаца који су и сами учествовали у великом повлачењу српске војске и народа није овако схватио суштинску симболику ове историјске епизоде.

Прво писмо Ребеке Вест које се односи на њено путовање по Југославији датирано је 22. априла 1936. године, а упућено њеном мужу Хенрију Ендрузу. Оно обилује детаљима о бројним местима која је посетила у Македонији у пратњи Станислава Винавера, шефа владиног Пресбираа. Писмо је неуобичајено дугачко, готово налик на службени извештај. У Скопље је стигла на Ускрс и присуствовала ускршњој литургији. Потом је посетила манастир Нерези чије фреске су је очарале. Прошла је и кроз бројна села, и у свима је било у току ускршње славље, уз неизбежно коло и музику. Из тог фолклорног амбијента се увече преселила у модерна времена, у кабаре.

Из Скопља Вестова је наставила пут за Охрид. Посетила је манастир Св. Ане (Св. Наума?), у коме је затекла масу света јер је манстир словио за чудотворан. У манастиру ју је дочекао

⁷ Исто, 866.

необичан монах — раније лекар у Војводини. На вечери у Охриду седела је до охридског владике Николаја Велимировића, а том приликом је упознала и неког младог песника чије име, међутим, не помиње.

Из Охрида је наставила пут до Битоља, где је посетила ва-шар; затим у Прилеп, а онда обишла античке остатке у Стоби-ју. Поново у Скопљу, упознала се са Аницом Савић-Ребац и њеним мужем Мехмедом. За Аницу има пуно похвалних речи. Била је искрено изненађена што је у релативно заосталом бал-канском граду наишла на некога ко преводи античке писце.

Коментари о виђеном и доживљеном су у овом иначе ду-гачком писму углавном кратки, не много литерарни, а ипак повремено најављују њену каснију опседнутост Југославијом, њеним људима, историјом, природом, другачијошћу. Уоста-лом, Британци су од давнина испољавали своју заинтересова-ност за „другачијост”, за коју у енглеском постоји и одговара-јућа реч — „otherness”. При крају писма Ребека Вест пише: „Овде сам много више заинтересована за живот него у Енгле-ској; и осећам се постиђена због политике наше нације.”

И следеће писмо из Југославије Хенрију Ендрузу, датира-но маја 1936, веома је дуго, читавих седам штампаних страни-ца. У њему Вестова опширно говори о Винаверу, у коме је от-крила бриљантног интелектуалца, Бергсоновог ученика, еруди-ту који је правио изванредне интелектуалне бравуре и говорио о свему и свачему, занимљиво и компетентно, и незауостављиво. Потпунији лик С. Винавера дала је у *Црном јагњету и си-вом соколу*.

Она доста опширно говори и о Винаверовој жени Герди, Немици, за коју нема лепих речи. Од доласка на власт фаши-ста она је доследно испољавала непријатељство према свему немачком. Фашизам и германство су за њу били синоними; отуда нескривено непријатељство према Винаверовој жени, коју сматра нацистким, несрећном због удаје за Јеврејина.

Вестова нам открива и једну мало познату димензију Ви-наверове личности. Она опширно говори о његовом агресив-ном понашању, које би се данас означило изразом „сексуално узнемиравање”, мада је Винаверово понашање прелазило гра-нице удварања и било право силеџијство. Винавер је био агре-сиван у више наврата, често и несносан, а ипак, упркос ова-квом понашању, и поновљеној насртљивости, Вестова као да му то није узимала за зло, и остала је у пријатељским односи-ма са њим. После Хитлеровог напада на Југославију априла 1941. чак га је позвала да дође у Енглеску, што је Винавер од-био. Касније му је слала пакете у заробљеништво. Можда ово

указује на моју сугестију да је у инспирацији за њен велики путопис великог удела имао и Станислав Винавер.

Осим мужу, о путовању по Југославији Вестова је 17. маја 1936. писала и пуковнику Чарлсу Бриџу (Charles Bridge), који је изгледа био шеф књижевног одељења Британског савета у Лондону. Писмо је изузетно дугачко, девет штампаних страна, и у ствари представља њен извештај о местима у Југославији која је посетила приликом своје предавачке турнеје. У њему описује своје гостовање у Љубљани, Загребу, Сплиту, Дубровнику, Сарајеву, Београду, Нишу. У Загребу је упознала књижевника Милана Ћурчина и англисту Јосипа Торбарину, у Сплиту др Петничког, у Београду професора Владету Поповића. У целини, своју турнеју описује као промашај јер је мало људи знало енглески у довољној мери да би могло да прати предавања. У контактима са својим домаћинима Вестова је врло брзо уочила снажан антагонизам између Срба, Хрвата и Словенаца.

И поред промашености турнеје, Вестова наглашава да је изузетно уживала у путовању. Све дестинације наведене у њему и личности које је упознала много детаљније описује у путопису. Уосталом, у писму, уз то званичном извештају надлежној особи из Британског савета, није се ни могло очекивати више. Мада није сувопаран, што је најчешће случај са текстовима ове врсте, он се углавном задржава на службеним обавезама и контактима и краћим коментарима о особама које је том приликом сретала.

Следеће године Ребека Вест је поново дошла у Југославију, овог пута с мужем, тако да нема писама која се тичу ове посете. У међувремену, она је изузетно амбициозно радила на свом путопису, проучивши, како је напред поменуто, веома обимну литературу, готово као да је спремала докторат. Самим тим и њен доживљај земље и народа је богатији, са одређеним увидима како у историју тако и у садашњост. По свој прилици је током путовања те године, као и следећег, 1938, водила опширне белешке о виђеном и доживљеном, што јој је касније, када су се утисци слегли и направљен план књиге, било грађа од које је настала ова заиста монументална књига. У писму Ендрузу од 15. маја 1938. године, који је очигледно није пратио на трећем путовању по Југославији, говори о планираној књизи-путопису *Црно јагње и сиви соко*, и како је инспирацију за наслов, који указује на опозицију живот-смрт добила на Ђурђевдан у Скопљу, када је присуствовала ритуалном жртвовању јагњета. Исте године у писму Бену Хибшу (Ben Hubsch), свом америчком издавачу, веома похвално говори о Винаверу. Он је „чудак, али геније”.

У години када јој је објављена књига о Југославији у Европи је увелико беснео рат, а њен највећи део био је под немачком окупацијом. Априла је нападнута и Југославија. Баш тога месеца Ребека Вест пише Александеру Вулкоту (Alexander Woolcott) о књизи која је те године објављена овако: „Од 1936. године посветила сам Југославији пет година живота, уз велике материјалне жртве и до потпуне исцрпљености.” У њему такође помиње Ђурђевданску ноћ, и поглавље у коме је она описана оцењује као најбољи део књиге. Са тугом говори о земљи која је после немачке агресије престала да постоји, и њеним познаницима који доживљавају агонију.

Иако је био светски рат и људи били углавном заокупљени догађајима на бројним бојиштима целог света, књига је привукла пажњу и изазвала бројне оцене. Можда је најлуциднија и најпохвалнија она коју је у писму Ребеки Вест од 6. октобра 1944. дао њен амерички пријатељ и љубавник Џон Гантер (John Gunther): „Да кажем тек толико да сам сматрао да *Црно јађење и сиви соко* припада делима као што су Веласкесова, трећи чин *Краља Лира* и свих девет Бетовенових симфонија... Изнервирала ме је већина приказа које сам видео јер не запажају две ствари које сам сматрао највреднијим пажње: 1) примењивост теме књиге — то јест, сукоба између љубави према животу и љубави према смрти — на сваку врсту људских проблема; 2) чињеницу да она садржи збиља неке од најлепших описа природе на енглеском језику. Такође ми се допало што *то није толико књига о Југославији колико о Ребеки Вест* (италик мој).”

Током рата Ребека Вест је почела своју битку за Србију и Југославију. Њен став је био делимично условљен њеним предратним пријатељствима са Југословенима, посебно Србима, од којих су неки били мртви а други у заробљеништву или у поробљеној земљи — и у истој мери политиком британске владе према избегличким владама, и југословенској између осталих. Ово посебно истиче у писму Хермону Олду (Hermon Ould), од 23. априла 1942. Повод је ручак ПЕН клуба коме је присуствовало неколико почасних гостију: југословенски краљ Петар, пољски председник Рачкијевич, чехословачки председник Бенеш, Миха Крек, потпредседник југословенске владе, совјетски дипломата Зинченко, Милан Грол, председник београдског ПЕН клуба, и више чланова истог клуба. Вестова је на ручку одржала краћи говор, похваливши њихову храброст и одбијање да сарађују са Немцима. Њу је огорчило и писање штампе о овом ручку, у коме је, како сматра, избијала аустроугарска пропаганда и у којој није било ни речи о присутним изгнаницима. Ово сматра скандалозним, а такав став, наивно,

приписује британском наопаком васпитању које у школама учи ђаке да буду хладни и невоспитани према странцима. Ово је, ипак, било ствар високе политике и Черчилове хипокризије и колонијалног менталитета, што је дошло до изражаја у његовом односу према свим избегличким владама у Лондону, не само према југословенској.

Антисрпско расположење званичне Британије и штампе делили су и појединци, којима је јако засметао мање-више просрпски став у књизи *Црно јагње и сиви соко*. То је био случај и са Едит Дарам (Edith Durham), великом путницом по балканским земљама почетком 20. века, ауторком неколико путописа и антрополошких студија балканских народа, која је у њима изразито проалбански оријентисана. Она је у свом антисрпском ставу отишла тако далеко да је покушала да спречи објављивање књиге Вестове, лансирајући тужбу због клевете. Вестова у писму гци Ротерам (Rotherham), у коме пише о овоме 11. дец. 1944, наглашава да су њене књиге о Балкану „фантастично непоуздане”, њена антропологија хаотична, а описи обичаја сасвим нетачни. Посебно јој замера што у политичким схватањима испољава жестоке симпатије и антипатије, што чини да су њени коментари историјских догађаја често искривљени. Иако у дубокој старости, задржала је своје симпатије и антипатије, па је последица тога био и неславан покушај да спречи објављивање просрпске књиге Ребеке Вест, која је није тужила суду само због њене старости.

Једна од бројних личности са којима је имала „окршај” поводом својих политичких ставова био је и Стојан Прибићевић, син предратног политичара Светозара Прибићевића, са којим је разменила неколико писама за време рата. Он јој је замерао због просрпског и антикомунистичког става по питању догађаја у Југославији за време рата и чак је телеграмом тражио од ње да подржи компромис између Михаиловића и партизана и да не пружа подршку наставку грађанског рата. Био је један од првих који је приказао *Црно јагње и сиви соко* (1941) и послао приказ Ребеки Вест крајем маја 1945. Вестова му је одговорила у дугачком писму (читавих пет страна штампаног текста, и то у скраћеној форми) од 5. јуна 1945. Ово писмо изванредно објашњава и њене ставове и одражава њен карактер жестоког полемичара који „каже бобу боб а попу поп”.

Писмо личи на лекцију коју учитељ држи слабо упућеном ђаку. Већ на самом почетку писма она му без увијања пише: „Невоља с вама, драго момче, је што сте леви али глупи. Ваш приказ показује да нисте разумели ни једну страницу моје књиге.” Скреће му пажњу да није користила јагње и сокола у симболичном смислу који он наводи, и да њен лик владике

Николаја није „заједљив”, већ омаж некоме ко свој посао обавља изванредно. Као недисциплинованог ђака, шаље га у ћошак, што је била, не само у Британији, традиционална казна за неваљале ђаке: „Иди и седи у ћошку, размисли о породичној традицији и врати се као бољи дечко. Биће ми изузетно драго да те поздравим.”

У даљем тексту помиње свој антагонизам према немачком и италијанском фашизму, као и према Аустрији, коју сматра „најодвратнијом” од старих европских сила, која је сада спремна да служи нацистичкој Немачкој. Такође му предочава своје тридесетогодишње новинарско искуство, што је код ње створило нешто што нема у себи наивности коју јој Прибићевић приписује. Интересантан је онај део писма у коме укратко говори о Винаверу, са изванредно скицираним карактером: „Био је ужасно причљив. Никада нисам упознала човека који толико говори, али је он био љубазан човек са великим одушевљењем за уметничка дела и људска бића. Волео је да упознаје људе које смо сретали на путу и наведе их да се искажу. Много је знао, а његова ситуација је била богомдана за овог писца — поражени либерал, Јеврејин, муж жене нацисткиње, асимиловани Јеврејин, обдарено људско биће које није испунило оно што је обећавало и био свестан тога, и стога био симбол човека уопште.” Напомиње и да Винавер није никада у њиховим разговорима помињао диктатуру, ниједну реч озбиљне критике било ког од левичарских вођа, а једино је озбиљно критиковао Корошеца.

Прибићевић је изгледа исувише приписивао њене ставове владином Пресбиру, односно Винаверовом утицају. Она истиче да је један број људи у Београду симпатисао непријатеље режима и по Европи ширио приче против њега, али не, каже Вестова, због тога што су били пријатељи слободе. „Њихов циљ је био да дискредитују Југославију и представе је као нецивилизовану земљу која заслужује да буде подељена између Италије, Мађарске и нацификоване Аустрије. Делимично да бих одбранила вашу земљу од ове пропаганде ја сам и написала ову књигу.”

Пола овог писма је у ствари демантовање Прибићевићеве тврдње у приказу њене књиге да је своје погледе формирала на основу Винаверових коментара.

У писму она полемише и са неким другим Прибићевићевим ставовима из његовог приказа. Он је, на пример, тврдио да она заговара „да страна земља влада делом југословенског народа”, мислећи очигледно на тада актуелну кризу око Трста. Вестова одлучно то побија и тврди да не жели да Италија влада и једним јутром, ниједним инчом словеначке територије.

Упозорава, међутим, да „Југословени не треба да прекрше узајамно разумевање са Уједињеним нацијама покушавајући да заузму територију пре мировне конференције (на којој се о проблему може расправљати са потпуним познавањем исхода, укључујући и степен у коме ће Титова влада укључити руско анектирање Југославије). „Морам да истакнем да ваши а не моји пријатељи одобравају „страну управу на делу”, у ствари у целој Југославији.” Такође га упозорава да је не треба подсећати да треба да прави разлику између земље и њеног режима, и да она не брка пријатељство и владу. Изгледа да ју је посебно иритирало оно место у приказу у коме је Прибићевић подучава да треба да буде „пријатељ Југославије када су ваши лични непријатељи на власти”. Она ову Прибићевићеву лекцију сматра nonsensom. Каже да Тито није ни њен пријатељ ни непријатељ, али јој се чини да је он „тирански инструмент стране доминације, и када апелујете на мене да га подржим ради ваше земље, ви говорите истим језиком као они који су подстицали људе да буду лојални Французи а радили су за добро Француске под Петеном, или да буду лојални Норвежани и раде за добро Норвешке под Квислингом”.

Она је у Прибићевићевом приказу нашла и друге аргументе за побијање његових ставова. Он је написао да један народ „има суверено право да се одрекне својих синова не наводећи било какав разлог, али нико нема право да се одрекне своје земље, родне или усвојене, због било чега”. Вестова му заједљиво отписује: „...момче, ви сте се скоро одрекли своје земље када сте одбили да испуните своју војну обавезу, и што сте учинили тада могли сте то поново учинити, и требало је да учините, када се радило о помагању стране доминације”. Цинично примећује, алудирајући на његово избегавање ангажовања у рату: „Можда постоји неки медицински разлог што се нисте борили против Немаца и Италијана и што се не борите против Јапанаца (Прибићевић је за време рата боравио у Сједињеним Државама, прим. аутора), али и у том случају ружно је што се лоше изражавате о људима који нису никада одбили да се боре, осим да се боре под Титом.” И на крају, потпуно у сагласности са својим парадоксалним карактером, позива га да посети њу и мужа.

У овом писму Вестова је начела тему која ће повремено бити присутна дуги низ година, готово до краја живота — став према комунизму, питање партизана и четника, Тита и Михаиловића. Као и у овом писму, биће доследан антикомуниста и апологета Драже Михаиловића, због чега је имала непријатности и за време рата и после њега, јер је званична британска политика још током рата отписала Михаиловића и његове чет-

нике и помогла комунистима да дођу на власт у послератној Југославији.

Занимљиво светло на однос Британаца, званичника и штампе, према комунистима баца писмо Леонарду Вулфу (Leonard Woolf), мужу Вирџиније Вулф, које је одговор на његово писмо у коме је нахвалио њену књигу *Црно јагње и сиви соко*. Са задовољством констатује да оно што се догодило од времена када је писала књигу није у несагласју са оним што је писала. Згражава је писање *New Statesman*-а о ситуацији у Југославији, о којој је тешко доћи до веродостојних података. Осуђује нападе на југословенску владу у изгнанству, од удружених левичара и десничара. Нападе на Дражу Михаиловића, као проосовински расположеног, сматра гротескним. Помиње 4.100 људи убијених у Београду на Бадњи дан, први и други дан Божића, оптужених да су били протетички оријентисани. Позива се и на Србина, најновијег избеглицу из Југославије, крајем октобра 1944, угледног члана Југословенске сељачке странке, који је могао да пружи најбоље сведочанство о Дражи, али је по доласку у Британију био затворен три недеље и пуштен под условом да не пише о ситуацији у Југославији! Ујединиле су се и левица и десница да стварају конфузију о томе, да спречавају да истина продре у јавност. (И ово звучи некако познато.)

У више писама жестоко критикује однос британске владе према избегличким владама (као у поменутом писму о ручку у ПЕН клубу), а посебно према југословенској. У писму Чарлсу Карану (Charles Curran) од 22. марта 1955, говорећи о решењима Јалте, осврће се на омаловажавајући однос према краљу Петру, генералу Симовићу и другом особљу, од њиховог доласка у Лондон. Примили су их првих дана само чиновници Форин офиса, и то не нарочито љубазно. Када је формирана влада у изгнанству на челу са професором Слободаном Јовановићем, научником угледним у читавој Европи, ни он ни било ко од чланова његовог кабинета није био примљен код Черчила, нити је примила од њега било какву учтиву поруку, ни тада ни касније. Тек у лето 1943. је у Каиру примио новог председника избегличке владе, Пурића. Дочекао га је у кревету, необријан и неумивен, извређао као џепароша што још увек одржава радио везу са Михаиловићем! Извикао се на њега и наредио му да се придружи Титу или да се пакује. Пурић јој је ово лично испричао и то на врло уверљив начин. Касније је Черчил, не обавештавајући Пурића нити било кога од Југословена, послао по Шубашића, ранијег присталицу нациста, тада у Америци, поставио га за председника владе и натерао га да потпише споразум са Титом. Тада је цела југословенска влада била изложена крајњим понижењима и малтретирањима

ма. Помиње и тужну улогу у свему томе официра за везу између Форин офиса и југословенске владе, Алека Брауна (Alec Brown), иначе некадашњег лектора енглеског језика у Београду. Вестова помиње и Черчилов последњи разговор са краљем Петром, у коме се понашао осорно и непристојно.

Вестова је интервјуисала и друге људе који су имали везе са избегличким владама и сазнала да се Черчил тако увредљиво односио и према Пољацима и Чесима. Једини изузетак је била грчка избегличка влада. Она без оградe осуђује Черчила као подлог и одвратног човека који воли да мучи људе који су у невољи. Сматра да је „идиотски” вређати савезнике у једном великом рату, ма како били мали. Посебно истиче да се Черчил овако понашао према Југословенима и пре него што је Русија ушла у рат. Његове ратне мемоаре сматра „веома нечасним књигама сећања”. И даље у писму нимало не штеди Черчила: „Он је ирационалан, непријатан, и нема право осећања за добро и шокантно лоше суди о људима... Ни Марлбороова жица није без недостатака (алузија на Черчиловог великог претка, војводу од Марлбороа, Б. М.).”

Михаиловића брани од оптужби за колаборацију и у писму леди Григ (Grigg), супрузи британског министра војног за време Другог светског рата, од 29. априла 1946. Без резерве људе који су сведочили против Михаиловића, и Енглеze и Југословене, назива ужасним нитковима. Упркос званичној британској политици присуствовала је парастосу Дражи Михаиловићу који је у Лондону одржан после његовог погубљења. Њену „верност” и антикомунизам потврдиће и њени каснији наступи, кад год би била испровоцирана нечијим пристрасним писањем о ратним збивањима на тлу Југославије за време Другог светског рата.

Ребека Вест је средином педесетих година доживела губитак неколико драгих југословенских пријатеља, о чему пише гђи Тајсон (Tyson) 30. августа 1956. Извештава је о смрти Константина (Станислава Винавера, умро августа претходне године, Б. М.), Мехмеда Ребца (мужа Анице Савић-Ребац), после чије смрти је његова жена покушала самоубиство, у чему је успела при другом покушају, октобра 1953. Колико ју је смрт драгих особа погодила показује крај писма: „Осећам да је велики део мене умро са овим људима, али то им није помогло.”

И током рата и касније Вестова се трудила да помогне својим југословенским пријатељима у изгнанству. Понајвише је одржавала везу са Миланом Гавриловићем (23. нов. 1882 — 1. јан. 1976), првим југословенским амбасадором у Совјетском Савезу и министром правде у избегличкој влади у Лондону. Често су размењивали писма. У *Изабраним писмима* их је врло

мало. Али је знатан број сачуван у породичној архиви породице Гавриловић, од којих је већи део похрањен у Хуверовом институту у Сједињеним Државама. Како каже Гавриловићева ћерка Косара, „...пријатељство између Ребеке Вест и породице Гавриловић било је стварно, било је присно и трајало је неких четрдесет година”.⁸

Први контакт је успоставио Милан Гавриловић својим писмом од 18. маја 1942, а последњи контакт између ње и породице било је Ребекино писмо упућено Алекси Гавриловићу 16. јануара 1982, нешто више од годину дана пре њене смрти, 1983.

Повод јављања Гавриловића Ребеки Вест била је пристрасна књига извесног Макартнија (Macartney) о проблемима Дунавског басена. Вестова није могла да игнорише ову пристрасну књигу и оштро ју је и аргументовано критиковала у штампи. Гавриловић јој се захваљује на објективном приказу ове антијугословенске књиге овим речима: „Као Србин и Југословен желим да вам се од срца захвалим на вашем мишљењу које сте тако храбро изложили, а већ да и не говорим о књизи *Црно јагње и сиви соко* која ће остати као трајан документ (и предмет) вечите захвалности, мога народа.”⁹

Ребека Вест је љубазно брзо одговорила на писмо и изразила жељу да се упозна са Гавриловићем. Каже још да је била срећна што јој се указала прилика да напише *Црно јагње и сиви соко*. Био је то почетак дугогодишњег пријатељства, сусрета и гостовања у Ребекином гостољубивом дому. На срдачност која се међу њима развила указује и то што га врло брзо у писмима ословљава именом, а на крају првог писма у коме га тако ословљава каже: „Много нам је жао што нисмо са вама у крвном сродству.”¹⁰

Из њеног писма од 8. јануара 1945. сазнајемо да је Черчил сменио Пурића, председника избегличке владе, и да је објавио његову оставку недељу дана пре него што ју је овај поднео!¹¹

Они ће се дописивати разним поводима, доста ретко. Вестова није престајала да се бори за своје виђење југословенске ратне драме, и негде 1949. или 1950. написала је летак, у коме је очигледно заступала своје старо гледиште о томе. То је био повод да јој се Гавриловић још једном захвали на њеном заузимању за Србе: „Међутим, наша највећа захвалност упућена је Вама и леди Пеџет. Ви сте обадве остале уз нас, нарочито

⁸ *Књижевни лист*, Београд, 1. септембар 2005, 1.

⁹ Исто, 15.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

уз Србе, када су Срби били напуштени од свих. Једна катастрофална политика је поколебала све, али није могла да поколеба вас... за вас, за наше британске пријатеље, било је страховито тешко да не прихватите политику која је била једина политика ваше земље у то време. Ви сте ризиковали да вас назову издајцима.”¹²

У писму од 30. децембра 1958. Ребека пише угледном америчком песнику, романијеру и критичару Марку ван Дорену, и моли га да поради на томе да Гавриловићева ћерка Косара — Коса добије у Америци неки посао као професор француског и руског. Вестова моли Дорена да је повеже са људима којима треба такав професор.¹³

Писма између Вестове и Гавриловићевих су се често бавила личним, породичним и здравственим проблемима, али и та писма понекад садрже по неки „бисер”. Тако у писму од 10. септембра 1962, у коме надугачко пише о болести свога мужа Хенрија Ендруза, на крају писма Ребека Вест помиње да је присуствовала конференцији књижевника на Књижевном фестивалу у Единбургу. Тамо јој је један млађи члан југословенске делегације приступио и рекао: *Vous avez écrit un livre contre la Yougoslavie, n'est pas?* (Ви сте написали једну књигу против Југославије, зар не?). „Мој одговор је био дуг и презрив. Суштина је била — нико вас не тера да будете таква будала.”¹⁴

Када је Ребекин муж Хенри Ендруз умро 1968, Гавриловић јој је упутио писмо са изразима саучешћа, који нису били конвенционални. „Нико од нас не може да заборави да сте ви, када смо били напуштени од свих, чврсто стајали са нама за нашу праведну ствар. У то доба није било лако за једног Енглеца да устане отворено и одлучно против политике своје владе. Била је то велика сатисфакција за Хенрија и за вас, драга наша Ребека, када је после рата Черчил признао да је направио своју највећу грешку.”¹⁵

Вестова је одговорила на Гавриловићево писмо саучешћа, подсетивши га да је њен покојни супруг волео и њега и његове сународнике, Југославију и као чињеницу и као замисао. Занимљива је једна чињеница, која само потврђује њену дубоку везаност за нашу земљу и посебно за српски народ. Наиме, погребни обред Хенрију Ендрузу су уз дозволу црквених власти заједно држали свештеници англиканске и српске право-

¹² *Књижевни лист*, 1. октобар 2005, 13.

¹³ *Selected Letters...*, 333–334.

¹⁴ *Књижевни лист*, 1. октобар 2005, 13.

¹⁵ Исто, 1. новембар 2005, 19.

славне цркве. То се раније догодило још само једном, приликом прославе „Косовског дана” (Видовдана) у Великој Британији 1916, у највећој лондонској цркви, катедрали Светог Павла, којом приликом је богослужењу присуствовао отац Николај Велимировић, потоњи владика, али је то тада био гест државе, а овог пута појединца.

И следеће писмо имало је за повод смрт, овог пута Милана Гавриловића, 1976. године. Ребека је писала његовом сину Алекси крајем јануара 1976, а две недеље касније и Гавриловићевој супрузи Јелени-Лели једно врло дугачко писмо. „Не могу да замислим како изгледа твој губитак. Мора да је нешто као кад планина одједном нестане, или као море које одједном пресуши.”¹⁶ На молбу породице Ребека Вест је пристала да напише његов некролог, одакле је преузет и текст натписа на његовом надгробном споменику, на српском гробљу у Либертивилу, у Сједињеним Државама, где је годинама живео са породицом по преласку из Енглеске. Епитаф је дирљив и поетичан: „Милан Гавриловић је био један од мудрих људи модерне Европе, а његова мудрост је одбачена; а колико нас је то одбацивање коштало може се видети на основу наших садашњих невоља. Али он је задржао све врлине које је остатак света одбацио, и поседујући такво благо био је богат у изгнанству. Сви они са којима је делио своја духовна и интелектуална богатства неће никада престати да осећају љубав и захвалност. Био је оличење дана којег смо одбацили када смо одлучили да останемо у ноћи.”

Последњи пут Ребека Вест је полемисала о улози четника и партизана у рату у писму уреднику *Тајмсовог књижевног додатака* (*Times Literary Supplement*) у вези са приказом књиге Била Дикина (Bill Deakin) *Бојовна планина* (*The Embattled Mountain*, 1971).

Дикин је био Черчиллов изасланик код Тита и у знатној мери је својим извештајима допринео оријентацији британске владе на партизана. Он је наивно преносио извештаје партизанске стране о успесима у борби, које није имао могућности да провери, и о колаборацији Драже Михаиловића са окупатором. Ребека Вест полемиса са Дикиновим оценама, бранећи Михаиловића од оптужбе да је издајник и наводећи своје сусрете и разговоре приликом путовања по Југославији пре рата, према којима је овај био цењен као врло добар војник и антинациста. Подсећа и да су Британци у почетку били врло задовољни Михаиловићевим активностима, и оспорава мишљење

¹⁶ Исто.

приказивача Дикинове књиге да „је југословенска влада надувала значај Драже Михаиловића и његовог покрета”. Цитира и мишљење председника југословенске владе у изгнанству, професора Слободана Јовановића, који је рекао да ће „када дође време да Немци буду отерани из земље Дража Михаиловић имати дисциплиноване снаге, увежбане да се боре на терену који им је познат, што ваше армије неће бити у стању”. Критикује и предлоге Британаца Михаиловићу да изводи саботаже на пругама, примењујући тактику „удри и бежи”. Михаиловић је сматрао неразумним саботаже на пругама које су Немци могли да оправе за неколико дана, а да због њих окупатор спаљује најближа села и стреља њихове становнике. Она оправдава његово држање, односно рад на организацији мреже и снага, да би се у акцију кренуло када почну велике савезничке офанзиве. То оцењује као трезвено резонување, поготово што су га Британци држали у уверењу да ће се искрцати у Далмацији.

Вестова побија и тврдњу приказивача Дикинове књиге да већина британских официра при Михаиловићевом штабу није одобравала његову политику, и наводи пуковника Чарлса Кларка (Charles Clark), који је Михаиловићеву политику оценио као исправну у герилском начину ратовања. Напомиње и да је свој утисак о исправној политици Д. Михаиловића проверила у разговору са једним Немцем 1949, који је тада живео у Баварској, а за време рата је био политички официр у Југославији. Он јој је изјавио да не зна ни за један случај да је Д. Михаиловић помагао нацистичке снаге. Она иронично помиње како ју је Гај Берџис (Guy Burgess) емфатично питао да ли је чула да је Михаиловић издајник. Ово је, у ствари, отровна стрела Вестове, јер је Берџис био совјетски шпијун и прави издајник своје земље, који је заједно са још двојицом совјетских шпијуна, Кимом Филбијем и Дејвидом Меклином, када су осетили да ће бити откривени, пребегао у Москву почетком педесетих година.

На крају писма каже: „Пишем ово писмо без икакве стварне наде да ће истина победити. Али ме револтира наставак кампање против Михаиловића.” Она закључује: „И тако, један народ који се вековима борио за независност од Турског царства одједном је обавештен да је због мисије коју је имао у њиховој земљи г. Дикин, који је тада био професор историје, стар тридесет година, она силом од некомунистичке претворена у комунистичку земљу. То је био тирански и дрзак поступак, и глуп. Сумњам да је и нама донео и најмање добра...”

Наравно, ништа се није мењало у британском јавном мњењу по овом питању, али је Ребека Вест истрајно до самог краја

водила своју узалудну борбу за истину како ју је она видела и знала.¹⁷

Исте године када и Милан умрла је његова супруга Јелена-Лела. Вестова је закорачила у девету деценију живота, све више побољавала, све слабије видела, и смањивала своје активности. И даље се дописивала са породицом Гавриловић, својим Гавсима, како их је звала из милоште, а и последња два писма упућена Гавриловићевом сину Алекси показују да је до краја била она оштра полемичарка „без длаке на језику”. У првом оштро критикује књигу Нила Балфура, бившег зета кнеза Павла, о тасту (*Paul of Yugoslavia*), коју је доживела као одбрану кнеза Павла, а у којој Балфур оштро напада Ребеку Вест.¹⁸

На Божић 1982. Алекса Гавриловић је упутио Ребеки последње писмо у коме је обавештава да је у Британији и даље на снази ратна оцена грађанског рата у Југославији и као доказ наводи предлог Одсека за славистику Лондонског универзитета (The School of Slavonic Studies) за оснивање Југословенског центра за истраживачки рад „Јосип Броз Тито” (Yugoslav Study Fellowship in the Name of Josip Broz Tito). Такође је обавештава да су на очевој надгробној плочи урезали речи које је Ребека Вест написала поводом његове смрти, и приложио је и фотографију надгробног споменика.¹⁹

Истог месеца Ребека је написала последње писмо Гавриловићима, у коме каже да је веома поносна што су њене речи урезане на надгробној плочи Милана Гавриловића. Уједно сматра да је иницијатива за оснивање центра поменутог у претходном писму неумесна. Писмо завршава најлепшим жељама за Нову 1982. годину. Следеће године Ребека Вест је умрла. Тако се завршило једно вишедеценијско пријатељство, започето у тешким ратним годинама.

Гавриловићева ћерка Косара је на крају додала и свој опширан коментар о пријатељству своје породице са Ребеком Вест, који баца занимљиво светло на њихове односе, а уједно потврђује слику о Ребеки Вест коју дају и други извори. Наиме, Вестова је у животу стекла бројне пријатеље али је мало њих успела да задржи. Била је импулсивна, хировита, контрадикторна и понекад непомирљива, често и без неког видљивог разлога. Док се могу разумети њени раскиди са пријатељима

¹⁷ Мирко Магарашевић је у свом чланку *Ребека Вест и Черчилова издаја (Књижевне новине, децембар 2005)*, на основу писама Ребеке Вест и обимнијих извора, старијих и новијих, подробно анализирао ратну политику британске владе према Србима и посебно према Дражи Михаиловићу, и показао исправност гледишта Ребеке Вест.

¹⁸ *Књижевни лист*, 1. децембар 2005, 18.

¹⁹ Исто.

са којима се разишла у политичким питањима, теже је разумети прекиде до којих је дошло, како Гавриловићева каже, из само њој разумљивих разлога. У прилог овој тврдњи наводи и честе изливе гнева уперене против њене мајке Јелене, које она покушава да објасни, као и да објасни и саму Ребеку Вест: „Кога смо ми то тако волели и поштовали? Ко је и каква је била Ребека Вест... Не Ребека писац, јер то се види из њених радова, већ Ребека човек. Тачно је да је наше познанство с њом било дуготрајно и присно. Међутим, ни дужина времена ни блискост не гарантује познавање... Осим тога, познавање захтева непристрасност, а ми нисмо могли да посматрамо Ребеку непристрасно јер смо је волели. И Ребека је нас волела, нарочито нашу мајку, коју је нарочито волела и нарочито мрзела. И баш због те мржње, која никада није престајала да буде љубав, ми не само да нисмо могли већ свесно нисмо желели да Ребеку видимо објективно.”²⁰

Покушавајући да одгонетне ово осциловање Ребекиних осећања између љубави и мржње, Косара Гавриловић закључује да је у питању вероватно подсвесни разлог, који вуче корене из Ребекиног несрећног и сиромашног детињства, када је била жељна много чега. Јелена Гавриловић је, насупрот томе, имала готово све што је пожелела у детињству, а и касније у животу, док је Ребека Вест морала за све да се бори.

И овај фрагмент огромне кореспонденције Ребеке Вест је довољан да се добије довољно целовит портрет ове личности, компликоване, искључиве и толерантне, контрадикторне, доследне и у грешкама, која је за нас Србе представљала једног од најбољих амбасадора, верног пријатеља, каквих је било мало међу Британцима, онда као и сада, и када је србофилство било не само не препоручљиво већ и опасно. Ризиковала је свој положај једног од водећих британских публициста; сва врата у професионалном животу су јој била затворена. Чак је доживела и да је, апсурдно, етикетају као симпатизера сила Осовине. Изгубила је и материјалну сигурност, и, што је још важније, слободу мишљења, односно писања. Мало је који странац поднео толику жртву у одбрани српства и у толикој мери угрозио и сопствену егзистенцију. Утолико је већа заслуга писца *Црног јагњета и сивог сокола*.

Њена судбина код нас је била незахвална — вишедеценијски заборав на који су је осудили острашћени идеолози у политици и култури, можда не толико због просрпске оријентације аутора у књизи колико због њене бескомпромисне аполо-

²⁰ *Књижевни лист*, јануар 2006, 18. О њиховом односу види такође и *Књижевни лист*, фебруар 2006, 18–19.

гије четничког покрета и Драже Михаиловића, и током рата и после њега. Тек 1989. године појавио се први, нецеловит превод Николе Кољевића њеног монументалног путописа, а потпуни превод књиге, Ане Селић, петнаест година касније, 2004. Путопис је постао предмет интересовања и књижевних критичара. До сада најпотпунији приказ налази се у књизи Светозара Игњачевића *Земља чуда у изломљеном огледалу*.²¹

²¹ Светозар М. Игњачевић, *Земља чуда у изломљеном огледалу*, Београд 1994, 63–115.

МИРКО ЗУРОВАЦ

МЕТОДИЧКО ЗАСНИВАЊЕ ЕСТЕТИКЕ

I

У расправи *Идеја естетике* (Глас СССХСШ Одељења друштвених наука САНУ, Београд 2002) дао сам прелиминарно одређење естетике, које, као прелиминарно, никада не може бити потпуно, али је неопходно као поуздано методичко уприште у излагању њених битних садржаја. Тим поводом је наглашено да свака сазнајна дисциплина, како филозофска тако и посебнонаучна, мора осигурати две епистемолошке претпоставке да би се успоставила као посебно подручје истраживања; свака сазнајна дисциплина мора 1) фиксирати предмет свог истраживања да би га одредила као аутономан и независан предмет и 2) мора пронаћи одговарајућу методу која је у стању да обезбеди ову аутономност предмета. И то што важи за сваку другу сазнајну дисциплину важи подједнако и за естетику: и она мора да уложи силан напор да би *прво* упознала територију по којој се ствар коју она мисли креће у целини својих видова и аспеката, да би *затим* осигурала своју властиту методу која јој тек омогућује да ту ствар издвоји из целине сложених односа и да је фиксира као самосталан и независан предмет. Пошто тек одговарајућа метода омогућује естетици да разграничи свој предмет од других дисциплина, она мора, као и свака друга сазнајна дисциплина, да ради на два плана истовремено и да истовремено савладава обе тешкоће: она мора да се бори за свој предмет кроз борбу за своју методу и своје методичко заснивање.

И доиста, естетика води ову двоструку борбу још од времена када је настала под тим именом пре отприлике 250 година, без обзира на то што је у одређеним периодима њене историје давана предност некој од страна те борбе за осамо-

стаљивање и издвајање у посебно подручје истраживања. Тако, на пример, већ код Баумгартена термин естетика својим значењем обухвата *теорију чулности*, *теорију лепог* и *теорију уметности*, а моја најновија истраживања у том погледу, изложена у књизи *Три лица лепог* (*Службени гласник*, Београд 2005) упућују на закључак да лепо мора остати основни и обавезујући естетички појам али под условом да се разматра у сва три његова основна лика: као суштински лепо, природно лепо и уметнички лепо, сваки од њих посебно и у њиховој међусобној вези. Тако утврђена плодна еквивокација између три врсте лепоте открива неслућено богатство територије која је естетици остављена у наслеђе, а лепоти враћа њен значај који је доведен у питање релативизовањем њеног појма у савременој уметности. Ништа не мења на ствари чињеница да у новије време уметност постаје привилеговани предмет естетичких истраживања, јер, као што смо видели, уметнички лепо увек стоји у изворној вези са суштинском и природном лепотом, па није чудно што рефлексива о уметности скоро по правилу увек доводи до рефлексиве о лепоти уопште, без обзира на подручје њеног јављања.

На тај начин територија је препозната, али није омеђена јасним знацима да би се издвојила као посебно подручје истраживања. Естетика ће тражити лепоту свуда где претпоставља да је може наћи, али без доброг и поузданог инструмента, који треба да детектује целу територију по којој се креће ствар коју она мисли, неће моћи да препозна њена заводљива лица да би их сабрала у једну целину и издвојила као предмет свог проучавања, препознатљиво различит од предмета других дисциплина које се крећу по истој територији. Није редак случај да различите науке запоседају исту територију, да истражују исто подручје, а да им, притом, предмети уопште нису подударни. Од чега то зависи? Подручје истраживања им је исто, па се те науке не могу разликовати једна од друге по подручју истраживања, већ једино по теоријском нивоу и по употребљеној методи. Тек одговарајућа метода омогућује свакој науци да разграничи свој предмет од предмета других наука и да га издвоји као посебно подручје истраживања. Естетика мора имати поуздан инструмент који ће јој омогућити да тачно детектује праву лепоту расуту у бескрајној разноврсности непоновљивих појава стварног и могућег света. Тај инструмент је њена властита метода, па њено методичко заснивање остаје њен есенцијални услов.

II

Како год да се схвати, естетика је сазнајна дисциплина, која трага за пореклом лепоте и уметности да би открила њихову праву природу. Као сазнајној дисциплини, њој је стало да спецификује природу ствари које проучава, па настоји да утврди изворе знања до кога долази и методе којима се оно стиче. Без одговарајуће методе ниједна наука не би могла да осигура аутономност свог предмета и да се успостави као посебна наука. Естетика не измиче овом фундаменталном услову, па питање њене методе остаје за њу питање могућности њеног заснивања као посебне сазнајне дисциплине.

Естетика настоји да спозна лепоту и уметност. Али да бисмо нешто упознали, морамо се са њим сусрести, а можемо га сусрести само ако му пођемо у сусрет, што, опет претпоставља да се крећемо истим путем. Само кретање истим путем омогућује сусрет и упознавање, па метафора пута и с њим повезана метафора врата често преузимају најзагонетнији део значења најобухватнијих филозофских појмова, као што је појам Бића у грчкој филозофији или појам Таоа у филозофији старе Кине. Ако метафоре пута и врата не преводе читаво значење ових иначе непреводивих и недефинљивих појмова, оне свакако преносе један важан део њиховог значења и, што је нарочито важно, својом метафориком указују на њихову изворну природу и природу знања које можемо имати о њима. озбиљно проучавање филозофских тема извире из дубоке потребе људског бића да схвати различите појаве и открије њихову истину, што претпоставља проналажење правог пута који ће нас довести до врата кроз која морамо проћи да бисмо дошли до изворне истине појава које проучавамо. Тако спојене метафоре пута и врата тачно описују оно што се стручно назива методом без које ниједна наука не би могла да се заснује као посебно подручје сазнања и истраживања. При том не треба заборавити да сама реч метода долази од грчке речи *methodos*, која је у почетку значила пут, да би касније постала назив за путовање духа у планском тражењу неког посебног знања или знања уопште и, на крају, прихваћена у смислу планског поступања ради постизања неког циља на сазнајном или практичном плану.

То је разлог што метафора пута налази тако често своју примену у филозофском језику: њоме се означава уверење да без доброг пута и промишљеног поступања скоро да није могуће доћи до изворне истине феномена који се проучавају. Тек пажљиво, поступно и систематско истраживање неке области омогућује да се у једном тренутку виде ствари које претходно нисмо видели. Тако долазимо до нечег што је резултат осми-

шљеног и методског напора којим се дошло до добро утемељене грађевине коју називамо овом или оном филозофском или посебно научном сазнајном дисциплином. Таква активност резултира посебним типом задовољства, јер се њиме на методичан и систематски начин објашњавају карактеристике ствари и њихови међусобни односи које на неки други начин не бисмо могли објаснити.

Естетика такође тражи свој властити пут који може да је доведе до врата изворне тајне лепоте и уметности и којим она мора да се запути ако жели да ту тајну упозна и да је разјасни. Но да ли је ово упућивање, на чију смо неопходност управо указали, довољно осигурано и заштићено од могућих грешака и лутања? Да ли је његов почетак уопште приступачан и препознатљив методичкој свести? Зар се том упућивању неће приговорити да није довољно свесно опасности пута и да се није опремило средствима за њихово уклањање и савладавање? Овде, као ни у другим сферама сазнања, пут се не може потпуно ослободити пре-филозофских искустава, без обзира на то како и колико њихове стазе изгледале утабане а притисци неопрезни и непромишљени. Али у науци је ризик увек потребан, а у филозофији још потребнији него у посебним наукама. Естетика мора рачунати са ризицима и неизвесностима свога пута у свом настојању да се издвоји као посебно подручје истраживања и заснује као посебна било филозофска било позитивна сазнајна дисциплина. О томе сведочи цела њена историја.

III

Цела историја естетике сведочи о томе да естетика има своје методолошке проблеме с којима се неизбежно сусреће већ од својих почетака, иако је веома тешко, па чак и немогуће, тачно одредити њено рађање и њен почетак. Ако појам естетике схватимо у његовом најширем значењу: као размишљање о лепом и уметности, тада се порекло смисла овог појма губи у нејасним маглинама времена и њен почетак се може одредити само арбитрарно. Неки естетички проблеми су постављени још у старо доба на далеком Истоку, нарочито у старом Египту, а грчка естетика је била отеловљена у грчкој уметности пре него што је примила било какав вербални израз. Први писци који су јој дали неки вербални израз били су Хомер и Хесиод, који су писали о функцији и вредности поезије. Касније, у IV и V веку пре нове ере, овај посао су преузели учени људи, углавном они из питагорејске школе, који су се називали филозофима. У сваком случају, размишљања о лепот-

ти и уметности почињу међу хеленским мислиоцима у Сократово време, ако не, у извесној мери, и међу још ранијим филозофима.

Према томе, размишљања о лепоти и уметности су стара колико и филозофија, а естетика која се труди да систематизује ова размишљања новијег је датума. У том ужем смислу, она се јавила доста касно, тек у XVIII веку, као „закашњела сестра логике”, како је то говорио њен оснивач Александер Баумгартен, али то уопште не значи да пре тога није било естетичких проблема и њиховог разматрања на најозбиљнији начин у оквиру филозофије и теоријског мишљења уопште. Напротив, естетика је постојала, иако још није носила ово име, још од најстаријих времена, па чак и у преисторији. Проблеми су постојали и пре имена, као и озбиљни покушаји њиховог разрешавања. Тако су настали многи типови говора инспирисани лепотом и уметношћу. Од грчке и римске антике па све до XVIII века, правила поетске уметности, али и музике и архитектуре, била су чест предмет многих нормативних расправа са дидактичком намером. У тој врсти расправа посебно су се прославили Хорације и Боало за поезију, Аугустин и Боетије за музику, а Витрувије за архитектуру. Године 1550. Вазари је први пут објавио своје дело под насловом *Живот великих италијанских архитеката, сликара и скулптора од Чимабуеа до нашег времена*, у којем прича подвиге ових нових модерних хероја који постају, захваљујући његовом делу историјске апологије, велики уметници ренесансе. У XVIII веку, љубитељи уметности, да би објаснили и водили укус својих савременика, развијају једну „стручну критику”, чији су узорни примери Шафтсбери и Дидро. У романтизму XIX века, уметници све више покушавају да сами теоријским текстовима објасне смисао и циљеве које они придају свом властитом делу и уметности уопште. Тако су поступали Вагнер и Бодлер, Маларме и Сезан, али и многи други.

Има, дакле, значајних естетичких дела која су настала из пера уметника, као што је Леонардо, на пример, или научника, као што је Витрувије. Талијанска ренесанса је имала два велика естетичара: Фичина и Албертија. Фичино је био филозоф, а Алберти уметник и научник. Сви су добро дошли ако могу помоћи да се распрши тајна уметности. Било да су законодавци или бранитељи, уметници или критичари, историчари уметности или научници — сви желе да објасне, на један или други начин, суштину уметности и природу лепог. Тако сви сусрећу, без обзира на то да ли их бране или побијају, захтеве и принципе рефлексивне филозофије. То је, можда, разлог

што су најзначајније естетичке теорије биле резултат филозофске инвенције: Платон и Аристотел, Хјум и Беркли, Кант и Хегел, Кроче и Хартман, Сартр и Хајдегер. Ниједан говор о лепом и уметности не може избећи да се суочи са филозофским тезама, било експлицитно или имплицитно, осим да остане у непознавању својих властитих претпоставки, или да сам себе осуди на небитност или безначајност. То је разлог што филозофија, од Платона до Хајдегера, одржава један привилеговани однос са естетиком, као да тражење суштине истине неизбежно води приближавању дефиницији лепог и уметности.

Естетика се развијала углавном у оквиру филозофије, па је увек била тесно повезана са филозофском рефлексijом. Филозофска рефлексija даје обележје читавој традиционалној естетици која је настала у њеном окриљу, јер њена метода није била ништа друго до примена филозофских постулата у подручју које је историја филозофије оставила у наслеђе естетици. То су исти они поступци које је омогућила и практиковала стара метафизика која је била основна филозофска дисциплина и средишње подручје филозофског истраживања. Као што је познато, метафизика је била названа науком о бићу као бићу, или науком о оном апсолутном. Сходно томе, метафизичар настоји да превазиђе појаве да би схватио биће не такво какво се појављује чулима или нашој свести, већ такво какво оно јесте у својој вечној и непроменљивој суштини. Занемарујући феномене, увек релативне у односу једне према другима и на дух који их мисли, он тежи апсолутном и безусловном. Пошто је конструисао систем за који верује да у њему може изложити дубоку реалност, у сваком случају дубљу од свега што чула могу опазити, филозоф из њега изводи бројне последице, међу којима посебно важно место има једна концепција лепоте и уметности. Тако уметност, као самосвојна духовна активност, добија своје место у оквиру система филозофије, па се спекулативно, из самог појма, могу извести све њене дистинктивне карактеристике по којима се јасно разликује од других духовних активности. При том овде, као и у другим сферама сазнања, до свог разјашњења ствари филозоф долази интелектуалном строгошћу свог поступка, а не тако што се служи примерима чулно опажљивих ствари, јер верује да научно објашњење нечега не значи само изношење познатих чињеница већ да тражи навођење узрока зашто се нешто догодило управо тако као што се догодило. Научно знање није само оно које полази од чињеница да би се уздигло до принципа, оно које се уздиже од чулног до интелигибилног, које збирањем чулног врхуни у ноетичком, већ и оно које полази од непосредног сагледава-

ња првих принципа који су увек априорни, да би их, затим, применило у објашњавању свега што доноси непосредно искуство, па његово извођење и закључивање увек иде од општег према појединачном, од нужног према случајном, од идеје према стварима, од појма према његовом конкретном садржају, од априорног принципа према његовој искуственој примени.

У филозофији постоји стална тежња ка априорности. Зато филозофска естетика обично полази од принципа, па ће такво поступање касније, у отпору према филозофској естетици, бити названо „естетиком одозго” („Aesthetik von oben”). Њен највеличанственији, па чак и парадигматички модел, дао је већ велики грчки филозоф Платон који је био мишљења да је људски ум способан да појми опште и универзално чије су само бледе копије појединачне и чулима опаљљиве ствари. Ово увиђање је резултат човекових способности да до краја проникне суштину ствари, а да би се до њега дошло, филозофско поступање мора да следи правила рационалне аргументације и нужне логичке еидетске хијерархизације, што ће бити у стању само ако почива на методски разрађеном начину испитивања и на дијалектичким правилима спајања и раздвајања појмова. То је пут увиђања општих и нужних односа у њиховој систематској повезаности који доводи до синоптичке генерализације за коју су способни само филозофи који су једини у стању да сагледају оно једно и суштинско у мноштву различитих појава. Способност повезивања, систематизовања и обједињавања различитих аспеката једне целине остаје суштинска одлика дијалектичког сазнања које има два пута: „пут нагоре” („*ανοδος*”) и „пут надолу”, па се платонистички дијалектичар, пошто се не ослања на чулне представе, већ само на *λόγοι*, успиње до сазнања ноетских суштастава која постоје по себи и на крају до саме идеје Добра која се налази на врху хијерархије као неусловљено начело свега што постоји и што се може сазнати.

Платон је утемељитељ европске метафизике, чији саставни део чини метафизика лепог, па се неке платонистичке мисли могу поново препознати у каснијим најзначајнијим метафизичким естетикама, нарочито у естетикама немачких филозофа Хегела (1770—1831) и Шопенхауера (1788—1860), као и у теорији, мање оригиналној, француског филозофа Виктора Кузена (1792—1867).

Код Хегела и Шопенхауера естетика чини важан саставни део њихових филозофских система, који се не могу исправно представити ако се нема у виду важност естетика које су у њих уклопљене. Хегелијанизам је филозофија постајања која почиња на уверењу да се природа нужно довршава у духу према једној логици бића по којој напредује идеја у свом развоју. Идеја

је у природи само у могућности, а остварује се у уметности, па је уметност реалнија од реалности која пада пред наша чула. Форме уметности су истинитије од појава чулног света, јер садрже више од њих дубоке реалности. Уметност ослобађа истину илузорних и варљивих форми овог грубог и несавршеног света, да би је заоденула једном чистијом и савршенијом формом створеном од стране самог духа. Дух се теже пробија кроз тврду кору природе и обичног света него кроз уметничка дела.

У изградњи своје филозофске концепције Шопенхауер се користи кантијанским категоријама, па се и за њега може рећи да му је свет по себи воља, а свет за нас представа. Нашим чулима и нашој свести свет се појављује као представа, али његова дубока реалност, с оне стране простора и времена, остаје праисконска грозна зла воља, осуђена да безгранично трпи и хоће без циља. Ова воља се манифестује ступњевито у представи: опште форме природе, врсте органских и неорганских тела, нешто као идеја у платонистичком смислу речи. Уметност нам открива ове идеје и тако нас привремено ослобађа боли. Отуда једна метафизика лепог и уметности, као и једна хијерархија уметничких врста, која музику уздиже изнад свих других уметности, зато што нам открива, с оне стране Идеја, право биће ствари и тако нас, бар за тренутак, отима боли живота.

То су само два можда најлепша и најзорнија примера филозофске естетике настале на трагу платонистичке традиције. Њихова величанственост се не може ничим оспорити. Ниједна друга концепција не придаје лепоти дубље значење, а уметности вишу вредност.

IV

Упркос томе, за многе теоретичаре суштинска тешкоћа ових естетика је управо њихово метафизичко исходиште. Нарочито им метафизичка теза, која је толико снажно утицала на метафизичке естетике, изгледа неприхватљива чим јој се одузму раскошни симболи у које је заоденута. Како прихватити да опште идеје одговарају реалним стварима ако су оне само илузорне појаве? Моје индивидуално биће и људи које опадам чулима не изгледају ми да су само илузорне појаве, нити да је човек уопште, човек по себи, једина права реалност. Поодавно влада једна врста скептицизма у погледу могућности да се досегну истинске извесности у домену метафизике. Под утицајем Имануела Канта (1724—1804) и, нарочито, Огиста Конта (1798—1857), многи духови су престали да верују у могућност

метафизичког знања, јер су били уверени да ми познајемо само чињенице које падају пред наша чула и нашу свест. Научни занос деветнаестог века, ојачан новим физикалним открићима, бејаше одвећ склон да потпуно одбаци метафизику. То је век позитивизма у науци и филозофији, који је остао без метафизичке вере и уверења, слеп за све што надилази чињеничку стварност доступну нашим чулима. Према овом учењу, ми не познајемо апсолутно, нити можемо схватити биће као биће. Како онда можемо тврдити да постоји апсолутна лепота и да нам уметност открива некакву дубоку реалност? Након свих сумњи следи закључак да из метафизике није могуће извести једну концепцију лепоте и уметности која би била прихватљива свима.

Виктор Кузен је такође заступао и бранио једну мање оригиналну метафизичку концепцију лепоте и уметности, па је у њену одбрану аргументисао да, ако нема апсолутне Лепоте, тада постоје само релативне и пролазне лепоте, „античка лепота и модерна лепота, класична лепота и романтичка лепота”, од којих се свака опет дели на хиљаде других лепота, што овом метафизичару изгледа потпуно апсурдно, па на основу тога закључује: „апсурдност последица показује апсурдност принципа”. Управо ово гледиште, које је изгледало апсурдно једном метафизичару, постаће убрзо гледиште многих покушаја да се објасни еволуција откривена од стране историје уметности и који, стога, нису могли прихватити да постоји један једини тип лепоте. Ово гледиште се темељи на уверењу да не постоји уметност уопште, већ само посебне уметности (ликовна, музичка, песничка, итд.), те да свака од њих има своје властите принципе и своју специфичну проблематику. Са методолошког гледишта, ова врста поделе и спецификације олакшава посао уметничкој критици и теорији уметности, али уједно и поткопава темеље опште естетике са филозофског гледишта која настоји да утврди општеважеће принципе уметности. Доследним свођењем општег на појединачно у оквиру појединих уметности, проучавање би се коначно концентрисало на основни модус анализе, то јест на појединачно уметничко дело, па би тај пут био уједно и антитеза опште естетике као филозофије лепог и уметности. То је управо пут којим је била кренула естетика у време превласти позитивизма у науци и филозофији.

У то време, као и увек, она је, према тачној констатацији Морица Гајгера, спремно следила основну линију филозофије, у овом случају онај емпиријски талас који је захватио науку и читаву филозофију у време научног заноса деветнаестог века. Ојачан новим физикалним открићима, овај талас је убрзо до-

вео до брзог развоја неких хуманих наука: психологије, физиологије, социологије, историје, етнологије, које одређују своје предмете и настоје да изграде методе које им одговарају. На том таласу брзо се пробило уверење да су позитивне науке поделиле целину подручја и да филозофији није преостало ништа друго него да одумре: филозофија мора да одумре, јер јој измиче тло испод ногу, пошто јој позитивне науке нису оставиле ниједан делић реалног подручја за које се веровало у том антиметафизичком времену да је неопходна претпоставка заснивања сваке позитивне науке. Такво мишљење, отворено формулисано баш у том смислу, налазимо код Енгелса, који је прихватио тај дух бар у извесној мери, залажући се за „стварно знање”, за „збиљску позитивну науку” чије „приказивање стварности лишава самосталну филозофију медијума за постојање”. Исти дух превладава код Маркса, чија изворна филозофска мисао носи позитивистичко обележје, а пре свега његова филозофска концепција човека. Али то је само израз духа времена које је било одвећ спремно да потпуно одбаци метафизику. Антиметафизички и позитивистички дух времена доводи у искушење естетику и намеће јој потребу да се сам заснује по моделу посебних наука. Методичко искушавање је почело покушајем примене других наука на подручју естетике, али се није могла дуго одлагати ни идеја естетике као самосталне посебне науке, па је убрзо морало доћи на дневни ред питање заснивања научне естетике, која има свој предмет и своју посебну методу која одговара само том предмету.

На тај начин естетика је била наведена да потражи пут на коме може постати позитивна наука попут других наука, што је било могуће само ако напусти традиционалну методу филозофског истраживања лепог и уметности која обично полази од априорних принципа и да прихвати позитивну методу утврђивања естетских чињеница и описивања њихових својстава. У филозофији постоји стална тежња ка априорности. Отуда у новије време отпор према филозофској естетици и настојање да се естетика утемељи као посебна наука. Реакција против спекулативних система, нарочито оног Хегеловог, а посебно против естетике „одозго”, јавила се у духу позитивизма и сцијентизма средином XIX века. Нико ко је имао у виду макар и најопштије црте тадашње теорије науке, као и логику научног истраживања, није више могао под „системом естетике” замислити неко спекулативно јединство идеја, неко из првобитне клице система чистом дедукцијом подигнуто здање, које су последњи пут с аутентичном снагом извели Хегел, Шелинг и Шопенхауер. Упоредо са јачањем духа позитивизма и сцијентизма дошло је средином XIX века до реакције на спекулатив-

ни начин филозофирања која није могла мимоићи ни естетику. У таквој ситуацији опорбе и сумњи у спекулативни начин филозофирања дошло је до радикалног преокрета који обележава историју методолошких збивања у савременој естетици. Тако, на пример, Маркс-Енгелсов пут „са земље на небо” формално је сличан „путу одоздо” у естетици која се креће одоздо нагоре, док се тадашња немачка филозофија кретала супротним путем. Тако уместо спекулативних система великог полета и конструктивне моћи, тих „цинова на глиненим ногама”, долазе бројни покушаји да се у том антифилозофском духу естетика заснује као позитивна наука.

У жељи да естетику учине што научнијом, то јест научном колико год је то могуће, извесни духови су хтели да у њеном подручју примене најплоднији поступак физичких и биолошких наука — експериментисање. Експериментисање значи и означава у једном ужем смислу речи само искуство, а састоји се у посматрању феномена које сам научник вештачки производи и модификује. Најзначајнија експериментална естетика је свакако она немачког филозофа Густава Теодора Фехнера (1801—1887) који је пожелео позитивну, чак експерименталну основу естетике, са које се тек може уздићи до општих принципа, па је, тако, одузео филозофији водећу улогу у естетици и поверио је психологији која својом доминантно експерименталном методом треба да дође на место спекулативних система. Естетици *одоздо*, која полази од веома општих принципа, понекад чак од тврдњи које се односе на апсолутно, да би из њих извела појединачне закључке, Фехнер супротставља естетику *одоздо*, која прво проучава појединачне датости, да би се затим, мало по мало, уздигла до систематичнијег погледа. За сада, естетика *одоздо* је још увек немоћна, али ће можда у будућности моћи да се конституише као права наука. Иако је ова естетика у то време многима изгледала неплодна, Фехнер је био уверен да једино она може донети праве плодове, па је, у том смислу, једино она плодна.

Естетика *одоздо* је експериментална: она полази од искуства онога што се свиђа или не свиђа. При том естетском задовољству Фехнер приписује својство непосредности као његову дистинктивну црту, супротстављајући га тако психолошким стањима усмереним према будућности, као што је то случај са корисним. Експериментална естетика је грана психофизике која настоји да измери осете помоћу претходних физичких утисака, на пример, осете топлоте измерене помоћу термометра. Наравно, естетско задовољство је, као и сва друга задовољства, квалитативно а не квантитативно, па је само по себи немерљиво, али се може, на један други начин, увести у

естетику оно мерење које данас карактерише експерименталну методу која се примењује у природној науци. Може се пребројати и израчунати број особа којима се више свиђа једна форма, или скуп боја, или низ тонова. На основу тога се закључује да један однос пружа више задовољства ако добије већи број гласова. Један однос пружа два пута више задовољства од неког другог односа који је добио два пута мање гласова.

Тако је настала једна друга и другачија естетика, рођена с идејом о својој научности и свом сопственом позитивном научном карактеру. Као научна, емпиријска и посебна наука, она се мора оштро разликовати од старе метафизичке и нормативне дисциплине, пре свега по својој методи која јој тек омогућује да разграничи и на позитиван начин утврди предмет свог истраживања. Емпиријски и чак експериментални пут испитивања конкретних појава лепог и уметничког, који је предложио немачки филозоф Фехнер, довео је до преокрета у естетици који је омогућио да се из различитих аспеката проучава „чињеница уметности”. У том антифилозофском духу, који је превладао код многих савремених естетичара надахнутих Фехнером и његовим сувише одважним покушајем, може се препознати исто „научно” и „позитивно” уверење да се естетика може засновати као самостална посебна наука, али тек пошто се фиксира њена специфична метода. Филозофска метода се мора одбацивати да би се засновала естетика као посебна самостална наука. То сазнање је представљало начелну новост која је привлачила многе савремене естетичаре, а нарочито оне из француске естетичке школе који су инсистирали на научном карактеру естетике и тражили њену специфичну методу. У том антифилозофском духу Етјен Сурио је ишао толико далеко да се питао: „Докле ће још филозофија компромитовати естетику?”

Крајем деветнаестог и у првим деценијама двадесетог века, идеја научне естетике је потиснула старо схватање естетике као филозофске дисциплине, па су ово питање могли поставити не само француски аутори који схватају естетику као посебну науку, већ и представници многих других праваца у савременој естетици који верују да се естетика налази у истом положају као и свака друга наука која зависи од посматрања и чија истина зависи од чињеница. На том путу откривене су многе драгоцене чињенице чији се број непрестано даље увећавао, па је основно питање постало питање принципа по коме треба средити и довести у ред новооткривене чињенице. Пошто се показало да естетика може постати област примене других наука, пре свега хуманих, систематизација се вршила углавном према психолошком и историјско-генетичком принципу, али

при том, као што смо видели, не треба заборавити ни покушаје физиолошког заснивања естетике, као ни социолошког и културолошког у ширем смислу речи. При том је превладала доста чврста одлука да се у психолошком, историјском и културолошком изучавању лепоте и уметности не изађе из оквира посебнонаучне свести, што је убрзо довело до сазнања да се сама естетика може конституисати као посебна наука.

Постоји, дакле, естетика као теоријска и филозофска дисциплина, која се разликује од схватања која третирају естетику као посебну науку. Она се најпре јавила као филозофска наука у оквиру метафизике рационализма, да би се затим јавила други пут као посебна наука у духу метафизичког позитивизма. Тиме је на најзаоштренији начин постављен методолошки проблем естетике који се може једноставно формулисати: да ли је естетика посебна наука или филозофска дисциплина? На тај начин настаје методолошки проблем естетике с којим се суочавамо у доба науке, а који се не састоји само у питању директног или индиректног утицаја научне методологије на естетику, већ у одлучујућем питању научног карактера саме естетике: да ли је естетика посебна наука, која се, попут логике или психологије, може и мора осамосталити у аутономну посебну науку, или, пак, остаје филозофска дисциплина у складу са својим традиционалним одредбама? Бар од Фехнера па наовамо овај проблем остаје отворен. Методолошко питање заснивања естетике као посебне или филозофске науке садржи у себи даљи проблем адекватности или неадекватности естетичке методе, па се из те, у методолошком погледу толико неизвесне ситуације, може разабрати да је питање филозофског или научног метода у естетици једно од централних питања савремене естетике и естетике уопште, које омогућује диференцирање и поделу постојећих гледишта, као и њихову систематизацију. На тој основи може се извршити подела свих гледишта и праваца у естетици на посебнонаучна и филозофска. Први заступају естетику као посебну и самосталну науку, док за друге она остаје, као и увек у традицији, филозофска дисциплина. Сва естетичка гледишта, школе и правци, могу се ставити на једну од тих страна. Изузетак чине само оне научне естетике које се још држе својих филозофских основа и оне филозофске естетике које уважавају и узимају у обзир резултате емпиријских истраживања, па их је стога тешко класификовати по том принципу, али тако настала тешкоћа не умањује важност тог крупног и нарочито за савремену естетику карактеристичног питања: да ли је естетика, у методолошком погледу, филозофија или посебна наука?

У сваком случају методолошко заснивање естетике остаје њен есенцијални услов, па то питање треба јасно истаћи и потражити тачан одговор на њега, да би се одредио карактер теоријског мишљења које се назива естетичким, да би се схватило шта значи научно сазнање историјских, психолошких, физиолошких, биолошких, етнографских, психотиполошких, психоаналитичких и других чињеница о лепом и уметности, пред којима овлашно и лаичко мишљење остаје запањено њиховом бројношћу, разноликошћу и привидном противуречношћу, те да би се коначно утврдило која су естетска стања ствари доступна само филозофском мишљењу која му припадају по некој вишој правди и која му стога не могу бити одузета без бруталног кршења права и закона које никада не доноси добро, ако та права важе универзално и ако имају снагу основног начела.

V

Данас ствари тако стоје да нико не може довести у сумњу вредност позитивних научних сазнања о чињеници уметности и лепо уопште, али је после почетног ентузијазма убрзо завладао скептицизам, па се све више губила нада у могућност да се на позитиван и чињенички начин разреши тајна уметности. У том погледу, Фехнерови резултати се с добрим разлогом могу сматрати необавезним, па су њихову произвољност одмах уочили неки његови савременици, али дух оне научности из које се развила његова метода, као и сама та метода, која је била у складу с формалистичком традицијом у естетици, морају се и данас узети у обзир, зато што су у великој мери изазвали кризу савремене естетике и одредили њен будући развој. Не може се, на пример, одбацити мишљење Адолфа Цајзинга да је „златни пресек” четвороугаона површина која се доиста највише свиђа људима, нити порећи тачност експерименталних метода избора, стварања и примене обичних предмета Теодора Фехнера, али увиђавни естетичар не може да апсолутизује и бескрајно проширује ова иначе тачна проучавања у једном специфичном домену деловања лепоте и уметности на човека, па ће одбацити закључке да се сви „лепи односи” могу одредити неком математичком једначином сличном једначини за „златни пресек” ($X = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2} = 1,6180\dots$), или да Фехнерови закони или принципи естетског допадања из првог тома његовог *Увода у естетику* важе увек и за сва уметничка дела. Уместо да апсолутизује ова тврђења, он ће тачно одредити место и

релативну вредност сваког од ових конкретних проучавања у систему естетике, већ према томе на коју се област односе и колико су тачна за ту област.

После почетног одушевљења за дух позитивизма, дошло је до развоја у ком се опет увидело да естетика решава пре свега филозофске проблеме, али да се због тога не могу одбацивати покушаји примене других наука на подручју естетике, као што се није више могла занемарити ни идеја естетике као посебне и самосталне науке. Поново се дошло до увида да су филозофски задаци у естетици претежнији и пресуднији од посебнонаучних, али, за разлику од традиционалне естетике, као спекулативне дисциплине која је гајила сталну тежњу ка априорности, данашња естетика не може потиснути из поља активне свести научна сазнања о појави лепоте и уметности, већ их мора узети у обзир у свом настојању да доведе до свести њихову скривену суштину и тако одгонетне њихову велику тајну. Важно је да се стекла свест о границама посебнонаучног сазнања. Са том свешћу метафизика поново добија на цени и почиње да се уважава као важан облика сазнања и незаменљив начин човековог разумевања света и живота у њему. Деветнаести век доиста бејаше спреман да потпуно одбаци метафизику, али већ двадесети век, утонуо у ноћ nihilizma и ужаснут „заборавом бића”, поново се враћа метафизици која је данас на већој цени негу у деветнаестом веку.

Упркос почетном одушевљењу за позитивно утврдиво сазнање, које је било захватило естетику у доба превласти позитивизма у науци и филозофији, естетика није могла да заборави своје филозофско исходиште, нити да потпуно занемари мисију коју јој је наменила и оставила у наслеђе историја филозофије. А историја филозофије је наменила естетици да истражује природу лепоте и уметности. При том није заборавила да јој укаже на пут и понуди поуздану методу која ће је довести до њихове скривене суштине. Естетика никада, чак ни у највећој позитивистичкој блудњи, кад се доста лагодно брчкала у плићак објашњивог, није потпуно заборављала овај свој древни задатак. Тако, на пример, чак ни Фехнер није био затворен према филозофији, па је веровао да ће се изнад емпијским путем добијених резултата тек у будућности уздићи филозофска естетика, као што се филозофија природе сада уздиже изнад физике и физиологије. Естетика је чувала у сећању свој древни филозофски задатак јер је понекад знала, а понекад нејасно осећала да постоји нешто у уметности изузетно значајно за естетику, а што се не може фиксирати као чињеница и тако објаснити. То је, на пример, оно дубоко, духовно и метафизичко, што свако уметничко дело од ранга мора но-

сити у себи. Нема правог и вредног уметничког дела без извесне дубине у том смислу речи. У том смислу се говори о плиткој и дубокој уметности. Али шта значи плитка уметност? Да је плитка значи да нас се само површно дотиче, да јој је циљ да нас заголица, да нас забавља и развеселава, итд; то јест да нема у себи ништа дубоко што нас као језа до сржи дубоко прожима сваки пут кад смо у додиру с правим уметничким делима, нешто што нам говори да је уметност већа стварност и од саме стварности.

Ако ствари посматрамо са нашег стајалишта, из нашег аспекта, то јест из аспекта естетике, тада видимо да нас се нека уметничка дела доимају дубље од других, да су права уметност, док нас нека друга остављају потпуно равнодушним. То је нешто што под одређеним условима свако може искусити. Но ако будемо покушали да одредимо ово дубоко у уметности, тада се неизбежно сусрећемо са питањем: како то да у уметности, која увек делује преко чула и која због тога остаје површинска у извесном смислу — како то да у таквој уметности ипак доживљавамо нешто дубоко? Проблем, дакле, настаје када покушамо да одредимо ово дубоко у уметности. Без сумње, наше очи су у стању да виде линије, а уши да чују тонове. Али како преко линија и тонова можемо чути и видети нешто дубоко што се не може извући на површину да би се видело као линија и чуло као тон? Како преко видљивог можемо открити нешто невидљиво? Како оно физичко упућује на метафизичко? Како нас површина *per definitionem* одводи у дубину? Или можда једна боја представља само нешто површинско? Може ли она означити и нешто дубоко метафизичко? Мисао се не може нацртати. Треба ли онда рећи да је слика само оно што се види и да иза тога не постоји ништа више? Кад би слика била само оно што се види, а музика само оно што се чује, то још не би било ништа значајно што би захтевало напор естетичара да га проучава и објашњава. То би, онда, до краја и без остатка, могла да објасни физика или неке од њених грана, у овом случају оптика и акустика, па естетика не би имала разлога чак ни да постоји. Како онда долазимо до феномена дубине у уметности?

Не бисмо били довољно увиђавни, нити теоријски довољно коректни, кад не бисмо дозволили, бар хипотетички, теоријску могућност да тај феномен можда уопште и не постоји. Могуће је да се субјект само уживљава у једну слику и да у њој види више него што она стварно има у себи. Некад је могуће да ми иза нечијих очију наслутимо дубину, а да тај човек у ствари буде потпуно празан. Исто тако има појединачна којима се неке композиције тако свиђају да они у њима осећају неку

дубину. Зато остаје питање: да ли је могуће да слика по себи буде објективно дубока? Да има у себи неки дубљи смисао? Да носи у себи нешто метафизичко? Знамо да поједине боје нису у стању да изразе нешто дубоко, али га можда у својим односима могу остварити. Можда поједине боје нису погодне да буду ознака за нешто метафизичко, али можда могу постати његово тело, које, тада, само о себи нешто значи (самозначеће дело). У том случају уметност би била објективно дубока и не би зависила од субјекта који је прима.

Управо на том путу треба тражити суштину лепоте, а нарочито оног њеног вида који се остварује у уметности, то јест уметничке лепоте, ако лепота има било какву суштину. Уметнички лепо је формална, а не садржинска категорија. Уметнички лепо није везано ни за какве садржаје, него уметнички садржаји произлазе из уметничке форме. Пошто се уметничка форма може остварити са три, али и са хиљаду елемената, лепо је резултат формирања и може се свуда појавити. Оно се не јавља само на одређеним подручјима, нити се локализује на одређеним местима, јер произлази из целине начина на који је направљено уметничко дело. Тако, на пример, многи су покушали да утврде степен идеализма и истине у кафкијанској митологији. Под тим се подразумева оно специфично кафкијанско код Кафке. Где је оно: у ком пасусу, у ком делу романа, у ком роману? Одговор је увек био исти: ни у једном пасусу, ни у једном делу романа, па чак ни у једном роману. Па где је онда? И шта је то уопште? То је оно што нас као одјек прати сваки пут кад смо у додиру с Кафкиним делима, иако се не може локализовати на одређеним местима и тако позитивно одредити. Позитивно се може одредити само оно што је постављено (од лат. *pono*, *ponere*, *positio*, *positum*), док нам оно што поставља, у овом случају дух уметника, увек измиче са својом обухватношћу и остаје изван нашег позитивног захвата.

Тако се остварује оно дубоко, духовно и метафизичко у уметности, које је истина тешко одредити, јер није позитивно утврдиво, али естетика од тога не сме одустати. Она трага за оним дубоким у уметности, за њеном метафизичком тајном, за њеном духовном вредношћу, за оним по чему је једно уметничко дело уметничко. Управо по томе она се разликује од свих других наука, које такође проучавају феномен уметности, али се не упуштају у њене нејасне дубине у којима и пребива њен прави смисао који велом велике тајне обавија њено биће. Посебне науке не оперишу категоријама које би могле да изразе метафизичку структуру бића, па зато нису кадре да тематизују биће на свим нивоима његовог извршавања — његовог *esse*. Без обзира на то колико посебно научно знање продире у

ширину и дубину, постоји једно биће у које науке не могу продрети, зато што оне опажају биће само као расцепљено и подељено, растављено и попредмећено. Из тог разлога њима су отворени само различити начини бивствовања чије јединство не могу досећи. У најбољем случају, оне нам могу дати знање о унутрашњим пропорцијама бића, али нам ништа не могу рећи о бићу као таквом. На основу сличног увида Хајдегеру је могла постати блиска мисао да нас историја уметности може чак даље одвести од саме уметности. Она, уосталом, као ни било која друга позитивна наука, нема ни средстава ни метода да нас приближи суштини уметности и њеној изворној тајни. Тако искуство граница посебнонаучног сазнања поново доводи до свести чињеницу да крупно и за савремену естетику карактеристично питање методе ипак остаје само претходно и формално питање у односу на праве естетичке проблеме, јер, ма колико било важно сазнање правога пута који треба да нас доведе до предмета испитивања, ипак се правац пута мора одредити према природи и положају предмета, па се методолошко питање у естетици преокреће у зависности од сложеног и бар наизглед потпуно ирационалног и дискурзивног мишљењу недоступног естетског предмета. Естетика се не може и не сме зауставити у свом истраживању све док не дође до свог циља, а њен циљ је загонетна суштина уметности до које се не може пробити ниједна позитивна наука, нити све заједно, пре свега због начина њиховог поступања и карактера њихових метода.

Но шта је суштина уметности? Шта уметност чини уметношћу? У ком свом моменту једно уметничко дело постаје оно чије име носи: то јест уметност? Шта је уметничко у уметности?

Уметност је ствар духа. А духовне појаве су објективне. То је оно у чему се човечанство показује, као што се показало, на пример, у Рембрантовој слици или Декартовој филозофији. У том смислу може се рећи да уметност заступа интересе људског духа. Али шта је људски дух? Шта је оно што глупости може да направи догађај и доживљај? Шта је оно што нас као језа до сржи дубоко прожима сваки пут кад смо у додиру са великим уметничким делима? Посебне науке могу свој предмет захватити и обухватити. Али ко би могао ухватити оно духовно? Оно нам увек измиче. Чим покушамо да га захватимо, ми одмах захватамо у празно. Зато нама, који се бавимо тим послом, често пребацују да се бавимо нечим иреалним, па чак и горе од тога: да хватамо црну мачку у мраку. Ту за њих нема ништа што би још ваљало тражити. За оно духовно које се сместило у суштину уметности да би је учинило што тајнови-

тијом и загонетнијом, они су постали глуви и слепи, а можда су такви чак и рођени. Можда је тачно то што они говоре, али, упркос томе, једно је сигурно: ако од тога будемо одустали, тада је готово са великом уметношћу и правом филозофијом. На естетици је да нас упозори на ту велику опасност, без обзира на то којим ће путем човечанство ићи у будућности: путем сталне духовне обнове или пада у нову врсту варварства које је већ на видику. И она то доиста чини, на овај или онај начин, често веома нејасно, пре свега зато што ни сама није у стању да се снађе у тој безизлазној ситуацији. Од свог примарног циља не сме одустати, без обзира на то да ли ће наићи на разумевање и како ће бити примљена у овом смутном времену.

На путу тражења суштине уметности естетика је спознала њену духовну природу. Али то није цела истина уметности, већ само једна њена страна која тражи да буде допуњена да би била целовита. Уметност је ствар духа, али дух не може сам постојати: без материје, дух би се изгубио, јер не би имао на чему да се појави. Платонова идеја не би могла да се спозна, да се искаже и пређе у онострану свет. Без материје дух би се могао само помишљати. У том случају, он би остао нешто психичко, то јест нешто неопипљиво и неухватљиво, као лош сан или неуроза, на пример, нешто што може и треба да испитује психологија као позитивна наука о унутрашњем животу човека. Али дух, као што смо казали, има општу ваљаност и универзалну вредност. Да би се појавио, потребно је оно материјално, што се, са своје стране и без духа, претвара у нешто чисто физикално, што физика може до краја истражити.

Према томе, у уметничком делу духовно и материјално морају бити дати истовремено, јер се материја без духа претвара у нешто физикално и индиферентно, што је предмет физике, а дух без материје у нешто душевно што не превазилази оквире субјективне датости, што чини предмет психологије. Материја без духа је, на пример, распукла кора, камен без смисла, тон који сувише смета, у сваком случају нешто чему естетика није потребна да би га истражила и утврдила његов бесмисао. Па ипак, та и таква материја духу је потребна да би се појавио, јер он нема у себи ништа што би било његова основа, па стога прелази у психичко. Тек дух од материје може да направи догађај и доживљај. У том смислу може се рећи да уметничко дело настаје у моменту када дух обухвати и савлада материју да би се на њој показао као сјај или одсјај, како су говорили стари, а модерни више воле да кажу као лепота. Све нам говори и потврђује да уметност није ништа друго до објек-

тивирани људски дух који постоји независно од субјекта који ће га прогласити лепим.

Зато изгледа да пре него што одговоримо на темељно питање естетике шта је уметност, морамо прво одговорити на два претпитања: шта је дух и шта је материја? Додуше, уметност је један нарочити однос духа и материје, али се њихов однос не може схватити ако се пре тога не зна шта су они сами: шта је дух, а шта материја? И једно и друго, и дух и материја, највише су категорије, то јести највиши родни појмови који немају виши родни појам (*genus proximum*), под који би се могли подвести и тако одредити. Њих једино испитује филозофија. Зато се естетика не може вештачки истргнути из склопа филозофских дисциплина: она ту природно лежи, јер се у тражењу суштине уметности ослања на фундаменталне основе бића и духа, што јој даје извесну надмоћ у односу на све посебне науке које су лишене ове могућности самим избором својих метода и њиховом применом. Суштина уметности се не може испитивати независно од филозофског система, па се не може развити естетика у том смислу ако није филозофија. Штавише, естетика може највише, више него било која друга филозофска дисциплина, допринети решавању опште филозофске проблематике, пре свега оне метафизичке и онтолошке, јер једино она бдије и пребива на самом извору ствари, тамо где нова бића настају. Ниједна друга филозофска дисциплина нема ову посебну привилегију, а о посебним наукама да и не говоримо, пошто су већ избором своје методе и начином приступа свом предмету осуђене на парцијалност и парцијалну истину која ни по свом основном одређењу не може бити права истина.

VI

Иако је естетика врло млада филозофска дисциплина, она је убрзо почела да придобија своје присталице међу најзначајнијим филозофима. Интерес за естетику и њену проблематику све се више повећавао и међу представницима других наука. Деветнаесто и двадесето столеће карактерише брз развој неких хуманих наука које траже свој предмет и своју посебну методу. Као што смо видели, нешто слично се догађа и са естетиком: и она је настојала да постане посебна наука. Па ипак, европска естетика, која је имала толико еминентних представника, није успела да се конституише као позитивна наука, која би тачно одредила предмет свог истраживања и пронашла њему одговарајућу методу. Они који још верују у ту њену могућност сматрају да естетика још увек није довршена наука, па на

основу тога тврде да ми још немамо посла са једном систематском дисциплином, већ само са низом покушаја да се прокрчи пут до једне дисциплине која је у току формирања. Покушаји који су чињени да би се одвојила од филозофије и метафизике њима изгледају преурањени, а можда су чак и погрешни и, као такви, унапред осуђени на неуспех, бар у поређењу са очекивањима њихових одушевљених заговорника. Зато треба имати у виду ову веома сложену ситуацију кад се говори о рађању естетике, њеном развоју и њеном садашњем стању.

Естетика се јавила доста касно, тек у XVIII столећу као „закасна сестра логике”, да би указала на једну заблуду која је ранијег датума. Заблуда коју је естетика требало да савлада потиче још из оног периода када се поглед на тоталитет почео распадати да би у процесу даље специјализације настајале различите дисциплине које, додуше, раде на истом проблему, али јединство првобитног тоталитета више никада неће моћи достићи. Кад се распао јединствен поглед на свет, процес специјализације се и даље ширио. Тиме се губио дух дат у тежњи да се спозна тоталитет. Све већа специјализација води формирању посебних наука, па је одавно постало очигледно да се научно сазнање развија и напредује кроз све веће диференцирање. У том процесу и естетика је сматрана посебном науком. Ту се путем физикалних и других посебнонаучних метода жељели утврдити шта је естетско. Таква естетика спада у природне, а не у хумане науке. Та природно-научна естетика (или оријентација у естетици) може нам пружити неко сазнање о уметности, али нам не може открити њену суштину, нити одговорити на питање по чему је једно уметничко дело уметничко — не може, јер се не ослања на фундаменталне основе бића и духа. Занесена научним одушевљењем које је завладало у науци и филозофији, она је дошла у искушење да напусти свој превасходно филозофски задатак и кренула путем свађа и подела који никада неће довести до измирења посвађаних сфера. Естетика се ухватила у коло посебних наука с намером да се сама конституише по њиховом моделу, али је убрзо увидела да је тај пут не води њеном правом циљу, па је морала да коригује своје нишањење. Убрзо је увидела да посебне науке више никада неће моћи да премосте огроман понор који се разјапипо између чула и разума, између мисли и дела, између теоријске и практичне филозофије. Напротив, уколико се посебне науке више развијају, оне се све више удаљавају једна од друге, а све заједно од извора ствари.

Декарт се послужио сликом дрвета да би приказао такву тенденцију и усмереност људског знања. Према овој представи, корен би био метафизика, стабло би представљало физику, а посебне науке — гране које се све више шире и разгранавaju.

Хајдегер је изгледа имао у виду исту идеју кад је једној збирци својих расправа дао наслов *Holzwege* (код нас преведено као *Шумски љушеви*). Наслов овог дела француски преводилац је превео мање дословно, а више по смислу као *Пушеви који никуда не воде* (*Les chemins qui ne mènent nulle part*). Смисао ове идеје добро изражава једна наша пословица која гласи: од дрвећа не видимо шуму. Као што нам дрвеће скрива шуму, тако нам и посебнонаучно сазнање скрива изворну истину која би морала бити његов циљ.

Тако се јавио онај непремостиви јаз између духа и материје, слободе и нужности, унутрашњег и спољашњег, индивидуума и рода, оног што се мисли и оног што се ради. Иза потрошених појмова, схваћених као супротности, изродиле су се различите дисциплине, али и немоћ да се поново успостави првобитно јединство. И кад је изгледало да су ове сфере толико посвађане да их више ништа не може измирити, јавила се естетика да би показала како се у корену погрешило. Мисао ма како била паметна мора прећи у дело. Етика гради на претпоставкама слободе и туђа јој је свака филозофија присиле која говори о нужности. У уметности истовремено учествују и дух и материја. Естетика се јавила доста касно, јер је историја филозофије касно показала да се у корену погрешило. Касно се увидело да између мисли и дела нема посредника, да нема везе између онога што се мисли и онога што се ради, па се естетика морала некако прокријумчарити као једина спона између ових посвађаних сфера. Она нас враћа у једно стање у коме се нису осећали непријатељски мотиви између духа и материје, слободе и нужности, већ у коме се осећа потреба да се ове посвађане сфере поново зближе и сједине, јер је извесно да између њих не постоји онтичка подвојеност и мржња. Уметност је њихово конкретно измирење. Тамо где су ствари посвађане, естетика се јавља као помирителница, јер показује да истина пребива у јединству духа и материје, а не у њиховој подвојености. Она нас враћа на изворе ствари где ове категорије нису биле развојене, па се, у духу добре старе метафоре, може рећи да нас она не води из дебла у гране као друге позитивне науке, већ управо супротним правцем: из дебла право у корен.

А тамо где се нешто корени одатле и успева. Естетика има своје филозофске корене, па их сама не би смела сећи, ако не жели да увене и остане без плода. Она је сама филозофија, па се не може искључити из система филозофских дисциплина. Њена метода је превасходно филозофска, иако не треба да се лишава услуга емпиријских наука чија сазнања може користити у свом настојању да одговори на битно питање лепоте и уметности.

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

Поводом доделе Награде „Младен Лесковац”
Божидару Ковачеку

МИРОСЛАВ ПАНТИЋ

ГОСПОДИНУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКЕ НАУКЕ

Овај дан Лета Господњег 2006-ога празник је за Матицу српску и данашњим свечаним чином он улази у историју те презнамените установе нашега народа. Врло угледна Награда „Младен Лесковац”, која се сваке треће године додељује за значајна остварења у области књижевне историографије, стиже у руке личности која је по суду Одбора, нарочито именованог за тај избор, таквог великог признања најдостојнија у своме одсеку времена. Та је личност садашњи председник Матице српске проф. др Божидар Ковачек, а иначе дугогодишњи професор Универзитета у Новом Саду и професор и декан Академије уметности, такође у Новом Саду.

Као историчар књижевности и културе српске у најширем опсегу и смислу, Ковачек је обликован у такозваној београдској школи, коју су засновали Павле Поповић и Јован Скерлић — онај први нарочито. Та школа имала је сјајне представнике на Филозофском факултету у Београду и у првим послератним годинама, када је Ковачек тамо студирао, пошто тада у Новом Саду још није било Универзитета. Из исте школе проистекао је уосталом и сам Младен Лесковац, и био је њен свесрдни и доследни следбеник. А од њеног тадашњег представника у науци о књижевности Драгољуба Павловића и потекла је Лесковцу, пријатељу његовом, препорука да за асистента себи узме Божидара Ковачека, што је Лесковац одмах и прерадошно прихватио и на чему је Павловићу било дирљиво и срдечно заувек захвалан. Лесковац је и други велики узор Ковачеку,

у историји књижевности и њеној поетици, као што му је затим годинама, до смрти своје био и пријатељ и ослонац, како на Универзитету тако и у животу. И у привржености Матици српској, као у своме служењу тој знаменитој институцији нашој, Ковачек се креће по траговима Младена Лесковца, и као члан њеног Управног и Извршног одбора, и управник њене Библиотеке, уредник њеног часописа за сценске уметности и музику, коначно и њен председник. Слободан сам овде, као у загради, изнети дубоко своје осећање да би — да је само неким случајем Лесковац жив дочекао данашњи тренутак — био поносан и пресрећан што је данашње признање по пуној и истинској заслуги припало његовом, и нашем, Божидару Ковачеку.

Свој књижевноисторијски рад Ковачек је сјајно започео докторском дисертацијом о Јовану Ђорђевићу, као знаменитој и вишеструкој личности српске књижевности и културе и српске националне и позоришне делатности, а не само као једном од најзнаменитијих Сенћана, ујаку Ставана Сремца и писцу српске химне. Заснована на вишеструком и веома плодном проучавању обимне књижевноисторијске и архивске грађе, сјајно вођена и писана, штампана још 1964. године, остала је у свим својим одликама непревазиђена до данас, што најбоље показује и околност да је недавно доживела и своје друго, фототипско издање. Од тада, па све до данас, Ковачек је објавио на стотине изванредних расправа, студија и чланака о писцима, књижевности и историји културе српске, и позоришних збивања у књижевности и на позорницама српским, у XVIII и XIX веку углавном, али и оним из времена ближих данашњим. Засновани на огромној ерудицији и оригиналним властитим проучавањима српске културе, књижевности и свеукупног деловања српских националних и просветних установа српских „од Србије даж до Црне Горе” и најбољих њихових националних, књижевних и културних прегалаца, као и установа попут Матице српске или Текелијанума, и сјајно писана, многа од ових књижевноисторијских и културноисторијских сведочанстава о нашој прошлости, даљој и ближој, прикупљана су, по том и штампана у посебним књигама, или су као засебне књиге штампана од самога свога настанка. Између многих, за ову прилику истакао бих само неке незаобилазне и најновијих датума, попут изврсне, богато илустроване историје *Матица српска 1826—2001*, из 2001. године, блиставих и репрезентативно опремљених, по садржају врло значајних и од непролазне вредности монографија *Непознати писма Михајла Пујића и архивалије у вези са њима*, из 2004, *Милутићин Миланковић и Матица српска — непознати његова писма, праћеће архивалије и по-*

даци, из 2005, *Никола Тесла и Маџица српска*, из 2006. Међу њима су и две од укупно трију књига са преважним Ковачековим радовима, заправо изванредим студијама непролазне вредности о српској драмској књижевности и њеним писцима и њиховом животу на српским сценама, под заједничким насловом *Талија и Клио*, по класичним именима муза драмске уметности историје.

Све овде данас речено, шкрто и укратко по неопходности и неизбежности у оваквим приликама, само је благи израз велике личне радости онога који данас говори у овој знаменитој кући о у потпуности заслужном признању које се данас одаје Господину српске књижевноисторијске науке Божидару Ковачеку и лично најсрдачније честитање на томе признању, од његовог вајкадашњег пријатеља и поштоваоца.*

Речи на представљању књига
Божидара Ковачека *Талија и Клио II и III***

МИРО ВУКСАНОВИЋ

САБИРАЊА ПРОФЕСОРА КОВАЧЕКА

1.

Требало би, можда, сваки говорник који хоће у петнаестак минута да сталожити запажања о ономе што је настајало годинама, у пажљивом и упорном трагању, требало би, у таквој прилици, да сваки говорник каже зашто се посла примио и да унапред изговори уљудно извињење. Није ова реченица замена било чему, нити је оправдање за недореченост. Хоће да каже две истине. Прву, да често чујемо како приказивачи опуштено, без напора, говоре о књигама, без верности књизи и писцу. Другу, да сам примио жељу која се не одбија ни у слу-

* Реч приликом уручења Награде „Младен Лесковац” Божидару Ковачеку, у Матици српској, 26. децембра 2006. године.

** Књиге је објавио Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006, а представили су је Миро Вуксановић, Иван Негришорац и Зоран Максимовић у Матици српској, 21. фебруара 2007. године. Први том објавила је Матица српска 1991. године.

чајевима мање деликатним од разговора с човеком који не може да се брани од велике невоље. Зато је ова реч пре порука која не сме окаснити, која призива чудо, но што је приказ двеју књига пред нама.

Знам да оваква исповест, мада у наговештају, не пристоји нашим савременим обичајима, али никад нисам мислио да је равнодушност нешто чему бисмо давали време и реч.

2.

Навађен у свом књижевном послу да се бавим речима и њиховим значењима, прво што ми се појавило као провокација био је наслов књига Божидара Ковачека. Пре неколико година, када је објављена прва књига *Талија и Клио* слушао сам како је писац две митске личности у наслов саставио.

Сада имамо још два тома под истим именом. Од малена знам реч *талија*. Стално је понављана о некоме ко је *имао талије*, о некоме ко *није имао талије*. Разумео сам да је *талично* срећно, да је *таличност* срећа, да је *талија* срећна рука. Тада сам упамтио и стихове:

*Ако буде старога талиха
Турци ће ни таличии Баџрића*

а то је дворед из књиге коју је пре неколико дана, у телевизијској емисији, онамошњи лингвист и професор назвао *Огледало јорско*, а не како на њеним корицама сто и шездесет година пише — *Огледало српско*. Доиста, нисмо имали талије.

Касније, с одрастањем, почињемо да слушамо како је дошло позоришно име Талијин храм и како су распоређене дужности девет кћери Зевса и Мнемосине, заштитница лепих вештина, а највише поезије, музике, историје, речитости. Отуда је професор Ковачек одабрао природни пар, „представљачицу и историчарку”, како је назвао Талију и Клио, са жељом да испод њихових талисманских имена трајно остави своју дугогодишњу службу драми и позоришту.

3.

А када год чујем име Клио, по навади из ранијих година, одмах помислим на клијање и на осталу породицу речи од глагола клијати. Почну да ми се отварају: клијавост, клијалиште, клијав, клијавац, клијаво... Почну да ми се појављују слике када *све клија*, када *све ниче*, на пролећни начин, али и два скривена значења глагола клијати која именују слаб пламен,

тињање, и воду која испотиха извире. И чудно, као што бива с речима, однекуд ми редовно на име Клио долази *клијет*, а то је собица или ћелија, коју сам запамтио из Његошевог писма где каже да су му у Риму разним појавама и призорима „натрпане све галерије, све клијети мождане” и из његових стихова:

*Поздрављам вас, о олћари, кумирима остављени,
вас, клијети, окићене с живописом, с мозаиком.*

Није овако присећање и понављање познатог издвојено случајно. Хоће од наслова студија и расправа Божидара Ковачека, окуком, да дође до кључних речи које нам помажу да разумемо књиге *Талија и Клио*, три у низу, природном, хронолошком.

Написала их је талична рука. Постале су клијалиште учености и знања. Доносе нам сијасет чињеница које су свом откривачу населиле „све клијети мождане”.

4.

Нећу набрајати наслове четрдесетак штива, различитих по обиму и по предмету изучавања, истих у методу, у доследности. Рећи ћу једну напомену и два покушаја у тумачењу Ковачекових радова.

Најпре напомена. У јесен прошле године, 2006, у Сенти, за 180. годишњицу рођења негдашњег секретара Матице српске, уредника *Лешојиса*, водитеља Матичине Библиотеке, оснивача Српског народног позоришта, првог управника Народног позоришта у Београду, писца српске химне „Боже правде”, прештампана је Ковачекова књига *Јован Ђорђевић*, објављена 1964, настала као дисертација, урађена под пажњом Младена Лесковца.

Јесу у наслову заштитнице Талија и Клио. Јесу кључне речи за писање, за читање, таличност и клијање. Јесу два имена на почетку и на крају књига Божидара Ковачека: Јован Ђорђевић и Младен Лесковац.

Ђорђевићева делатност води Ковачекову пажњу пола века. Око ње се одмотавају концентрични кругови развоја српског позоришта и његове повезаности с другим културама, најпре и највише с мађарском театарском традицијом. Лесковчев модел да се целина историје књижевности добија у мозаику нађених, поређаних и истумачених детаља, који се, такви, нуде руци која ствара синтезу, Ковачек је у младости примио и обилато остварио. Од студије о Јовану Ђорђевићу (која може и данас да буде пример како се изучава живот, дело и епоха јед-

ног човека), од књиге о писцу песме „Боже правде” стигао је до правде да његово укупно дело буде под наградом која носи име Младена Лесковца.

5.

А сада два обећана покушаја у тумачењу друге и треће књиге *Талија и Клио*.

Најпре сам, као што се обично ради, прелистао оба тома, осмотрио напомене и регистар, ишчитао садржај, бројио радове, гледао како су распоређени, запазио три некролога и три приказа који су нарочити додаци, три у првој а три у другој књизи, још једном препознао изузетну Ковачекову способност да све што му је под руком доведе у ред какав њему одговара, што га је унапред одабрао, упоран, онако меке речи али непомерљив у својим намерама. Привукао ме је наслов *Лични однос Лазе Костића према Српском народном позоришћу*. Одатле сам почео читање.

У првим реченицама је Костићева сагласност с политичким ставовима Милетићеве странке, Уједињене омладине српске и „фотера” прве српске сталне позоришне куће Јована Ђорђевића, а потом чињеница до чињенице, укључив и оне о Лазиним глумачким улогама, о његовим љубавима и препевима, о двадесет и две премијере у првој сезони Српског народног позоришта, које песник назива у првом тексту о њему, 1868, „кошница српске Талије”, а у последњем, 1896, узвикује: „Ох, то мезимче!”

Видео сам да сваку ствар коју описује Ковачек доживљава као своје мезимче. Отуда онолико прецизности и онолико нежности у његовим огледима. Таква равнотежа се тешко постиже. Ковачек је у томе успео.

6.

Из књиге у књигу, напрескок, узимао сам почетак и крај сваког текста, састављао беоцуге, гледао професора који пише и писано режира истовремено, нашао свуда исту бригу за извор, исту страст у тражењу, исту наклоност према заборављеним, затомљеним људима чије су заслуге важне, чија је имена Ковачек вратио међу нас, озбиљно, понекад шалбено као, рецимо, када пише о односу Чиплића, који је „из Бечеја Бода”, према Савићу, који је „из Бечеја Јоца”.

Тако, увек поуздано, Ковачек је на седам стотина страница склопио другу и трећу књигу *Талија и Клио*.

Преносим прву реченицу, о Козачинском, о зачетнику српског позоришта, за тристогодишњицу написану 1999, којом се отвара друга књига:

Најмање три недоумице илећу се око личности о којој бих да вам говорим: 1. како се зове, 2. када је рођен, 3. где је рођен.

Чисто, јасно, директно. Тројно.

И преносим последњу реченицу, о Јадвиги Сопчак, о њеној књизи *Пољска авангардна драма у Југославији* од 1945. до 1990, исписану 2001, којом се затвара трећа књига:

Задовољство је и радост ту књижу коначно имати у рукама, с њим сазнањем да она служи на часи и нашој и пољској историографији.

Овде су се саме појавиле још две, завршне реченице.

Задовољство је и радост имати у рукама књиге *Талија и Клио* Божидара Ковачека, с пуним сазнањем да оне служе на част и српској и општој театрологији. У њима је живот поклоњен историји позоришта и таличне уметности.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

КЊИЖЕВНОИСТОРИОГРАФСКА ПРОЦЕДУРА И РОМАНЕСКНА ИМАГИНАЦИЈА

Преко хиљаду и двеста страница написао је Божидар Ковачек о српском позоришту и драмској књижевности. Усредсредивши своју истраживачку пажњу на раним периодима српских театарских и драмских догађаја, пре свега на 18. и 19. век, он је открио мноштво занимљивости, попунио уочљиве празнине и протумачио многе загонетке наше културне прошлости. Веома често скромно формулишући наслове својих истраживачких радова (рецимо: „Две речи о...”, „Неколико напомена о...” и сл.), Ковачек је своју историографску делатност схватао као упорно расветљавање непознатог и присећање на оно заборављено. Не устежући се да се позабави тзв. малим темама или малим писцима, он је — присећајући се, ваљда, оне сугестивне синтагме Антуна Барца „величина малених” — вазда успевао да покаже како оно што изгледа мало, уистину мало није, а значај за књижевне и театарске развојне токове такав је да се заборав једноставно не сме дозволити.

Импресивно делује Ковачекова способност да из маленог броја чињеница успешно реконструише не само обресе једне мање или више доследно замишљене уметничке акције, него и да ваљано растумачи специфични дух епохе и право место стваралачке индивидуалности у тој епохи. Све то он постиже, пре свега, пажљивим претраживањем и открићима чињеничне основе уметничких догађаја, али и ванредном способношћу проницљивог сагледавања једног другог времена и особених стваралачких преокупација. Тај спој акрибичности, спремне да се суочи са изазовима ма како мале, на први поглед — готово безначајне чињенице, и способности имагинативне надградње, која зна докле досежу њена права и обавезе, краси Божидара Ковачека као историчара књижевности, позоришта и културе у мери која му омогућује оптималне истраживачке резултате. Отуда се он, у напорима реконструисања културне прошлости, не залеће више него што му то допушта оскудни корпус чињеница, али не иде ни мање од границе коју намеће неопходност да се текстом саопшти неко одиста ново научно сазнање.

Захваљујући таквој Ковачековој способности ми данас знамо несравњено више него што смо некада, после радова Павла Поповића, Јована Скерлића, Светислава Шумаревића, Миховила Томандла и других, знали, примера ради, о српској школској драми или о, како то Ковачек вели, „театрољубивим учитељима” с краја 18. и почетка 19. века. Ако су ранији проучаваоци наше културне прошлости једва помињали више аутора и делатника у форми школске драме, сада после Ковачекових радова знамо доста тога о Марку Јелисејићу, Мојсеју Игњатовићу, Јакову Пејаковићу, Михаилу Крекићу, Јовану Крестићу и др. Нарочито су далекосежне Ковачекове амбиције у реактуелизацији рада Марка Јелисејића, с обзиром на то да указује не само на његов драматуршки и преводилачки, него и песнички рад. За многе јунаке раног српског позоришта и драмске књижевности, јунаке којима је одавно запретио потпуни заборав, Ковачек се борио и изборио да им се у нашем памћењу призна некакво, како он то у једној расправи каже, „местанце”.

Занимљивији и знатно сложенији него до сада указали су се у Ковачековим расправама ликови многих позоришних делатника, попут Димитрија Марковића Кикинђанина или Глигорија Глише Новаковића (*Талија и Клио III*). У свим својим написима о таквим „театрољубивим” личностима које су одиста обликовале српски позоришни живот, Ковачек открива необичну пунину доживљаја и специфичност друштвених околности о којима сведочи. Отуда се у његовим истраживачким поступцима може назрети скривени, никад искоришћени дар ро-

мансијера и његове стваралачке имагинације. Расправа *Позоришна дружина Борђа Пелеша у сезони 1874/75. (Талија и Клио III)*, примера ради, садржи *in nuce* такав концепт романескне грађе са свим елементима једног упечатљивог јунака, занимљиве радње са заплетом, те стварности епских размера. Управо захваљујући оваквим текстовима и фрагментима већих целина, постаје очигледно како Ковачек поседује ретку, изузетно драгоцену способност сјајног и прецизног сликања људи, догађаја и читаве епохе у којој су се збивали важни догађаји које смо тако лако препуштали забораву.

О Емануилу Козачинском и његовој *Трагедокомедији*, за разлику од поменутих позоришних делатника, знатно је више писано, али је Ковачек, сместивши његов рад у контекст развоја барокне школске драме код Руса и Срба, указао на специфичности скривеног значења његовог текста, а посебно на измене које је унео Јован Рајић у својој реплици Козачинске драме. Истовремено, треба истаћи и Ковачекову истраживачку скрупулозност која не само што ће наметати темељно проучавање литературе о датом проблему него се неће устезати од одавања дужног признања свима онима који су задужили науку вредношћу својих сазнања. Отуда, пратећи како Ковачек, примера ради, спремно указује на значај истраживања Миховила Томандла, Властимира Ерчића и других, читалац не може у његовој објективности а да не препозна посебан квалитет. Захваљујући том квалитету Ковачекови текстови свом читаоцу увек обезбеде и, макар како кратку и овлашну, али драгоцену скицу самог проблема онако како је он у литератури третиран. Тако раде поштени и честити истраживачи, таква је одавно установљена норма, али се данас те норме не придржавају сви чланови научне заједнице.

Јоаким Вујић је честа тема Ковачекових расправа. Након студије *О тхеатрском делу Јоакима Вујића* (1988), коју је потписао заједно са Петром Марјановићем, Душаном Михајловићем и Душаном Рњаком, Ковачек је своје прилоге, а реч је о Вујићевој биографији и расправама о пет његових позоришних изведби, прештампао у књизи *Талија и Клио I*, и томе додао текст који разматра однос Вујића и Стерије. У књизи *Талија и Клио II* Ковачек је понудио нове расправе у којима је осветлио важност Вујићеве делатности у Будиму и Новом Саду. Од таквих прилога везаних за одређене културне центре, посебно су занимљиви Ковачекови описи српских позоришних догађаја у Будиму 1860—61, у годинама које су непосредно претходиле оснивању Српског народног позоришта. Или текст чији наслов *Трагом српског позоришног живота у Темишвару* веома јасно показује већ уочен, а веома важан аспект Ковачекових

истраживања — способност да географски разуди театарске догађаје српске културе. Отуда се у његовим студијама неће појављивати само Сремски Карловци, Будим, Нови Сад, Београд, него и Кикинда, Велики Бечкерек, Вршац, Сегедин, Баја, Чанад, Темишвар, Арад, Загреб, Карловац, Земун, Рума, Врањево, Нови Бечеј, Панчево, Крагујевац и друга места у којима су позоришни догађаји организовани за српско гледалиште.

О многим полузаборављеним личностима важним за развој српске драмске књижевности и позоришта оставиће Ковачек драгоцену сведочанства. Писаће, тако, о „драмским покушајима Михаила Витковића” (*Талија и Клио I*), премда су ти покушаји веома скромни, али „то је још увек више од готово потпуног неуспеха који је доживео као мађарски драмски писац”. Писаће и о Димитрију Нешићу, песнику и драмском писцу, којег ни историчари књижевности нису до краја разлучили од две друге особе истога имена, а Ковачек у свом прилогу то чини (*Талија и Клио I*), упркос сазнању да је вредност његовог дела крајње минорна. О Атанасију Николићу, у своје време веома извођеном писцу, сведочиће Ковачек изузетно документовано и подробно, указујући на разноврсне његове доприносе друштвеном и уметничком животу, сматрајући да је „он личност коју није лако померити из историје нашег културног нарастања”, премда „литерарно-естетску процену Николићеве драме једва могу да издрже” (*Талија и Клио I*).

Своја истраживања Ковачек је најчешће завршавао на оној временској линији од које, захваљујући Стерији, Срби тек почињу да стичу врхунска дела драмске књижевности. Истражујући, тако, „комедију код Срба пре Стерије” (*Талија и Клио I*) он ће пажљиво претрести готово заборављеног Лазара Лазаревића и његову комедију *Пријатељи*, утврђујући како „Лазаревићева кота, истина, није била висока, али је била обележена”, а „видела се више но што је ми данас видимо, засенчену и заскочену Стеријиним делом”. О Стерији, пак, Ковачек је писао некако успутно, бавећи се неким занимљивим појединостима његовог дела. Тако је, на пример, у тексту *Шекспир > Стерија < народна поезија* (*Талија и Клио I*), анализирао сцене авети из ране драме *Милош Обилић*, а у тим сценама је, уз већ констатовану везу са Шекспиром (Д. Михаиловић), препознао и утицај народне поезије. При том је указао како неслагласност ових утицаја, западноевропског и народног, онемогућава да се ове две линије обједине унутар једног лика авети, па је Стерија морао да уведе још једног. Тиме је Ковачек дао додатно објашњење за појаву извесних, драматуршки нефункционалних детаља који су до тада објашњавани махом невештином младога писца. Целину, пак, Стеријиног дела, тачније његове комедије,

Ковачек, у тексту *Стерија у шрићиху српске комедиографије (Талија и Клио I)*, наизглед нехајно и овлашно, али крајње упечатљиво описује тако што то дело смешта у контекст његових настављача — Трифковића и Нушића, па указује на жанровске разлике, типове радње, природу ликова, повлашћене гледаоце и друге аспекте.

Своју истраживачку пажњу Ковачек је посветио и односу народне књижевности и српске драмске уметности. Врло пажљиве и ефектне анализе ове врсте спровео је Ковачек на појединачним опусима неких писаца (Атанасије Николић, Стерија и др.), али је и те како користан и прегледан његов текст *Народна књижевност и рејерићоар сћалних српских народних йозоришћиа*: премда у њему аутор не улази у подробне анализе, он у кратким цртама указује на основне моделе актуелизације фолклорног наслеђа у српској драми 19. века, а у распону од Атанасија Николића, Стерије, Јована Суботића, Матије Бана, Лазе Костића, Ђуре Јакшића, Змаја, па до Милана Савића.

Посебну, увек актуелну тему Ковачекових истраживања представља настанак и рана историја првих српских професионалних позоришта — Српског народног позоришта из Новог Сада и Народног позоришта из Београда. Познавалац Ковачекових театролошких расправа мора се са благодарношћу присетити његовог крајње прецизног и документованог описа „Дилетантског летећег позоришта” (*Талија и Клио I*), као и бриљантних деоница његове монографије *Јован Ђорђевић* (1964) у којој је крајње акрибично, са потпуним познавањем ширих друштвених актуелности, политичких ломова и идеолошких раскола, те са разумевањем личних наклоности и омраза, описан процес настанка народних позоришта у Новом Саду и Београду. При том су се, осим Ђорђевићевих идеја и прегалаштва, изузетно упечатљиво указали ликови не само његових сарадника и пријатеља него и опонената и мрзитеља, чак и оних који су у различитим временима били и једно и друго. Појављују се ту јасно профилисане личности као што су Светозар Милетић, Лаза Костић, Змај, Јован Хацић, Антоније Хацић, Платон Атанацковић, Ђорђе Натошевић, Јован Бошковић, Данило Медаковић, Аца Поповић Зуб, Јован Грујић Јота, Ђорђе Поповић Даничар, Ђорђе Малетић, Милан Кујунџић Абердар и др. Нарочито је историја Српског народног позоришта остала трајна преокупација Ковачекових истраживања, па се у књизи *Талија и Клио III* он — у тексту *Обнова српске чийаонице и оснивање Српског народног йозоришћиа* — поново вратио опису настанка установе, при чему су у средишту пажње опет били текстови, углавном Ђорђевићеве, објављени на страницама *Српског дневника*.

Посебну занимљивост у Ковачековим расправама представља мноштво изванредних културноисторијских медаљона који о личностима српске књижевне и културне прошлости сведоче на начин мање познат или сасвим непознат. Тако, на пример, читалац добија врло занимљиву слику Лазе Костића као глумца у будимским представама 1860—61. године, али и као двоструког љубавника лакомислено распетог између Паве Станковићеве у Будиму и глумице Јованке Кирковић у Новом Саду (*Талија и Клио III*). Сазнаје читалац, исто тако, и какав је специфичан однос успостављен између Вуковог пријатеља Димитрија Тирола и Вуковог противника Јоакима Вујића, а све се то јасно испољило у детаљима једног писма којим је Тирол Вука обавештавао о наводном Вујићевом неуспеху у Темишвару (*Талија и Клио III*). Ковачек уме да чита између редова, па не прима здраво за готово све што неко запише, него то подвргава вишеструким проверама. У таквим проверама лоше је прошао Тирол, али је настрадао и Богдан Чиплић (*Талија и Клио III*), који је на основу површног сазнања, стеченог само читањем одредница из Станојевићеве *Народне енциклопедије српско-хрватско-словеначке*, о Јоци Савићу успео да напише песму: у тој песми Ковачек, не спорећи уочљив учинак песничког доживљаја, препознаје више материјалних, чињеничних грешака. Божидар Ковачек такве ствари тешко може опростити, јер он баш од самих чињеница уме да начини изузетно занимљив текст. Већ простим њиховим низањем и разноврсним, узгредним коментарима он нам, у књизи *Талија и Клио I*, успешно открива једног готово непознатог Доситеја (*Доситејеви позоришни трагови*) и Змаја (*Јован Јовановић Змај и позориште*), а у *Талији и Клио III* Косту Руварца (*Дојринос Костије Руварца српском позоришту*) и Косту Трифковића (*Костија Трифковић и Мајица српска*).

У склопу интересовања за ране етапе српског позоришног живота, а и иначе, Ковачек је доста своје истраживачке пажње посветио компаративним темама српско-мађарских књижевних и културних веза. У више текстова је, тако, осветлио улогу мађарског глумца Габора Егрешија, а посебно је описао његове записе о боравку у Београду током 1850. године. Осветлио је и значај Будимске универзитетске штампарије за развој српске драме и њено објављивање, пратио је у мађарској штампи написе значајне за српски театар, затим је описао однос Змаја и Сиглигетија, па Нушићево присуство на мађарским, а Молнарво на српским сценама итд.

Најшире књижевноисторијске видике изложио је Ковачек у оним текстовима у којима је описивао стилскоформацијске оквире развојних токова српске драме и позоришта. У том по-

гледу веома су значајне расправе *Мелодрама у времену рађања српске драмске књижевности*, „*Терговци*” Карла Голдонија у преводу Емануила Јанковића, *Мојив Аделаиде — замајац сентиментализма у српској култури*, или раније, у књизи *Талија и Клио I* (1991) објављена студија *Школско позориште код Срба 1734—1813. и његов рејершоар*. Ови и овакви текстови показују аутору способност да, често минуциозним и компаративним анализама, укаже на сложене историјскопоетичке процесе без којих не можемо разумети укупни европски контекст српске драме, па и целокупне српске културе.

Божидар Ковачек је књижевни и позоришни историчар који је оставио драгоцене увиде у нашу театарску и драмску, књижевну и културну прошлост. Права је штета што он није све те увиде синтетисао и изложио у виду некакве историје старије српске драме и позоришта. Штета, јер Ковачек одиста има сјајних способности да прегледно и јасно излаже, те да вискрено повезује микроструктурне и макроструктурне чињенице књижевног и културног развоја. Но, без обзира на то што такву историографску синтезу Ковачек није написао, можемо рећи да се његове три књиге обједињене истим насловом *Талија и Клио* могу, па и морају читати као својеврсна историја српске драмске књижевности и позоришта 18. и 19. века. Мањкавост овакве целине јесте, пре свега, у томе што се неки делови понављају, што се често варирају сличне теме и што није довољно сажето изложено све оно богатство о коме ови текстови извештавају. Уосталом, другачије није ни могло бити будући да ови текстови, а њих у три књиге насловљене са *Талија и Клио* има преко педесет, настајали су различитим поводима, те су понекад намењени понешто различитим читаоцима. Неоспорно су драгоцене сазнања до којих Ковачек долази, а о вредности Ковачекових расправа говори и понека чињеница. Када смо у истој години, 2006, добили једну такву, преко потребну синтезу, *Малу историју српског позоришта (XIII—XXI век)* Петра Марјановића, видело се да је Божидар Ковачек један од најчешће цитираних аутора. Док записујем ове ретке који сведоче о успешној рецепцији Ковачекових театролошких расправа, присећам се и једног разговора са Јованом Христићем када је овај бриљантни есејиста признао да све што зна о историји српског позоришта 18. и 19. века, он зна од неколицине историчара, међу којима своје часно место заузима управо Божидар Ковачек. Ако то признаје један Јован Христић, који је вазда мислио савршено тачно и јасно, онда нема разлога да се такво мишљење, са којим је потписник ових редова потпуно сагласан, трајно не угради у памћење наше о нама сама и о култури којој припадамо.

Вредност Ковачекових прилога утолико је већа јер се они не односе само на позориште и драму, него обухватају и историју многих других сегмената српског културног живота. Читајући текстове у тротомној студији *Талија и Клио*, читалац сазнаје како су позориште и драма били саставни чиниоци ширег склопа књижевних, културних и друштвених чињеница. Ако је аутор ових текстова као истраживач поникао у теоријском и методолошком амбијенту који је временом бивао потискиван, сада постаје јасно како се драгоценост таквих истраживања поново испоставља са неумитношћу која нас подсећа на обавезу да се текстуалне чињенице повежу са ширим склопом друштвених и културних догађаја. Божидар Ковачек је често, заправо најчешће прибегавао биографским истраживањима која су у другој половини 20. века из српске науке о књижевности готово сасвим елиминисана. Што то није учињено до краја и што штета није потпуна, међу највећим заслужницима треба препознати управо Божидара Ковачека. Пратећи његове књижевноисторијске прилоге, објективни читалац би морао признати чињеницу да они изазивају не само задовољство због чисто стручних театролошких и књижевноисторијских увида, него и због сазнања тако потребних ширем кругу читалаца које напросто интересује то каква је прошлост била и шта то о њој данас можемо знати. Урађено је одиста много, а када сагледамо ту целину Ковачековог дугогодишњег књижевноисторијског и театролошког прегалаштва, морамо са задовољством констатовати: имало је, одиста, рашта!

ЗОРАН МАКСИМОВИЋ

РЕЧ ИЗДАВАЧА

Поздрављам вас у име колектива Позоришног музеја Војводине, издавача две квалитетом ванредно вредне књиге *Талија и Клио II* и *III*, Божидара Ковачека, угледног научника, педагога и културног прегаоца. Сабрани данас у нашој најстаријој институцији културе, уметности и просвете, у храму Талије и Клије, не учествујемо само у представљању великог дела и нашег издавачког подухвата и поноса, него уједно, овај скуп, израз је поштовања и благодарности једном од малобројних венцоносаца наше театрологије.

Прилика свечана — јер и Музеј у овој години обележава 25 година постојања.

Сам Божидар Ковачек учествовао је у стварању Музеја и током протеклих година био наш значајни сарадник. Као круна такве сарадње, сплетом околности Музеј је имао прилику да узврати, те му је за допринос на пољу науке о позоришту одао већ давно заслужено највише признање, овенчао га је сребрним Ловоровим венцем, наградом установљеном средином 19. века, а обновљеном као Награда за животно дело у области театрологије. И надаље, узвратно, као израз његове наклоности према Музеју, поверено нам је публиковање његовог вишедеценијског научноистраживачког рада.

Заиста јесмо поносни што нам се указала прилика да одраз његовог делања и деловања преточимо у облик за сва времена и доступан свима.

Божидар Ковачек је допринео да се у години нашег значајног јубилеја подичимо издањем овог ванвременог дела, и да уз аутора и дело станемо и ми као издавачи књига које нису само на ползу нашег позоришта и драмске књижевности, а не и само наше културе, већ на част и у славу целе наше нације и њене културе.

Талија и Клио II и III Божидара Ковачека, уз истоимени први том, раније објављен од истог аутора у издању Матице српске и Академије уметности у Новом Саду, три су од не тако бројних стубова наше науке о позоришту. Оне су, с правом се може рећи, не само због периода које обрађују, већ, нарочито, због приступа и начина његове обраде, темељ и полазиште нашој театрологији, њен узор и путовођа.

Божидар Ковачек се у свом научном бављењу театром зналачки и сврсисходно определио за осветљавање историје нашег националног позоришта, нарочито његових почетака и рађања модерног театра у Срба, и историје националне драме, од њених почетака до пуне зрелости достигнуте у комадима Стерије. Његов рад карактеришу студиозност, целовитост тема и научна заснованост, те чистота језичког израза, једноставност и прецизност, јасно и тачно излагање — ради се о аутору особеног стила.

Данас у храму српске културе и просвете, када представљамо ове две књиге, мора се нагласити да су њихови рецензенти наши уважени театролози Миленко Мисаиловић и Каталин Каич.

Како вели Каталин Каич, оно што се прво намеће као особеност и карактер делања Божидара Ковачека и што представља „један од најзначајнијих резултата овог рада су веродосто-

стојност и тачност. Фактографија је до максимума развијена, тако да ће и после сто година и даље бити жива ствар.”

Из рецензије Миленка Мисаиловића издвајамо за ову прилику резиме: „Театролошка историјско-аналитичка делатност Божидара Ковачека још 1991. године достиже свој зенит објављивањем у издању Матице српске дела *Талија и Клио*: ове две позоришне музе (представљачица и историчарка) симболизују вишеструку истраживачку и аналитичку делатност позоришних представа и догађања, људи и достигнућа, и тај предмет се наставља и у садашње, истоимене и управо изашле књиге, у брижљивом и укусном издању Позоришног музеја Војводине, тако да ове три књиге — откривајући заборављена збивања, представе и њихове ствараоце из прошлости — употпуњују и дограђују позоришну стварност у садашњости, а начин на који све то Божидар Ковачек остварује — врхунски је прилог позоришној пракси, теорији и театролошкој науци: јер су ове три књиге истовремено узбудљиво истраживање по тамноме вилајету позоришне прошлости, по коме се Ковачек креће зналачки и пронишљиво, надарено и мудро, и зато се све три књиге читају са радозналошћу после оживљених питања, узбудљивих трагања и разрешавања, јер Ковачек и у тами позоришних вилајета зналачки сагледава загонетке, свестрано их осветљава и стручно процењује шта ће из прошлости да изнесе и у своје књиге да унесе, зато су све три књиге под називом *Талија и Клио* врхунско достигнуће у својој врсти, неочекивано узбудљиве у својим откривањима и плодотворне по својој употребљивости: то су књиге успешно оживљене историје која наставља саму себе да осветљава и да потврђује...”

Као уредник едиције Посебна издања, у којој су књиге објављене, имам потребу да истакнем да су овај, за издавача, по сложености несвакидашњи и веома захтеван процес припреме за штампу у име Позоришног музеја Војводине изнели Биљана Нишкановић, Данијела Попи и Бојан Јовановић.

Данас и овде, и организација ове промоције од стране Матице српске доприноси осећају посебности овог догађаја и продужетку оне златне нити узајамности и сарадње. Наиме, сам Музеј, као и још неке од институција културе у овом граду, потекао је управо из Матице српске, а с друге стране, аутор књига у издању Музеја које сада представљамо, њен је председник. Захваљујемо Матици што нас је у свом окриљу за ову прилику окупила.

Ове књиге спадају у библиотеку Посебна издања, с правом и у симболичком значењу, јер су одиста вансеријске, и по свом квалитету (и карактеру) намећу се као такве. Оне, стога, нису прилог историји српског позоришта и драмској књижев-

ности, већ полазиште и основ свих будућих театролошких истраживања и радова, како оних о прошлости тако и оних о актуелном позоришном животу, и у уметности и у науци. Пред вама су, даме и господо, свакако узорне читанке српске театрологије.

Поводом обновљеног издања књиге
Јован Ђорђевић

ИСИДОРА МИЛИЋ

ДРАГОЦЕНИ ЖИВОТОПИС

Докторску дисертацију посвећену животу и раду Јована Ђорђевића, одбранио је Божидар Ковачек на Филозофском факултету у Новом Саду 1963. године. Годину дана касније, Матица српска је објавила његову монографију под насловом *Јован Ђорђевић*, и ова књига већ више од четири деценије представља најпоузданију, најреферентнију и најкомплетнију студију о овом великану српске културне историје. Она, међутим, деценијама спада у оне публикације које се не могу наћи у продаји, па већ дуго постоји потреба да буде прештампана, што је најзад, у току протекле, 2006. године и остварено, захваљујући Завичајној фондацији „Стеван Сремац” из Сенте. Како у напомени аутора на почетку овог, поновљеног издања књиге *Јован Ђорђевић* стоји — „у односу на данашња сазнања о Ђорђевићу она је готово непомерена у чињеничном смислу, тако да би поново написана верзија била готово сасвим непотребна”.

Књига Божидара Ковачека подељена је у четрнаест целина — *Детињство, Гимназија, У Пецији, Славјанка, Вођ њецијанске омладине, Година 1848/49, У Сомбору, Професор у Новом Саду, Секретар Матице српске и уредник „Летописа”, Уредник „Српског дневника”, Оснивач позоришта, У београдском позоришту, У Шайцу, и Последње две деценије*. Квантитет поглавља је природно усаглашаван са значајем одређених фаза у Ђорђевићевом животу, па је тако најобимније једанаесто поглавље, у коме је обрађена клима уочи оснивања, само оснивање и прва

фаза постојања „мезимчета српског” — Српског народног позоришта. Како је Ђорђевићев ангажман био крајње разгранат и разноврстан, оваква организација књиге била је апсолутно неопходна. Свака другачија концепција могла би дати утисак разуђености и непрегледности, чиме слика о животу и раду Јована Ђорђевића не би била ни изблиза овако јасна, чиста, разумљива, па и пријемчива за читање, чак и онима чија област интересовања није најуже повезана са овом тематиком.

Разделивши своју књигу на тематско-хронолошки логичне целине, Ковачек, могло би се и тако рећи, суверено „гради причу” о Јовану Ђорђевићу. Конципирајући је широко, са свим оним рукавцима који се из Ђорђевићева животописа рачвају, аутор склапа и драгоцену слику читавог једног времена и света, што додатно доприноси утиску целине, без које се, наравно, не може јасно сагледати културноисторијски положај и значај Јована Ђорђевића. Ипак, без обзира на мноштво рукаваца, „прича” нигде не скреће, не кривуда, до краја остајући сасвим кохерентна, јединствена и неоптерећена сувишним дигресијама. На тај начин, Ковачекову књигу могуће је читати и као неку врсту „историјске повести”, што наравно никако не умањује њену научну вредност и веродостојност. Напротив. Ова монографија је, у готово сваком свом, па и најмањем детаљу, базирана на изворној грађи и документована, она је плод огромног и исцрпног ауторовог трагања за свим оним нитима којима би се могла употпунити слика о Ђорђевићу и његовом времену. Тако је у многобројним ауторовим напоменама у дну текста углавном навођена архивска грађа и ондашња периодика, а далеко ређе секундарна литература, што свакако још једном сведочи колико је књига Божицара Ковачека утемељена и јединствена. И колико јој се нема шта ни додати ни одузети. Колико свако ново бављење Јованом Ђорђевићем не може бити од ње независно и колико се о овом значајном посленику српске културне прошлости мало шта ново може рећи. Обрадивши исцрпно сваки сегмент Ђорђевићева деловања, Ковачек је постигао оно што је циљ сваког научника — да његово истраживање буде не само полазиште свих будућих истраживања, већ и да је после њега готово немогуће ствари тумачити другачије но што су већ истумачене и обрађене.

Проткана одломцима из Ђорђевићева дневника, који јој дају посебну дубину, а захваљујући ауторовом питком и разумљивом стилу, ова књига представља јединствени спој животне аутентичности и историјске веродостојности. Текст Божицара Ковачека и одломци Ђорђевићева дневника на махове се готово сасвим измешају и стопе, творећи тако чврсту целину,

као да их и не дели огроман временски разmak, већ су писани у једном даху, заједно, један због другог. Овде бих посебно указала на једно од многобројних таквих места у Ковачековој књизи — на опис сусрета младог Јована Ђорђевића и Јоакима Вујића на самом почетку књиге, у поглављу о детињству, који у себи носи готово романескни тон.

Оно што се, такође, може означити као посебна вредност књиге Божидара Ковачека, јесу анализе књижевног опуса Јована Ђорђевића, вешто и ненаметљиво уграђене у животопис, што додатно доприноси утиску маестрално обликоване, природне целине. Такав приступ делу пружа и додатну читљивост, не оптерећујући га конвенционалном, строгом формом, у којој би сувише опширна аналитичка разматрања Ђорђевићевог књижевног деловања, издвојена од биографије, донекле могла пригушити целовитост и компактност књиге.

Кроз књигу Божидара Ковачека провејава специфична, готово пријатељска блискост према Јовану Ђорђевићу, што никако не умањује ауторову објективност према њему. Она је кроз читаву књигу сасвим испоштована, а на то нарочито указује закључни део, у коме Ковачек напомиње да је Ђорђевићева „разноликост у интересовању и деловању”, која му „даје право на атрибут једног од најуниверзалнијих интелектуалаца свога времена ... била уједно препрека његовом пуном разрастању у кохерентну појаву наше културе. Трошећи снаге у многоструким пословима, ни у једном није дао оптималну меру своје личности.”

Ипак, Ковачек Ђорђевића толико добро познаје, да је сасвим природно и очекивано и да му је драг, као што су нам иначе драги људи са којима смо одрастали, живели, сазревали и старили. С обзиром на то да је Божидар Ковачек докторирао на Јовану Ђорђевићу, дакле, у оном професионалном, научном смислу, уз њега растао и сазревао, ово друго, поновљено издање књиге сведочи да је поред њега и старио, не одрекавши се и не заборавивши човека који му је, на неки начин, трасирао пут у науку, ни онда када је свој научни ауторитет сасвим изградио и учврстио. А тако се води рачуна само о онима који су нам истински драги. О онима који су нас у животу усмерили, подржали и задужили. О пријатељима. Чак и онда када смо од њих удаљени читав век и више.

СВЕТОСАВСКА БЕСЕДА

СЛАВКО ГАВРИЛОВИЋ

МИТРОПОЛИТ СТЕФАН СТРАТИМИРОВИЋ

Поводом 250-годишњице рођења

Потекао је из угледне српске породице која је у време Сеобе под Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом (1737—1739) напустила Херцеговину и од Бечког двора добила мали племићки посед Кулпин у Бачкој. После завршеног средњег образовања у Новом Саду, Сегедину и Вацу, филозофске и правне науке студирао је у Пешти и Бечу док је богословска и историјска знања стицао код водећег српског интелектуалца тога доба, Јована Рајића. Под утицајем благородног митрополита Мојсеја Путника, Стратимировић је напустио световни живот, замонашио се и врло брзо постао архимандрит у манастиру Крушедолу а 1786. епископ у Будиму, најмлађи у реду часних српских јереја.

Иако се посветио цркви, Стратимировићу у његовом младачком и средњем добу нису била страна тада напредна интелектуална рационалистичка и јозефинска а, изгледа, ни слободнозидарска струјања, мада није био непосредно увучен у њихов вртлог. Као епископ у Будиму, могао је боље него други да упозна мађарску политичку и интелектуалну средину, да прошири стечена знања и толико увеза свој углед да, за себе неочекивано, на Народноцрквеном сабору у Темишвару 1790. буде предложен и изабран за српско-православног карловачког митрополита. У том звању ће провести преко 45 година (октобар 1790—септембар 1836). А за то време Европу су потресли Француска револуција, а Балкан Први и Други српски устанак — Српска револуција — да би, затим, у последње две деценије Стратимировићевог живота „Света Алијанса” мраком прекрила све европске, па и његов српски народ.

Поводом Стратимировићевог избора за митрополита, његов велики и мудри савременик, Доситеј Обрадовић је записао: „Нека се утеши и возрадује цели српски род, који благодарећи Богу, сад слободно може рећи: Такав нам (дође) архијереј: благ, родољубив и просвештен.”

Као народноцрквеном архипастиру, Стратимировићу је тешко падала интелектуална и морална заосталост свештенства и монаштва као и општа запуштеност народа осиромашеног и огрубелог због ратова против Турске и Француске (1788—1815). Пошто је сматрао да црква треба да води народ, било је потребно имати школовано свештенство, због чега је приступио отварању клирикалних школа по епархијама, а у Карловцима 1794. основао прву праву Богословију. Свршени богослови, у звању ђакона, требало је да врше и дужности учитеља пошто су школе, и поред подржављења, биле на издржавању црквених општина. Настојао је да ограничи мешање државе у школство како би у њему одржао дух православља, ћирилицу и славено-српски језик и стари календар, односно духовне везе са Српством под Турцима и са братским руским народом. Истовремено био је на бранику православља угроженог католичешћем и унијаћењем иза чега су стајали Бечки двор и сам цар Франц I (1792—1835) који је био уверен да православље његове поданике усмерава према Русији.

Као и његови претходници на митрополитском трону, Стратимировић је цркву и народ морао да брани од натурања уније која се ширила око Арада, Темишвара и источније од њих, па у Далмацији и местимично у Западној Славонији. Као и они, Стратимировић се ослањао на српске народно-црквене привилегије, а народ и цркву бранио је и пред царем приликом својих аудијенција код њега, уверавајући да се православни верници неће окретати према Русији, ако буду задовољни својим положајем у Аустрији, да би, као „утешан” одговор, уследио царев савет нека се и он, као митрополит, поунијати јер православни на други начин не могу доћи до спасења!

Као високопросвећен човек, добро повезан са официрским и грађанским сталежом, Стратимировић је увиђао како велику штету трпи цео народ због недостатка сопствених средњих школа односно гимназија, па му је један од првих задатака био њихово стварање: он је био духовни покретач Карловачке гимназије 1791. године; под његовим непосредним утицајем благородни грађанин карловачки Димитрије Анастасијевић Сабов положио је основни капитал а родољубиви српски, карловачки и други грађани својим прилозима помогли су да се оствари митрополитова замисао о првој српској гимназији. Преко својих веза он се постарао да она добије високо-

стручне професоре, махом протестанте, и да гимназија постане расадиште нове српске интелигенције. Немала је, ако не и пресудна његова улога и у настанку Велике српске гимназије у Новом Саду 1810. године, за коју је основни капитал положио родољубиви Сава Вуковић. Први наставни планови за обе гимназије израђени су уз активно залагање самог митрополита.

Према мериторном мишљењу Стратимировићевог биографа Ђоке Слијепчевића, „добити две гимназије са изразито националним обележјем у Царевини у којој су се германизаторске и римокатоличке идеје доследно спроводиле није било лако. Одржати их изван домаћаја државног утицаја још је било теже”.

Кад се има у виду допринос Стратимировића стварању гимназија, онда, бар на први поглед, зачуђује његово негативно држање према учитељским школама код Срба, Грка и Румуна у Угарској. Њега треба гледати као израз неповерења које је он имао према врховном директору тих школа, Урошу Несторовићу, који је 1811, мимо митрополитове воље постављен на тај положај, а био је не само рационалиста — Доситејевац, него и један од ревносних конфидената царске полиције, коме је стављено у задатак да баш преко положаја школског инспектора открива и денунцира русофиле међу Србима, да сузбија руски утицај на Србе и да будно мотри на српску црквену јерархију, коју је двор сумњичио да је у дослуху са Русима, што, истини за вољу, и није било неосновано. Борба између њих није била јавна али је, свакако, теже падала Стратимировићу, као митрополиту и иначе изложеном сумњама, него Несторовићу, око кога се окупио један круг људи, првенствено школских директора (Гершић, Бајчетић, Григорије Обрадовић, а врло дискретно и Лукијан Мушицки) који су око митрополита исплели праву обавештајну мрежу и о сваком његовом кораку и чину извештавали своје наредбодавце у Бечу. Ови рационалисти водили су оштру борбу против монаштва, тзв. „црнаца”, које је Стратимировић, као митрополит, морао да штити, иако је и сам увиђао многе пороке по манастирима и настојао да их искорени, као некада раније митрополит Павле Ненадовић. Сам, пак, Несторовић није пропуштао прилику да потказује и епископе и митрополита, али и све оне кругове међу Србима и Грцима, који су одржавали везе са Русима, па и српским устаницима. Он је допринео и смањивању генерала Јозефа Симбшена, пријатеља митрополита Стратимировића, приписујући му попустљивост према Србији и војду Карађорђу.

Стратимировићево противљење румунској учитељској школи у Араду потицало је из страха да ће она довести до расцепа

између Срба и Румуна, првенствено у оквиру цркве, односно Карловачке митрополије. Из круга професора те препарандије потекла је акција за замењивање ћирилице латиницом у румунској писмености, за посебним епископатом, црквама и фондовима. Иза свега тога стајала је држава која је желела да разбије српско-румунску верску и просветну заједницу и спроведе унијаћење Румуна. Стратимировић је одговарао да Румуни немају једнаку улогу у оквиру Митрополије пошто немају ни развијено грађанство, ни официрски сталеж, ни интелигенцију, али да ипак партиципирају у коришћењу народно-црквених привилегија, које су Срби, као народ, и српска црква, добили од аустријских царева. Ипак им је попуштао у погледу богослужења на сопственом језику и у погледу школства, а пристао је и на то да за епископе у Банату и Кришани поставља само оне које знају и румунски језик.

Према мишљењу историчара Ђ. Слијепчевића, страх од унијаћења и католичења, односно од бечког апсолутизма, са латиницом као писмом и антирусизмом као културно-политичким настројењем, лежао је у основи Стратимировићевог сукоба са Вуком Караџићем, који је своју језичну и културну реформу остваривао у Бечу под менторском палицом католичког клерикалца, тајног царског саветника и управника његове библиотеке, ученог Јернеја Копитара. Сукоб двојице великана српске историје почео је 1817. и трајао све до Стратимировићеве смрти 1836. године. Било је то у Бечу кад је на питање шта је тада радио, Вук одговорио да пише *Рјечник* а Стратимировић га поправио: „*Словар, Словар, а није Рјечник*” и када је одбио да се његово име унесе у списак пренумераната на *Рјечник*. Он се оштро успротивио уношењу у *Рјечник* простонародних израза, а посебно „срамних речи” (*verba obscena*), тврдећи да се њима вређа јавни морал и развраћају његови читаоци. О митрополитовој средини подругливо се говорило и о Вуку и о Копитару и тврдило да они не знају ни српски ни словенски.

После *Рјечника* до сукоба је дошло око Вуковог превода Св. Писма новог завета на народни говорни језик, а без знања и одобрења Стратимировића, који је, као митрополит имао право па и обавезу да цензурише књиге духовног садржаја. Било је много натезања, подметања, неукусне полемике, потказивања и забрана. Сукоб је прешао оквир њиховог међусобног окривљавања и проширио се на два широка круга духовне и световне интелигенције. У Стратимировићевом кругу сматрало се да је Вук у служби католичке пропаганде, првенствено стога што је превод радио са Копитарем, а штампао га у јерменско-католичкој штампарији у Бечу.

До потпуног разлаза са Вуком дошло је на питању књижевног језика и правописа: Вук је био за народни, а Стратимировић за словено-сербски. Иза Вука митрополит је увек видео Копитара који је руском словенству — панславизму — супротстављао аустријско словенство — аустрославизам — са седиштем у Бечу са латиничким писмом на којој би се објединило славенство у Хабзбуршкој монархији.

У тој борби до изражаја долазила је и сујета Стратимировића који је себе сматрао једино меродавним у питањима језика и културе, каквим су га држали не само чланови тзв. Карловачког круга („једне врсте мале академије”), у коме се он суверено кретао, него и многи словенски и европски научници, писци и језикословци из Монархије, Немачког рајха, Русије, с којима је имао врло развијену преписку и преко које је заправо и пре Вука уводио Србе у учену Европу. У „Карловачком кругу” и изван њега, у поменутој преписци са странцима, Стратимировић је отварао, иако не и разрешавао, многе језичке, етнографске, географске, историјске и књижевне теме. За његов научни рад, за његове судове о књигама интересовали су се многи европски научници, посебно они из протестантских кругова; неки су га походили у Карловцима (посебно Руси), док су се други с њим сусретали у Пешти, Пожуну и Бечу, дивећи се његовој свестраној заинтересованости и обавештености, које су, можда биле и изнад његових стварних моћи да оствари синтезу засновану на савременијој научној методологији.

Стратимировић је обогатио и за научни рад оспособио Патријаршијску библиотеку, омогућио штампање многих црквених књига као и четворотомну *Историју* Јована Рајића, правог националног еванђеља целокупног Српства, историцизмом надахнуо Карловачку и Новосадску гимназију, а у све српске школе историју увео као обавезан наставни предмет. Он је, како рече један од најугледнијих историчара нашег доба (Н. Радојчић), представник прелазног доба од рационализма ка романтизму: као рационалиста историјом је желео да васпита за разумни живот, али и да њом одушеви своје савременике за стару славу Славенства и Српства — што је било у духу европског романтизма.

У историју српског народа митрополит Стефан Стратимировић се златним словима уписао као велики патриот. Кад је 1789. ослобођен Београд, он је митрополиту Мојсеју Путнику предлагао да се код цара заузме да се баш у њему прогласе српске привилегије и да се „Народни дом” из Карловаца тамо пренесе како би био „у собственем нашем Сербском отечеству, на собственем гњезду и основанију, код собствених жер-

твеников и огњишта”. После овога има места за претпоставку да се митрополит у лето 1790. у Будиму састао са духовно-политичким прваком Срба у Београдском пашалуку, архимандритом трonoшким Стеваном Јовановићем и да је, можда, баш на његов подстицај Јовановић на Сабору у Темишвару поднео представку ради интервенције код цара за помоћ Србима против Турака.

Кад је ступио на митрополитску столицу, Стратимировић је појачао своје везе са србијанском емиграцијом у Срему, помагао је око прихватања избеглих калуђера, свештеника и народа, а касније се залагао за враћање моштију светитеља и црквених односно манастирских инвентара, похрањених по фрушкогорским манастирима.

Стратимировић је своје наде полагао у Србију и будно пратио збивања у њој, заносио се њеним ослобођењем и сматрао да би се до тога најлакше дошло уз помоћ Русије коју је требало јаче заинтересовати за српски народ. У пролеће 1804, он је цару Александру I послао свој чувени *Меморандум* у коме је рекао да је Русија као православна држава усамљена и да нема пријатеља осим српског народа. Стога би њој морало одговорати да се на Балкану створи словенска, српска држава под протекторатом руског царског дома као поуздан савезник исте вере и блиског језика. Ту српску државу Стратимировић је замишљао у широким границама: до Уне, Крке и Шибеника, али и са Сремом за који би Аустрији требало дати компензацију у Влашкој. Таква држава штитила би Русију од „западних насртаја”, а била би корисна чак и султану коме би плаћала данак и онемогућавала нападе на Турску царевину са западне стране. За владара словено-српске државе предлагао је или руског принца или неког од немачких кнежева, али обавезно протестанта а никако католика.

Цар Александар I и његов министар спољних послова, кнез Адам Чарторијски били су упознати са Стратимировићевим *Меморандумом*, али га нису узели у обзир као предмет руске политике, пошто у то време, са њиховог становишта, није био изводљив.

Кад је почетком исте, 1804. године отпочео устанак у Србији под вождом Карађорђејем, Стратимировић му је поклонио највећу пажњу, даноноћно се обавештавао о његовом току, о потребама устаника, о односима између устаничких старешина, а нарочито о односима Србије са Аустријом. Обавештења је добијао од проте Исаковића у Митровици, проте Михаила Пеића из Земуна, проте Андрије Арсенијевића из Панчева и других, од граничарских официра, посебно од капетана у пензији Константина Јовановића, па и од самих царских команда-

ната у Петроварадину, с којима је био у врло пријатељским односима, можда чак и преко масонске ложе којој је с неким од њих, наводно, припадао.

Сви историчари Првог устанка, а посебно Стојан Новаковић, Димитрије Руварац и Никола Радојчић истичу изузетно велики допринос митрополита Стратимировића успешном развоју устанка, нарочито првих година његовог трајања. Новаковић каже да је Стратимировић био „један од најинтелигентнијих и политички најобразованијих саветодаваца и пријатеља устанка, који је био у таквим личним везама и у Аустрији и међу Србима да је на устанак силно могао утицати јер је био човек „с нарочитим политичким талентом”, а пошто је познавао дух аустријске политике, могао је устаничком водству дати најбоље савете и, фактички, водити њихову спољну политику у првом периоду устанка”. А битно је било: помагати устанике а не изазивати сумње Аустрије против њих: приказивати их као жртве турских зулума и одане султану али и привржене Бечком двору од кога могу очекивати заштиту.

Највеће поверење Стратимировић је стекао код генерала Женејна, команданта у Петроварадину, и надвојводе Карла у Бечу: он постаје надвојводин информатор о Србији, шаље му поуздане извештаје о Србији, о устаничком вођству и циљевима устанка, а све у циљу утицања на Двор да буде благодан према устаницима, у чему је и успевао, па се првих година устанка имала прећутна сагласност Аустрије о снабдевању устаника оружјем, муницијом и храном са њеног територија. Он је имао и непосредног утицаја на граничарске официре, Петра Дуку у Темишвару, Петра Терзића у Панчеву, Андрију Стојчевића у Митровици и друге мање познате. Био је у личном додиру са вођама устанка; позитивно је утицао на Карађорђа, Проту Матеју и Јакова Ненадовића, Божу Грујовића, на Правитељствујушчи совјет, бринуо о унутрашњем уређењу Србије, позивао на слободу и окупљање око војвода као и на избегавање крајности и суровости према Турцима и у међусобним односима. Тадашњег свог протосинђела, песника Лукијана Мушицког слао је Совјету у Смедерево и слушао његове неизмерне похвале о устаницима, а свечано дочекао Доситеја Обрадовића после његове дипломатске мисије код руске војне команде у Влашкој и „чувао” га у Срему до преласка у Београд. Био је у преписци и са појединим устаничким војводама, Миленком Стојковићем, Васом Чарапићем и другима, који су изражавали дивљење и поштовање према њему и слали му симболичне поклоне.

После четворогодишњег ангажовања око устанка и првог разочарања Карађорђа у савез са Русијом, Стратимировић је

дошао до закључка да би Србија, у духу Ичковог мира из 1806, требало да остане под влашћу султана, али наоружана, и у пријатељству са Аустријом, да сама уређује своје прилике, постепено али сигурно, јер:

*Далеко су Руси и Французи,
Ми смо ош њи' сасвим заграђени,
Ниш' нам хоће, ниш' помоћи могу.*

Тешко је доживљавао неслогу, раздор и борбу између устаничких старешина и био разочаран због недовољних резултата у судству, просвети и финансијама Србије, што је, поред неповерења које се према њему почело показивати од стране Бечког двора, утицало на њега да свој активни став према Србији замени држањем благонаклоно-скептичног посматрача. Из те летаргије покренуће се у јесен 1813. кад избегличка маса од преко 150.000 душа привремено уточиште потражи у Срему и Банату. Он ће тада окружницама позвати свештенство и народ да пружи помоћ унесрећеној браћи, а и сам ће у Карловцима и Новом Саду олакшавати положај породица Карађорђа и других устаничких старешина, а на себе ће преузети и немалу бригу око смештаја избегличког свештенства по парохијама и целих калуђерских братстава по манастирима у Срему, Банату и Бачкој. Узбудиће га и забринути Други устанак сународника у Србији 1815, а умирити и задовољити политика поступности и упорности књаза Милоша Обреновића у борби за аутономију као и спремност да са захвалношћу прима његове савете у погледу уређења цркве и обдржавања словеносерпског језика и писма као службених у Кнежевини Србији.

У другом периоду свог архиепископата (1815—1836) митрополит Стратимировић се морао видно приклањати апсолутизму цара Франца I и министра-канцелара Клеменса Метерниха, па је и сам подлегао том духу и уносио га у цркву и друштво. О сазивању Народноцрквеног сабора није могао ни помишљати, а епископски Синод сам је избегавао, као што се и противио увођењу световних лица у црквене конзисторије (судове), иако је то било у пракси руске цркве, односно државе; у све се мешао, све је сам решавао и доста јалово администрирао.

Пошто у Стратимировићево време ниједном није сазван Народноцрквени Сабор, Србима је преостао само Угарски сабор (Дијета) у Пожуну, на коме су они могли бити представљени бар као верска заједница, преко митрополита и епископата. Стратимировић је узео учешћа на неколико заседања тог Сабора. Као сигурно знамо да је тамо био 1802, кад му се пружило

жила прилика да са загребачким бискупом Максимилијаном Врховцем разговара о словенској литератури. У Пожуну је био и 1808, а сасвим сигурно, и 1825. године, кад га је тамо цар Франц I примио у аудијенцију. Но, као да се на њему није дуже задржао због неповољно решеног питања око места српског епископата у Сабору — поред примаса Угарске и католичког бискупата. Нема сумње, да је митрополит више полагао на Двор него на Угарски сабор, јер су према зак. чланку 27:1790. питања православне цркве остала у надлежности владара, а нису била пренета на тај Сабор. На Сабору 1832/36. није учествовао због старости али је преко посланика Коњевића из Сомбора и епископа Стефана Станковића будно пратио рад Сабора.

Део српске јавности сматрао је да се требало више ангажовати у раду Угарског сабора јер ни владар није могао да га заобилази. Новосадски сенатор Јован Камбер, који је био посланик свог града у Сабору, оптужио је Стратимировића што због утицаја који су на њега имали Срби генерали није био активан на Сабору, иако се на њему расправљало и о српском православном народу.

У току свог дугог живота Стратимировић се суочио и са првим таласом мађаризације, која је требало да погоди и српску цркву преко захтева мађарског жупанијског племства да се и у њој богослужење и проповеди држе на мађарском језику. Он је ћутке прешао преко тога јер му је изгледало да тако нешто ипак неће бити озакоњено, па на то не треба ни реаговати. У том смислу он је схватио цареве речи приликом своје аудијенције код њега 1798. године.

У дубокој старости, ослабљен болешћу, иако увек бодрог духа, митрополит Стратимировић се све теже носио са таласима либерализма који су заплускивали и српско друштво у Хабзбуршкој монархији, чијем је одржању и духовно-политичком развоју он — Ча Стева — дао немали допринос.

Да закључим: митрополит Стефан Стратимировић био је маркантна личност српске историје XVIII и XIX века, човек велике интелектуалне радозналости и немалих способности, разгранатих веза са језикословцима, историчарима, етнографима Централне и Источне Европе свог доба, био је рационализмом продуховљени српски родољуб, опрезни дипломата и тактичан политичар упоран у одбрани православља, подоста егоцентричан и уверен у сопствену непогрешивост, па и нетолерантан према онима који су му опонирали у погледу улоге цркве и свештенства у друштву, а посебно у школству, у језикознанију, у поимању савременијих, либералних идеја које су продирали у Хабзбуршку монархију па и српску средину у њој.

О тако комплексној личности и о прелазном добу у коме је она деловала, српска историографија и с њом додирне науке, још није изрекла коначан суд. За то је потребно наставити критичка истраживања Стратимировићеве литерарне и, још више, архивске заоставштине, која, на срећу, постоји у количини која није занемарљива. Истраживања Димитрија Руварца, Николе Радојчића, Ђоке Слијепчевића и Теодоре — Мајице Петровић нека послуже као пример и путоказ!*

* Беседа у Матици српској, 26. јануара 2007. године.

СОМБОРСКЕ ТЕМЕ

ЖИВАН МИЛИСАВАЦ

НЕОДУЖЕН ДУГ

Вељка, као писца, знао сам, разуме се, још као ученик гимназије. Читао сам га радо и касније, као студент. И не само ја — цела моја генерација. Читали смо његове приповетке, али смо нарочито експлоатисали његове родољубиве песме.

Када смо се ми, напредна војвођанска омладина, организовали у Омладински културно-привредни покрет (ОМПОК) и покренули свој лист „Наш живот”, ми смо највише користили Змајеве сатиричне стихове, затим песме Душана Васиљева и потом, нарочито у време отворене фашистичке диктатуре, родољубиве песме Ђуре Јакшића и Вељка Петровића. Када је ОМПОК забрањен, повели смо акцију за скупљање потписа против забране, а организовали смо и посете виђенијим и утицајним људима у Београду са циљем да се заузму за поништење одлуке о забрани. Тада је решено да се посети и Вељко Петровић. Тих дана сам боравио у Београду, али нисам ушао у групу која је је имала да посети Вељка. Наметнули су се неки други, иако сам ја спадао у руководство те забрањене организације, а мени је било непријатно да се сам предлажем. Уз то, у групи је било више девојака него мушкараца, јер је неко, ко је Вељка боље познавао, рекао да он има извесних слабости према „лепшем полу”, те да ће оне имати више успеха.

Успеха, ипак, није било. Одлука о забрани Покрета потврђена је и од највиших инстанци ондашњег режима. Није ми познато да ли се Вељко заузео и у којој мери, али било је и „важнијих” личности којима смо се обратили, па ипак нисмо успели. Режим је био одлучан у намери да уклони ову „дрвену” омладинску организацију.

Када смо, 1944. године, дошли, ми партизани, на неку врсту одмора у моје родно село Батровце, ја сам искористио прилику да са борцима моје бригаде (Четврта војвођанска)

припремим известан програм за „митинг”. Међу осталим тачкама била је и песма Вељка Петровића „Верујте прво!” Њу сам, како смо то још пре рата често практиковали, припремио за хорско рецитованье. Од младих гласова тресла се собица у којој смо вежбали, а под прозорима се окупљао радознали свет. Већ смо били програм доста добро увежбали, и борци су били нестрпљиви када ћемо већ једном изаћи пред публику. Ја сам, међутим, желео да се мало боље изгачају неке „рапавости”. И таман када сам мислио да је стигао и тај тренутак, дошла је наредба за покрет! Тако је и приредба отпала. Ипак су скоро сви мештани чули Вељкову песму, иако, наравно, нису знали ништа о њеном аутору.

Први пут сам се срео и лично упознао са нашим великим писцем тек после ослобођења. Управо одмах по ослобођењу Београда и Новог Сада, док је рат још трајао, када смо ми „из шуме”, почели радити на обнови Матице српске.

Ја сам већ 1945. године изабран за Матичиног секретара и истовремено за уредника њеног Летописа. Одмах смо саставили и Књижевни одбор, Матичин орган који је, по традицији, водио бригу око уређивања часописа. У њему су поред Новосађана (В. Стајић, Ж. Васиљевић, М. Лесковац, Б. Чиплић, Б. Петровић, С. Марић, Ж. Бошков) били и истакнути књижевници и уметници из Београда (И. Секулић, В. Петровић, П. Коњовић, Ј. Поповић). Друштво није било баш јако хомогено. Не само стога што су у њему били с једне стране комунисти а с друге грађани. Ми смо ипак, још пре рата, заједно сарађивали на неким публикацијама („Војвођански зборник”), него што ни између самих ових грађана није било оне срдчности какву смо претпостављали. Нека њихова ранија разилажења и размимоилажења као да су још остављала извесне трагове. Но овде, у Књижевном одељењу, сви су уложили и своје знање и искуство и углед да се Матица српска регенерише и да јој се подигне углед.

Вељко је нарочито постао активан. Не само да је одмах почео да шаље своје радове, него је и своју дужност као члана Књижевног одељења схватио веома озбиљно. Са својим радовима појавио се већ у првим бројевима обновљеног Летописа (чланком из увода у књигу „О лепом говорном језику” и песмом „То нисмо ми”) и њима, нарочито наведеном песмом, показао да се у потпуности уклопио у нову друштвену стварност.

Ја сам у то време често одлазио у Београд (са већином сам се и упознао тада, у припремама за обнову Матице српске), ради консултација и прикупљања радова за Летопис, а Вељко је доста често навраћао у Нови Сад. И тада, приликом

тих личних сусрета, а и у писмима, износио је своје мишљење о уређивању Летописа, све у жељи да он буде што бољи и занимљивији. У једном писму ми је скренуо пажњу да је потребно доносити што више бележака о књигама, како онима које издаје Матица, тако и о онима које су пустили у свет други издавачи. И не само у Новом Саду и Београду, него и у Загребу и на Цетињу, јер „Ипак је то М. С. а не М. В.“, дакле Матица српска а не војвођанска. Он, у то време, још није помишљао на ону линију — југословенску — коју смо ми убрзо дали часопису. Истовремено је питао шта је са уписивањем нових чланова и предлагао да се они у Београду, он, Јован Поповић, Исидора Секулић и Петар Коњовић, састају с времена на време да би измењали мишљење о Матици и Летопису. Замисао је била веома добра, али до таквих састанака ипак није долазило, јер нико од њих није хтео да узме на себе обавезу њиховог сазивања. А мислим да разлози и нису били само у томе.

Тих првих година моји односи са Вељком ишли су кривуљом која се често дизала изнад „убичајене равни“, дакле нормалних сарадничких односа, али још чешће падала испод те разине.

Вељко је био веома осетљив, понекад ми се чинило да је чак ћудљив. За његову срџбу је, разуме се, увек било некаквог повода. Нарочито су га љутиле штампарске грешке, којих је упочетку било доста. Чим би наишао макар на једну, одмах би сигнализирао, понекад баш звонио на узбуну. Тако је љутило писао да је у једном његовом тексту „себар тамо код Вас постао собар“. И, дабогме, тражио да се то свакако исправи у наредној свесци Летописа. Ипак, том приликом ми је, ваљда за „утеху“, писао да ни код других није боље. Тако су му у „Нашој књижевности“ одштампали „задужбину кида“ уместо „задужбину кади“, а то, по његовом мишљењу, „упропасти својом глупошћу све“.

Није нама било свеједно што су се поткрадале крупне грешке, и доста често. Са коректорима смо имали великих невоља. Нарочито са првим кога смо били ангажовали на интервенцију Васе Стајића. То је био Ненад Рајић, учитељ у пензији. Тај Ненад Рајић био је помало комичан, за нас. Већ стар (за нас су тада људи преко шездесет година били старци), одлазио је свакодневно у Дунавски парк у Новом Саду и тамо радио гимнастику не базирајући се на пролазнике и шетаче. Коректуру Летописа прихватио је са захвалношћу. Међутим, он за тај посао није имао никаквог смисла. Био је страстан читач и удубљивао се у текстове па је подвлачио, понекад и двапут, оно што му се нарочито допадало. Многе грешке је стога превиђао. Те исподвлачене речи и реченице за слагача је, ме-

ђутим, био знак да их треба сложити посебним „масним” словима. Када смо добили одштампан број, био сам запањен шаренилом које је у неким текстовима владало. Нисам му одмах отказао, мислећи да је до тога дошло случајно, него сам му само указао на његову грешку тражећи да се то више не понови. Лека, међутим, није било, па смо морали прекинути сарадњу с њим. Други коректори нису правили сличне грешке, али је још увек остајало подоста оних које су начињене приликом слагања. Тада још нисмо могли наћи веште и искусне коректоре.

Младен Лесковац, који је у то време био Вељку најближи, покушао је да га „утеши” чињеницом да се доста грешака налази и у другим часописима. Вељко ми је, једним таквим поводом, писао доста љутило 15. априла 1946. године: „Младен ми пише за грешке у 'Младости', међутим у 'То нисмо ми' има три тешке грешке, и то, 'утроби' уместо 'утробе' (7 ред озго); друга строфа 4 ред, место 'смрачи' стоји 'смлачи', и, 9 ред оздо 'Ах' место 'Ал'. Молим то исправити у идућем броју. Само, да знате, за једну песму такве грешке су страшне, право кастрирање. Човек мора добро да се размисли да још пошаље икада Летопису стихова. Проза још и може да поднесе такве атакe.”

Љутио се и из других разлога, а увек их је налазио доста често. Чак и када су „кривци” били други, он се љутио на мене, јер сам, за њега, ја био одговоран за целокупни рад Матице српске. То је, у основи, и било тачно, бар за спољни свет, али он је припадао кругу Матице и могао је правити разлику и знати шта је чији „делокруг”. А када би добио неку повољну вест постајао би љубазан и присан. И поново обећавао радове за Летопис.

Вељко се одмах по ослобођењу укључио у токове савремених струјања, не само у Матици српској. То казују и његови прозни и песнички радови као и његово опште држање према револуционарним променама у друштву. У песми „То нисмо ми” исказао је своје схватање револуционарне етике. Оно је било потпуно у складу са етиком бораца „из шуме”. У неким својим приповеткама је осликао илегалне раднике и партизанске борце онако како их је он видео и доживео.

Тих дана, дакле првих година после ослобођења, изршавао се велики револуционарни чин — аграрна реформа, упоредо са реформом целокупног друштвеног живота.

Вељко Петровић, који је толико писао о грађанству Војводине, о њеним салашарима и бирошима, веома је желео да из близине посматра процес одузимања земље велепоседницима и њену деобу дотадашњим надничарима и бирошима. Он то, међутим, није на време рекао никоме од војвођанских поли-

тичких руководилица, с којима се већ и лично познавао, али с којима, свакако, није био у ближним односима. Очекивао је по свему судећи, да га се они сете и да га поведу са собом на „поприште”. Нико се, међутим, није сетио, и он ми је, не без извсне горчине, писао 15. марта 1946. године: „Понављам, жао ми је, и нећу прежалити, што ме друг Жарко или друг Никола Петровић нису повели у Бачку, приликом раздеобе земље. То се више неће поновити, а мени би много значило да сам присуствовао. Чолаковић тако што не би пропустио за свога Иву Андрића! Од тога би, вероватно, баш ’Летопис’ имао нешто, јер да знате, и ја сматрам за питање и части да нам он буде најбоља смотра. А може бити, само ако запнемо.” Сада је, међутим, бар уколико се тицало реформе, било прекасно.

Понекад је, у љутњи, говорио да све то што је написао не вреди ништа и да треба уништити. А тако, наравно, није мислио, него је очекивао супротстављање таквим његовим изјавама и похвале његовом делу. Једном приликом је, поводом моје намере да начиним избор његових приповедака, песама и есеја са Глигорићевим предговором, писао о своме књижевном делу: „Ја знам, отприлике, Ваш укус, Глигорићев и Ваш. (М. Богдановића не помињем, јер беседи и јер је и писао — негледуш). Ви обојица истичете моју ’социјалну, слободољубиву’ жицу, склоност ка жртвама друштвене неправде и моралног лицемерја, итд, а заштићујете ме као последњег српског реалиста, јер млади наши, кад ме и примете случајно чудећи се да још мрдам, чак пишем, (што стварно није у реду!), бацају ме у старински кош као, час класика час романтика, шта више и као парнасовца или симболика, а недавно сам чуо да сам пејзан и фрулаш. Међутим, мени се чини да таква, пијачна и школничка, категоризација није тачна. Мени се чини да сам тој нашој језичкој култури, уметности, ипак нешто придонео. Ко је у нашем грађанству, о животињама и њиховом месту међу људима, писао овако? Ко је овако писао о наравима, о судбинама нашег човека, у нашим приликама, у нашој природи?”

И дабогме да је имао право. Али му није било неправо ни када смо истицали његову „социјалну, слободољубиву” жицу. Зато и није био нимало одушевљен што се у редакционом одбору библиотеке „Српска књижевност у сто књига” нашао и „један кошаркаш”, чиме је алудирао на висок стас Живорада Стојковића. Његово незадовољство је имало одређени разлог. У писму од 5. јула 1963. године га је само споменуо, наводећи једино његове иницијале, и то погрешно (Ж. Т.), али се већ у писму од 24. истог месеца исправио што се тиче иницијала, а том приликом је и објаснио разлоге свога незадовољства:

„Они иницијали су моја грешка; стварно, реч је о оној узвереној грдосији која има образа да о мом делу суди, а, после ослобођења, 1946. (?), писао ми: како престаје да ме поштује, јер се гурам силом у прве редове комунистичког вођства. Ја се гурам!”

Мислим да се заиста није гурао. Положај који је имао и поштовање које је уживао имао је да захвали у првом реду своје књижевном делу а не мање и поштенom држању у тешким временима за цео наш народ.

Временом су наши односи прерастали у право пријатељство. А није више било ни непосредних повода за љутњу на мене. Од 1958. године нисам више био уредник Летописа, а Издавачко предузеће Матице српске постало је потпуно независно од Матице. Када је и имао разлога да се љути, Вељко се од тада обраћао на праву адресу. Ја сам му, са своје стране, чинио што сам могао, нарочито када се радило о предујмовима. А новац му никада није био сувишан, нарочито када се преселио у вилу у Драјзеровој улици.

Поводом Вељкове осамдесетогодишњице ја сам у новосадском „Дневнику” написао чланчић о њему под називом „Неодужен дуг”. Нисам тада ни мислио да ће га тих неколико реченица, написаних из срца али без неких литерарних претензија, толико дирнути. Убрзо после појаве тога чланка он ми је (2. маја 1964) писао: „Драги Живане, много Вам хвала на лепим речима које сте објавили у ’Дневнику’, што се мени ретко догађало у животу: још хоће, понекад и понеко, и пред ’аудиторијумом’ — иначе само удвоје и на уво — да ми каже какво красноречиво признање, али, то никад не објаве писмено, бојећи се некога свога због онога ’verba’ одлете а ’scripta’ остају. Мара се тронула, али сместа и себи — женско! — као неку заслугу: од првог виђења ја сам ти рекла за њега ко је и какав је, тај нема ни карловачко-бугерског ни каптолско-врхбосанског!”

О делима Вељка Петровића несумњиво је писано доста, и веома лепо, још тамо од Скерлића. Но то су прикази и оцене, често есеји и расправе, а ја нисам писао ни једно ни друго ни треће, него о њему уопште, као писцу и човеку. Као пријатељ о пријатељу. И то му се, ето, допало.

Долазо је Вељко, са супругом Маром, и у наш дом у улици Аугуста Цесареца у Новом Саду. Ту му се све допадало — и кућа и оно у кући. Ми смо у тзв. „малом дворишту”, које је било поплочано циглом, имали један део, у облику квадрата, покривен неким глатким каменим плочама. Вељко је то одмах приметио. Рекао је да је то начињено за играчке, па је церемонијално замолио своју супругу за један плес и онда су, наравно без музике, одиграли валцер.

Том приликом нам је Тетка Мара, како смо је звали, испричала како су њих двоје ишли први пут на пријем код краља Александра.

Вељко је тада, после Првог светског рата, био начелник у Министарству просвете, дакле за оно време висок државни чиновник. Као такав, а може бити још више као уважени књижевник и песник, био је позват на пријем поводом неке свечаности на Двору. Вељко је имао прописано црно одело, смокинг, обавезно у таквим приликама, док је Тетка Мара била на муци јер није имала погодну хаљину. Онда јој је притекла у помоћ нека њена рођака, која је управо била купила веома леп материјал, али још није била дала да јој се шије хаљина. Она је тај материјал позајмила Тетка Мари, али не да сашије хаљину, него да се њиме умота. Уз то јој је помогла да га испридева на одређеним местима, као што раде жене у Индији. Тако су обоје били „ађустирани” за пријем. Кола, разуме се, нису имали, а нису имали ни новаца да изнајме фијакер, па су у Двор кренули пешице. Успут су их сустизали и престизали богато украшени фијакери у којима су седели добро ухрањени буржуји, углавном богати трговци. Осећали су се доста јадно, а Тетка Мара се уз то још бринула да јој не попусте „копче” на њеној „хаљини.”

Све се, каже, ипак добро свршило.

Ми смо у време кад су нам Вељко и Мара долазили у посете имали две девојчице, које су већ ишле у школу. Вељко није могао да их се нагледа. Понекад би уздахнуо и као за себе промрмљао: „А нас двоје ко два стара пања, нигде никог.” Моја супруга Смиља је покушавала да га разведри: „Е, Чика-Вељко, и ми ћемо једном остати сами. Оне ће одрасти и поудавати се, а нас двоје ћемо остати да самујемо.” — „Није то исто, моја Смиљо” — одговорио је Вељко. — „Ти ћеш штрикати и плести, сад за једну сад за другу. Па ћеш очекивати писмо сад од једне сад од друге. А ми нити имамо за кога да радимо, нити од некога нешто да очекујемо.” Понекад би, шалећи се, завршавао писмо речима: „Вас срдечно поздравља, а, Вашу Папучу и Папучице милује...”

Не знамо зашто нису имали деце. О томе никада нису говорили.

Када је Вељко умро, 27. јула 1967. године, ја сам се од њега опростио у име Матице српске. Није ми било тешко наћи речи које су одговарале томе тренутку — оне су извирале из нашег дугогодишњег пријатељства.

Два месеца касније, 15. септембра, Тетка Мара ми је, када се већ била мало смирила и средила, упутила следеће писмо: „Драги Живане, Преболном душом хоћу да Вам се захвалим

на искреним и топлим речима над ковчегом мог најбољег друга, мога Вељка. Увек смо били уверени у Ваше чисто и одано пријатељство. Чуваћу те речи као пример младима, како су се прави људи вазда знали волети и поштовати. — Хвала, Живане душо, још једном, — Ваша Тетка Мара.”

Тако је то, укратко речено, било. Његова писма, која сам примао у току две деценије нашег познанства и потом пријатељства, о томе говоре много речитије. И она ће једном, свакако, бити доступна његовим поштоваоцима.*

Приредила
Марија Орбовић

МИРОСЛАВ ЈОСИЋ ВИШЊИЋ

ОВАЈ ЗАПИС ЈЕ МОЈ ОБРАЧУН

Могао бих да, чим удахнем, проговорим речима којима је бесмртна Исидора почела слово о једном другом (и не тек сомборском) великану: још увек се уместо имена Коњовић, а тиме је све речено, користи поштапалица „Случај Милана Коњовића”.

Моје слово посвећено је великом сликару, његовим делима, текстовима о њему, сусретима... али и о његовом путу у атар бесмртника.

Ерго, о уметнику и академику је реч.

Слово у част четрдесетог рођендана Галерије.

Године пролазе, нижу се годишњице, а мени који сам познавао Милана Коњовића као да је време стало. У његовом сам ликовном винограду и вечном атељеу, или он у мојим вировама?! Не морам да трагам за изгубљеним временом, тренуци са њим су трајни. Од њега сам научио да будем салашарски упоран и вредан, да чувам исечке својих радова, да помно бе-

* Живан Милисавац одазвао се, овим текстом, 1983. године молби свог дугогодишњег пријатеља Сенише Пауновића да напише своја сећања на књижевника Вељка Петровића, како би тај прилог уврстио у своју будућу књигу о овом познатом српском песнику и приповедачу. До штампања књиге није дошло, а прикупљена грађа заједно са осталим необјављеним рукописима налазе се у заоставштини С. Пауновића у његовом легату који се чува у Градској библиотеци „Владислав Петковић Дис” у Чачку.

лежим библиографске податке, да не правим компромисе са текстом који пишем, да идем за својом звездом. У бескрајном плавом кругу, рекао би писац „Стражилова”.

Још увек га видим како прелази Ћелави трг, трг Светотројствени, и сада седим са њим у атељеу уз чашицу ракије, гледам га како слика машући кичицом, возамо се прашњавим путем и по граду у његовој „ајкули”, чујем му глас, пратим његове руке.

Од првог сусрета знао сам да је велик сликар, пред првом сликом његовом коју сам видео још сав трептим, памтим бујицу његових речи.

Не знам ни сад, а и раније сам се седмоумио, коју његову „фазу” сматрам за најважнију, из које има највише антологијских слика, непоновљивих цртежа?! Он је радио десетофазно, без рестрикција.

Плава, сива, црвена, ратна, колористичка или асоцијативна фаза, како их је обележила Катарина Амброзић, а има их још које би могле понети периодично, боравишно или предметно име: рана, прашка, бечка, неокласицистичка, кубистичка, париска, прелазна, домовинска, родна, богојевска, пастелна, равничарска, бачка, моравска, цавтатска, карловачка, салашарска, ужарена, цртачка, византијска...

Лепеза и евенка речи, појмова који тешко могу да стану на једну нит, у један живот. У живот живахног уметника, у богат стваралачки живот који није дат сваком смртнику.

Нико код Срба није више од осам деценија мешао боје и туширао папир.

Само у самборској Галерији има „преко хиљаду одабраних радова”, а колико их је још у приватним кућама и другим просторима то нико не зна.

Пред сликама какве су, а није потребно ређати их хронолошки: *La Bellezza* (1928), *Сунцокрећии* (1963), *Салаш* (1942), *Ема у Цавџајџу* (1933), *Четири крстине, четири шорња* (1971), *Плави ашеље* (1930), *Ђира Фалцион* (1944), *Сремски Карловци* (1976), *Мали министранџ* (1936), *Ема држи Верочку* (1931), *Зелено жиџо* (1957), *Крстине и шорњеви* (1962), *Куће у Цавџајџу* (1936), *Пијана Тојола* (1955), *Бумбар у цреном* (1964), *Лешња кухиња* (1952), *Сџари џорцулан* (1944), *Благовестии* (1986), *Ауџојорџреџ* (1933), *Пред бирцузом* (1956), *Туна Кекез* (1948), *Певачица* (1971), *Цвеће* (1940), *Бели анђео* (1985), *Перунике, жуџе лале* (1979)... и пред још стотином и стотином радова — све „фазе” губе смисао, топе се и стапају. Све постаје један период, сликарство „геста и акције”, бојење великог замаха. Све што стоји између гимназијске *Шуме* (1913) и *Издужене џлаве* монаха у мојем стану (1989) дело је једне руке, једне сликарске мисије, једне визије.

У прву слику, са почетка претходног пасуса, и данас сам заљубљен. Била је то љубав на први поглед, а видео сам је у атељеу још као ђак Препарандије. Никад се нисам распитивао ко је госпођа на платну, 65 пута 60, сликана у Паризу, 1928. године. Топле и нежне боје њеног лица и хаљине, матисовско руменило, њен благи поглед, локнасте шишке, јаке обрве и извијене усне, огромно тело под свиленом марамом и сад видим. Неко би могао да каже како „La Bellezza” (а ја сам јој дао име „Бачканица”) није типично „коњовићевска”, његова су зрела жита, грбави сокаци, пијани стогови, зрели сунцокрети, распевани салаши, мамурни кочијаши, мирисно цвеће, бачки људи и предели... али то је тако само ако се гледа површина.

Има нешто јединствено и непоновљиво у свакој Коњовићевој слици: *тираџ кичице* који ни вешти ни учени нису могли да понове.

Или је боље сковати реч: *рукотираџ*. У њему су, и на цртежима и на сликама, сабрани отисци ока, руке, кичице, срца и душе.

Увек бих кад би неко рекао, одмахујући руком, „какав Коњовић”, одговарао да је Маестро *једини* српски сликар који може да напуни и највећу галерију на свету, који може да има ретроспективу или тематску изложбу са најмање стотину ремек-дела. Сто слика које узбуђују и уносе пометњу у сва чула човекова, у крвоток и кости. У мисли, у осећања. У око које је основа лепоте, по речима онога који је слагао строфе „међу јавом и мед сном”. Сто ликовних чуда, сто главоболних сликарских романа, сто антологијских прича у боји. Урамљених заувек. А то не могу, у таквој количини и на такав начин, ни Шумановић, ни Лубарда, ни Радовић, ни Петровићка, ни Буковац, ни Тодоровић, ни Предић, ни Бијелић, ни Добровић, ни Јосић... а млађе да не помињем.

Сваки велики сликар има своју кап боје.

Плаве, црвене или црне.

Осим што „говоре” бојом, слике Коњовићеве увек причају и причу. Животну и вечну. Због тога је он и имао око двеста самосталних изложби (да групне не пребројавам), људи су радо долазили да гледају његова „говорљива” платна и лесоните.

Ако у насловима књига о прикљученијима и животу овог великана осим његовог имена још има речи, онда су оне звучне и многозначне: *Велики ѿошћис, Стиварности и мити, Речима ѿо ѿлајну свеѿа...*

А свако ко погледа новинске и часописне наслове који су пратили рад Милана Коњовића (па и после смрти), захваљујући *Библиографији* коју је мајсторски уредила Вида Зеремски

(Галерија МК, Сомбор 1999; а не постоји савршен списак текстова ни о једном српском писцу или сликару), видеће колико у њима има поетског, заносног, бурног талогa: „Песник земаљског жара”, „Довољно за мит”, „Миљеник среће и талента”, „Драматично пламсање боја”, „Боје нашег порекла”, „Значајан духовни лик Војводине”, „Сликара страсти свог времена”, „Плод остаје на тлу из којег је никао”, „Слика живи властитим животом”, „Сликарашки маг”, „Непресушна стваралачка енергија”, „Сликара равнице и страсти”, „Ужарени бескрај житних поља”, „Сунчана страна света”...

На његовом лику и делима, поред уметника и новинара, историчара и теоретичара, оштрили су пера и многи писци: Кашанин, Секулићева, Манојловић, Ловрић, Растко и Бошко Петровић, Винавер, Благојевић, Давичо, Александар и Андреј Тишма, Чиплић, Херцег, Грбић, Ређећ, Фехер, Антић, Ач, Алмажан, Капор, Толнаи, Мароевић, Блечић, Ивков, Пуслојић, Донић, Суботић, Крду, Бербер, Вуксановић, Попић, Кеџман, Радојчић... Не могу то статистички потврдити, нека се не ругуше они које (случајно) нисам ставио на списак, али мислим да никад више писаца није толико и тако писало о једном сликару, као о Милану Коњовићу.

Мотиви његових слика тражили су речи, боје су бежале у речи, теме су као створене биле за описивање, а оно што су његове слике поручивале није могло да стане тек у рамове.

Линија на Милановим сликама је она иста од које настају и слова. Потписи на платну су ликовни део слике, а не тек доказ о ауторству.

Његове слике стигле су и на поштанске марке, песници су испевали песме њему у част, вајари су правили у гипсу и материјалу његову главу, бисту или фигуру, а колико је било телевизијских емисија (гостовања у радио емисијама нису пописана) то ни на километарску траку не би стало. Надам се да ће, сад кад имамо нову технологију, свемоћну (компјутерску), све што је сачувано бити нарезано на дискове.

Прво издање моје књиге *Речима њо њлајћну светиа* објављено је 1978, а илустровано је цртежима. Друго, поправљено издање, после двадесет година, постало је први део књиге *Спомене Милана Коњовића*, илустроване и цртежима и сликама. У другом делу те „споменице” је моја „антологија” критичких радова (Кашанин, Секулићева, Протић, Амброзићева, Трифунновић и Ређећ), а у трећем су сабрани моји „нежни” записи. Још у време кад смо, седам месеци, сваки дан разговарали, планирао сам да друго издање има два дела: најпре исповест уметника, а онда моја „студија” о његовом сликарству и живо-

ту. Али, на време сам схватио да ја немам таленат сликара и писца Миодрага Б. Протића, да немам таленат темељног Лазара Трифуновића. Када сам добио и прочитао „полемичку” књигу *Стварности и мити у сликарству Милана Коњовића*, у којој и сликар на маргинама води занимљив и „буран” дијалог са писцем студије, одустао сам од мога плана. У томе ми је помогао и сам Коњовић који је *Речима по илустрацији свешта* читао као и своја платна.

А читали су, па преписивали, и други.

Оно што је мени било занимљиво, а нисам то чуо тек једном, причао је о мојим *Речима*... као да је он сам то и тако сложио, од слова до слова. Претумбано, како је често све у човековој глави која је савршенија од било којег рачунара до сада створеног, па и оног у вековима који следе. Читао је свој живот онако како га је памтио, али и онако како сам га ја видео.

Сликарство великог Мајстора, нисам то до цепања длане истраживао, никад није било спорно — чак ни код оних који таква платна и цртеже не воле или потцењују. Спорне су увек биографске чињенице. Подаци који са протоком времена све више бледе, поступци које људска створења често гурају у забрав.

Ко може писцу *Проклеће авлије* замерити што је присуствовао потписивању Тројног пакта или писцу *Браће Карамзових* што је писао оду царици!?

У животу Милана Коњовића има неколико таквих тренутака, поменућу тек неке: изложба за време Другог светског рата у будимпештанској Тамаш галерији, војевање у црно-жутом шињелу (који је носио и Милош Црњански, за неке до гроба), или прва послератна изложба у Београду.

Не желим данас и овде да расветљавам те „мутне” догађаје, то је пипав и напоран посао. У неку замрљану тачку савременици додају кап мастила или зрно бибера, а време још више све замути.

Тек кад одемо са овог света, има наде да ће се све разбистрити. И кад се уметник склони, пун замах добија и она народна мудрост која нас учи да се одистински тек мртвом вуку мери реп.

Заправо, хоћу да поставим питање: зашто је Милан Коњовић постао академик, члан Српске академије наука и уметности, тек у деведесет и четвртој години?

А да му Бог није дао дуг и плодан живот... — ову реченицу нека свако настави како уме. Ја не могу: ове године изгубио сам анђела, унука који је гледао овај свет тек осам месеци. А

сигуран сам да Господ једини зна шта ради и каквог су квалитета људска правда и истина.

Истине ради, Милан је најпре примљен у огранак (који је тада био природна частица САНУ, припремана за самосталну повесницу), 4. децембра 1979, у време када је и Србија уставотворно и брозовски, са благословом стамболија и дражеувлака, цепана на три дела, па су створене и ВАНУ и КАНУ, мађинске академије. Имао је тада безмало осамдесет и две године. Мислим да је он једини (на целом свету) који је уписан у часнике најважнијег научног и уметничког друштва у једној држави (тј. региону) са толико лета. Тек после спајања тог покрајинског огранка са матичном установом он је (према „ва-трогасном” Закону о САНУ од 29. јула 1992), као и остали „војводински” чланови, по налогу политичара, постао — српски академик.

(Штета што није основана и БАНУ, бачка академија, у којој би он био први члан, заувек, а не тек доживотно.)

За мене, он је у ред академика требало да буде уписан и пола века раније, одмах после Кашаниновог текста у *Српском књижевном гласнику*. Тада је имао тридесет и четири године, а речи које су 1. новембра 1932. објављене и данас чврсто стоје сведочећи о далековидном оку и уму луцидног Барањца:

„Овим што је досад урадио, г. Коњовић је одсудно стао у ред двојице-тројице најбољих наших данашњих сликара. Можда други имају више лакоће, или свежине, или окретности, или су дефинитивније изашли на свој пут; можда је у других захват шири, осећање тона префињеније; по драматској тематици, по срећној уравнотежености осећајности и снаге, по дубини тона, по обиљу и пуноћи чисто сликарске материје, по равномерном приносу талента и културе, г. Коњовићу, чини ми се, нико није раван у нашем данашњем сликарству.”

Како то пророчки звучи — *Нико му није раван!*

А пошто тада није примљен, чуди ме да није био ни на списку предлога у време кад је Исидора (16. октобра 1940), после изложбе у Уметничком павиљону, о њему са полетом написала: „Милан Коњовић стоји у служби сложеног задатка, свесно, одлучно, упорно. Уметник који је и дух. Сликарско чувство Коњовићево је оригинално, а дух његов импонује.”

Онда је почео и његов други рат.

Онда је отворена (касније спорна и „сумњива”) изложба у престоници окупатора. Он никад није крио тај податак, излагао је као српски сликар. Требало је да прође безмало пола века, многи други уметници су прешли преко прага Академије, требало је да не знам више ко „заборави” ту епизоду, па да Милан буде кандидован и изабран.

А могао је бити предложен и примљен (што би било праведно) и после Седмојулске награде (1950), и после Протићеве књиге (1958), и после награде за животно дело (1962), и после монографије Катарине Амброзић (1965), и после примања Ордена заслуга за народ са златном звездом (1975). Није био „подобан”, мада више нико није знао шта то значи.

Нису га „хтели” академици који о свему другом (о изгледу, понашању и контактима, о боји и висини гласа, о изјавама, мишљењу и односу снага, о кумству и сродству, дебљини новчаника, броју ципела, трпези, партијском или полицијском записнику, о удварању и климоглависању) више рачуна воде него о значају и вредности радова кандидата за ред бесмртника.

А знали су сви да је био хитар на речима, духовит и срчан, немилосрдан у репликама, без задршке. Знао је од малих ногу ко је и шта га све чека на њиви коју мора и смера да обрађује. Знао је где је његов салаш, где бунар и амбар. Ишао је ленијом до друма.

Када сам један разговор (емитован поводом његовог деведесет и трећег рођендана) почео речима како је он на дан кад сам ја рођен био старији него ја тога дана, одговорио је као из праћке: „А сад сам млађи!”

Његове слике су још младе, свеже и живе.

Иако сам знао да то није тако, понекад би ми се учинило да диванимо на равној нози! Он се трудио да прати све токове у сликарству и у књижевности. Често смо разговарали о књигама.

Поклонио ми је две слике (новац који сам тешко зарађивао трошио сам на живот), знам да је и другима поклањао. Кад није могао да добије онолико колико дело вреди, давао је слику на дар. А гледао сам га и када купује своје предратне слике. И како страсно чува у кући оне које ће тек Верочка завештати Галерији.

Надам се да ћу дочекати и дан да га, у камену или бронзи, кад свратим у Сомбор, сретнем на путу у одаје пуне радовања и племенитих уља, на путу у задужбину из које отићи неће никад.

Колико је Маестро био великодушан и дарезљив, колико велико срце је имао, говоре и речи упућене Сомбору, у време кад је оснивана Галерија (а 1966. је и почетак мога књижевног рада), која је и сад понос града, равне Бачке и поново пронађене Србије: „Слике које су остале са мном, од којих се никад нисам хтео одвојити, којих се нисам могао одрећи ни у те-

шким часовима, које сам љубоморно чувао, те слике поклањам...”

А онда је додао једну кочоперну реченицу, једну од оних које су „марка” његовог приповедачког односа према свету: „Ова збирка је мој обрачун.” То и сам потписујем, овај запис је мој обрачун.

Поводом 40-годишњице Галерије „Милан Коњовић”
Сомбор, новембра 2006. године.

МИРО ВУКСАНОВИЋ

ПЛАВШИЋ И ПИПАЦ

ПЛАВШИЋ

42.

Радивој Плавшић, за свакога Рајко, са сомборског Венца, из црвенкасте куће код паркића, дошао ми ноћас у сан, висок, широког лица, црнокос, с великим стомаком, непушач, све онакав као што није био, јер је био, у годинама када је долазио код мене, у канцеларију где је седео седамнаест година, после Голог отока, пре пензионисања, мршав, сув као грана, низак растом, уског лица, спљоштене главе. Дошао па ми каже, љут, да нисам био на отварању његове филателистичке изложбе. Носи новосадску *Заставу* под руком, Милетићеву, и опомиње да нико о Сомбору не може писати, о прошлости његовој, ако није детаљно ишчитао *Заставу*, ако није имао његову необјављену библиографију, његове исписе из Милетићевог листа. На крају ми даје кутију дуванску, дрвену, резбарену, лагану, липову.

Кутију сам отворио, али у њој није било дувана. Тамо је било писмо Вељка Петровића што га је послао Библиотеци у Сомбору за њену стогодишњицу, 1959. Писмо сам наглас прочитао. И пробудио се.

43.

Немаран, млад, у причи неопрезан, дурмиторски духовит (доста ми је и оволико!), излазио сам из аута на Првوماјском булевару, у Сомбору, док сам био подстанар у официрској згради, у стану Аце Влаисављевића који је од домаћег јавора

израђивао виолине, уживао како му супруга и кћери свирају. Довезао ме је Миодраг Миленовић, новинар, сатиричар, писац, издавач, Србијанац, раванградски зет (сви су ме набројани возили одједном). С нама је била Миленовићева супруга, ћерка Рајка Плавшића, Лепосава, професор књижевности, прецизна у свему, хитра, очева наследница, тада управница Библиотеке у Сомбору. Када сам излазио из кола, помиловао сам малу ћерку Миленовића и питао је хоће ли она бити наследница своје мајке. Тада нисам ни слутио да ћу то бити ја, да ћемо се годину касније Лепосава и ја заменити: она у школу, ја из школе. Шала се није примила. Узбиљила се.

44.

На садашњем Тргу Цара Лазара, на тадашњем Тргу 7. јула, у лепој згради, некадашњој мађарској Касини, с читаоницом, за коју је Ђерђ Капитањ када је постао власт говорио да је треба обновити, *врайшии ирвој намени*, рекао је, и коју је хтео да сруши Радивој Додић док је за своју стогодишњицу дозиђивана зграда Позоришта у дворишном простору, а што није могло, ни једно ни друго, јер је обоје било бесмислено, због чега с два поменута господина нисам говорио, јер сам им понешто поменуо, јер је тамо, у тој савршеној кући била библиотека за децу и управникова соба. За ту зграду из 1882. Бошко Петровић је написао да је готова лирска песма и ту је код мене долазио, свакодневно, ранији управник Рајко Плавшић. Његов долазак су оглашавали неподмазани точкови на малим колицима, под цегером, затвореним, напуњеним на пијаци, на истом Тргу, близу. Тамо ништа није далеко. Ни људи, ни бођошки хлад, ни туђа реч. Плавшић није коментарисао моје поступке, није се освртао на текуће послове у Библиотеци. То је реткост, јер се претходници увек љуткају и гунђају. Зато је податак овде, за пример.

45.

Рајко Плавшић је колица с цегером остављао у ходнику, поред сале за књижевне сусрете, за читање часописа, за седељке филателиста (недељом, по његовој вољи). Са мном је разговарао као да сам му из куће, али на кога не може да се љути, кога не опомиње, осим једном када је шкрто казао да бисмо његов син, одличан радијски новинар Бранимир Плавшић и ја могли раније одлазити из Позоришног клуба, са мање попијених. А редовно је обилату чашу вињака сипао у шољу са врелом кафом. Није одустајао до последње капи, уз дуго пушење. Опијао је уснама, кашључао, врнчао боре на челу,

мигао ушима и истезао танки врат. Све му је то пристајало. Човек често личи на своју навику.

46.

Кост и кожа, тако сув, Рајко Плавшић је годинама улагао у своје кремирање, а чудило сам се што тако ради, јер је велики део посла урађен. Био је активиста „Огња”, тврдоглаво занет правилима тог друштва, као и свим стварима које су га занимале, као и скупљањем марака са ликом Лењина (једино је тако могао да показује своју љубав према Русима коју је „одрађивао” на острву где су ишли информбироовци, где су га одвели са места директора Учитељске школе чији је био и ђак, некад, одакле је, из школе, с дипломом, пре рата, отишао у Македонију, по распореду, ондашњем). Занео би се понекад, не марећи за разлику у годинама, па ми је нудио све погодности које „Огањ” даје, износио рачуницу, повољну, која га је одвела у Београд, када је лепо испраћен из Сомбора, да му се жеља испуни, да буде у урни.

47.

Ретке су биле ноћи да у Читаоници (која је у Аустроугарској била *Срџска*, у Југославији, великој, с именом Лазе Костића, у Југославији, малој, с оба имена, српским и Лазиним, како је праведно — што мања земља то више имена), да тамо није био Рајко Плавшић, писац књиге о Читаоници, сомборској, која (једина) и данас јесте (у основи) што је била кад је отворена 1845. и која није прерасла у библиотеку. Срби су за своје читалиште дигли зграду неколико месеци после Мађара (после оне куће у којој сам угодно провео тринаест година), и то на спрат, и још на Главној улици. Питали су Плавшића зашто стално помичу плочицу са текстом где је седео Лаза Костић, а он им одговорио да Лаза, заиста, није сваке ноћи био за истим читаоничким столом.

48.

За сваку награду, коју је Библиотека у Сомбору добила (а било их је доста: Вукова, Октобарска, Искра културе, Орден са сребрним зрацима, Сурепова награда и тако редом), увек сам звао Рајка Плавшића да иде са мном на свечано уручење и он је углавном ишао (ако није био на путу, најчешће до неке добре бање где је осамљивао своју госпођу, водио је до лечилишта, остављао и долазио у кућу, увек тако, а лети је ишао на оток, на Мљет, где има мунгоса који ислеђују змије, где нема змија које ислеђују затворенике, као што су радили с њим, после „топлог зеца”, код Петрове рупе, на „голаћу”). Није марио

како ће се обући, уопште, па ни за свечаности. Када сам дошао у његову кућу која се двориштем везала с некадашњом кућом његовог брата Лазе (познатог сомборског комунистичког првака и историчара штампарства), Рајко Плавшић је брисао бођошко лишће у дворишту. Потурио је метлу па смо отишли по Октобарску награду.

49.

Са групом београдских песника, у доба када су књижевни каравани били редовна појава, када је било лакше дочекати госте но што је то могуће сада, по обичају, после вечери отишли смо на вечеру (а понекад је било више званица на другом скупу; није помагао никакав „протокол“). Брана Петровић, бамбрекаст као увек, мргудав, седео је до Рајка Плавшића, за столом под којим је песник држао књигу и читуцкао. Плавшић га је питао како може без наочара, а Брана Петровић, увек диретан, без длаке на језику, брецнуо се:

Шта те боли (већ шта)!

Стид је дошао у тањире. Ништа мање није било стида када сам морао рећи Плавшићу да су његово казивање о Сомбору склонили из телевизијске емисије. Тито је боловао у Љубљани, па се на све пазило, на голооточане нарочито. Пажњу је водио песник... Не, није Брана Петровић. Он то не би учинио. Он није радио кришом, није се заклањао. Није ни Рајко Плавшић. Тако.

ПИПАЦ

50.

Чуо сам да је био љут, да се препознао у једном запису, узгредном, случајно њему сличном, где се помињало како је неки планинац више књига написао и објавио но што је књига прочитао. Не знам како га је могла погодити реч *јланинац*, када је он био Сомборац, горњоварошанин, староседелац и све на том путу. Можда је помислио да сам се сетио његове приче о читању Андрићевог романа о мосту и догађањима у *Ђурији*, када му је досадило, када је одмах бацио књигу и подвикнуо:

Ид' у очин!

Можда се сетио, у љутњи, како је често доносио књиге с посветама које су му давали хроничари, песници и писци свих врста. Он би књигу примио, прелистао, видео да није за његову пажњу и дар предаривао Градској библиотеци. Можда се сетио како смо се смејали, заједно, углас, смушеним стихови-

ма нашег познаника и суграђанина, кога не смем описивати, ни у знацима, одмах би се препознао као што се Пипац „препознао” и одмах би почео ружно о руци која сведочи.

А оно што каже да се Пипац наљутио после огледања у малој причи лепо саопштава да је читао...

51.

Нисам га питао како је постао Пипац, како је испипао надимак, како је име Миленко и презиме Бељански, старо и сомборско, заменио, јер га нико није звао како му у исправама пише, за свакога је био Пипац. И за себе. Ништа није пипаво радио. Био је брзорек, спретан, оштроуман. Стенографски је бележио туђа казивања. Свуда је стизао. Јесте, волео је да пипа, као што је понекад, у шали, причао, али није по томе Пипац. Било би банално. Није прича о раванградским надимцима тако једноставна. Ништа у њој није просто. Мало која породица, мало који господин или салашар, мало која дама, мало ко је био без надимка. Сада ми пред реч излази Жути Мрав и његов акваријум. И за њим Пенда, глумац, горњомилановачки анегдотар, омиљен у сомборској публици. И Каладонт, онако витак, испревијан. И Жмуга с трећом женом која га је држала за исту реч коју је дао двома претходницама.

А сваки од њих има озбиљно име и презиме као и Миленко Бељански, који је сомборске шетаче затекао и збунио, јер су мислили да ће он бити стално с њима, да неће онамо одакле се редовно враћао, после даће крај гробљанске капије.

52.

За себе је говорио да је *комунистички њоја*. Држао је посмртне говоре и понављао да је мало шта ружно као одлазак без речи. Није му требало много: име, презиме, улица, очев надимак... и прича је била округла. Као што је волео да га слушају и помињу, једнако је жалбеницима бивало лакше када се он појави. Доста има људи који *не могу једне* над отвореном раком, а када су у отвореној кафани не затварају уста. Ово поигравање речима хоће мало да раздрма догађај. Замало ми се приповест о Пипцу није просула као плетиво. Да, свеже је поређење, у кам ударило. Нема других врата осим оних која смо ухватили за кваку... (Сада сам већ ухваћен. Не би тако ни Пипац могао када се пропне на лепљиву ископану земљу, да га сви виде, када скине капу, откопча зеленкасти капут, и почиње изреком, шалом, нечим животним, на месту где се живот засипа влажним грудвама, онаквим као што је била грудва коју је сомборска делегација однела у београдску Алеју заслужних и из руке је просула по ковчегу Вељка Петровића. Грумен за

Вељка носио је Јован Васиљевић, у име града, а о томе је писао новинар Миленко Бељански.)

53.

Девет година после ослобођења, можда раније, можда касније, то би требало проверити, сада немам *Сомборске новине* при руци, не шаљу ми их, не сећају се колико сам им прилога омогућио и дао, а да имам видео бих податке у заглављу, преписао их и не би било грешке... Овако остаје да то учине читаоци недељника који се штампа ћирилицом и латиницом, наредо, као што је и желео оснивач Миленко Бељански. Сада видим како ми је залутала причалица, збунила се пред Пипцем, кога су сомборске власти нашле да им покрене *Новине* које излазе и данас. Нећу дирати неправилну реченицу, мало-пређашњу, прекинуту, нема јој лека, морам као што се у новинама ради: брзо и тачно, не знајући да ли ми је горе оно *брзо* или оно *тачно*. Тачно је да прича о савременом сомборском новинарству не може без Пипца и брзо треба додати да Пипац до последње тачке није могао без новинарског посла. Није успевао да стиже своју радозналост. Бежала му је да га што пре сачека на другом месту. (Можда је ово успело, али је Пипац сигурно међу најрадозналијим Сомборцима. То и нерадо-знали потврђују.)

54.

Хтео сам по реду, по обичају, да прво побележим мале тезе, једну испод друге, бар осам њих, изазовних, да касније око сваке саставим мало поглавље, оволичко, што примамљивије, с понеком изреком и мишљеницом, с литерарним шармом, као што упорно хоћу, као кљуном у жут камен (то и сада гледам, а прошло је пола века — грозна је истина која се мери зимама и осталим добима), хтео сам новелицу о омиљеном Пипцу да припремим како пристоји пристојном писцу (испаде сročито, а нисам у то кренуо, шта ћеш, свему сам *наредан*; то морам курзивом, долази из спева који сам напамет давно учио), хтео сам да пажљиво разрадим замисао (ово би требало изоставити — слабо је и неће бити остварено, видим), да причање о Пипцу буде целовито (једном је Вељко Петровић рекао: *Лејла је реч целовић*), да се лако чита као и оно што је Пипац писао, али ми се ролерица разиграла, не могу је уставити, не престаје, као да хоће да ми каже: он никад није писао полако, мрзео је све што је споро, па би послао у *очин* и такву причу о себи.

Зато нисам израдио план за писање. Зато овако засипам пртину. Као мењава шавнички пут, зими, када га миловци не-мило чисте, јер им се на северу мрзну гласови.

55.

Немам ни целовит попис Пипчевих *књиџа и књижица*, како их је звао, како их је делио, а било их је више од стотине, можда и сто педесет, малих о салашима, о датумима и удружењима, опширних о ратним временима у којима је био заробљеник и првоборац. И да имам попис издања Миленка Бељанског, која су као и он била хитра, право из писаће машине у штампарију, нису могла да чекају досадне лекторе, рецензенте и уреднике, они *раде да не ураде* (говорио је Пипац), да су сва његова издања око мене, опет бих само о једном од њих. То је књиџа о Главној улици. Памтим како сам је лакомо читао и како нисам заспао до последње речи у њој. Из куће у кућу, једном страном, с парним бројевима, па другом страном, с непарним бројевима, од ајнфорта до тавана, од дворишта до салона, из собе у собу, од имена до имена, од власника до подстанара, не умем да набројим, то је умео Пипац, тако сам у његовој књижици, узбуђен, изненађен колико је господства и учености тамо раније било, тако сам заволео тај средишни део града који сада спава, и у мени и у себи.

56.

И жао ми је што нисам у одабрано подне, мењавно, зимско, отишао у Архив, у собицу на спрату, за тешки астал од неотесаног дрвета, поцрнео од масти и осталог, што нисам разумео Пипчеву непосредност. Написао ми је шаљиву позивницу, на пуној страници, на пелиру, у редовима који су се преклапали, с понегде унетим исправкама црвеном оловком, као да је послао *йисмени* из школе, некадашњи, не знам чиме сада исправљају и како то чине, само видим како пишу молбице које одобравам — покоја има десетак грешака у једној реченици — и тако. Писао је Пипац да *ћу одржајџи истаоријски џовор, за истаоријским сџолом, у Истаоријском архиву, о истаоријској* не знам којој по реду његовој књизи, *уз истаоријски йајри-каш и истаоријско вино*.

Сада ме мучи да ли је онда било правилно *истаоријско* или *истаориско*, са ј или без ј, али знам да сам, *млад и зелен*, помислио да се Пипац ћоса књизи. Како с књигом уз вино, а ја чекам своју књигу као озебао сунце? Он на десетине књиџа, ја ниједну. И још ме зове да уз паприкаш говорим о непрочита-ној књизи.

Било му је жао што нисам дошао, онда. Мени је жао што нисам отишао, сада.

57.

А волео је Пипац, Миленко Бељански, први сомборски социјалистички новинар, не по првини, било је првијих од њега (мој драги Божур Хајдуковић није прошао писмени на дипломском, јер је написао *најпрви*, а како ћу ја проћи с овим *првијим* није тешко погодити), волео је весели Пипац да пише дописнице: што му дође, што му падне, шта му треба, шта је чуо, весело или тужно, он с њим на дописницу, па у поштанско сандуче. Никад ме није тражио телефоном. Није му то било у обичају. Није навикао на телефон. Он је имао своје брзине. Није их мењао.

Ваљало би, по биографској навици, да кажем када је Пипац рођен, колико је живео, када су га Сомборци отпустили, али такве датуме немам. Требало би да узмем слушалицу и позovem своје пријатеље у Сомбору. Они би ми то одмах рекли. Памте колико су били с Пипцем и колико су без њега. Али нећу да кварим некадашње навике Миленка Бељанског. Нећу о њему ништа што сам чуо из телефонске слушалице. Нећу ни дописницу да шаљем. Прича мора бити готова што пре. То је Пипчево. То иде уз њега. Свако чекање је неподношљиво.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ И СРОДНИ ПОСЛОВИ

ДУШАН ПОПОВ

СТАНОЈЕ СТАНОЈЕВИЋ: ПРВИ СРПСКИ ЕНЦИКЛОПЕДИСТА

Сада када је напokon, после дугог ишчекивања, закон омогућио да Матица српска и Српска академија наука и уметности, уз оперативну подршку Завода за уџбенике и наставна средства Србије, започну рад на десетотомној великој Српској енциклопедији, пажњу заслужује подсећање на првог нашег енциклопедисту. Унивезитетски професор историје и академик Станоје Станојевић, који, ваљда не случајно, потиче из Српске Атине, објавио је 1928. године прву *Народну енциклопедију*, пошто је претходно од 1925. излазио у јавност са мањим свескама у брошираном издању, пагинираним по азбучном, односно абecedном редоследу, да би на крају дао да се скину меке корице и цело ово капитално дело укоричи у четири тома, на укупно 3.736 страна енциклопедијског формата.

У својој историји Срби нису показивали креативност и прилежност на овом пољу, иако су имали у Европи велике узорне, почев од чувених француских енциклопедиста са Дидроом на челу, чије је дело отворило нову епоху у светској култури, и енглеских научника који су *Енциклопедију бриџанику* подигли на високи степен знања и науке. Код нас је учени и свестрано надарени Захарија Орфелин својим часописом, првим у Срба, *Славеносербским магазином* (1868), наговестио да ће прилозима, који ће бити корисни за Србе из разних грана науке и уметности, дати једно енциклопедијско „сочињеније”, али није одмакао даље од почетка. *Лейопис србски*, потоњи *Матице српске*, у првом броју је почео да објављује *Биографичке черте славни Сербала*, али нажалост не задуго. У пештанском *Магазину за художество, књижество и моду* Антоније Арнот доносио је биографски списак српских писаца, али је ова „србска новина” излазила само кратко време (1838—1839).

Књижевник Милан Милићевић је сакупио податке о многим личностима српске историје XIX века и мада су подаци, вели Владимир Ђоровић, „невешто и развучено казивани”, представљају драгоцену енциклопедијску грађу. Иза њега је остао *Поменик знаменитих људи у српскога народа новијега доба* из 1888. и 1901. године. Најзад, Андра Гавриловић је објавио 1901—1904. у три тома у раскошном издању дело *Знаменити Срби XIX века*. Јављали су се пре Станојевића и други покушаји, али правих захвата у енциклопедистици није било. Професор Станојевић је први прави „српски Дени Дидро”.

Покретач и аутор прве југословенске енциклопедије Станоје Станојевић рођен је у Новом Саду 12. августа 1874. Да изданак не ниче далеко од стабла сведочи и његово порекло: отац му је био познати лекар, национални и културни делатник, др Лаза Станојевић, за кога је речено да је био „чиста и јака карактера, одличан лекар, вредан и уредан човек, живи пример несребична и пожртвована рада за народ”. Још као студент у Бечу стајао је на челу српског академског друштва „Зора”, а у Новом Саду је биран за председника Друштва за Српско народно позориште, Новосадског певачког друштва и Српске читаонице, као и за управника Српских народних школа, док га је у Матици српској чланство, као најугледнијег члана Књижевног одељења, истурило за председника овог најстаријег српског друштва. На председничкој дужности провео је свега четири месеца 1877, јер угарски министар просвете није хтео да потврди његов избор, са мотивацијом да је „велики српски агитатор”.

Право је чудо како су очеви гени наишли на плодно тло у сину Станоју и створили од њега испреног тумача српске историје, предузимљивог културног посленика и амбициозног енциклопедисту. Одрастао је у родитељској кући у изванредно подстицајној атмосфери, у којој је упознао приврженике Милетићеве политике, Јована Јовановића Змаја, Михаила Полита Десанчића, Лазу Костића, радознало упијајући њихове мисли. Учећи у новосадској Великој српској православној гимназији, где му је професор био и интелектуалац од формата др Тихомир Остојић, стекао је завидно хуманистичко образовање, а поред класичних језика савладао је и мађарски, немачки, француски и руски језик.¹

¹ Јован Радонић, „О Станоју Станојевићу”, *Летопис Матице српске*, књ. 348, VI—XII, 1937, 132—148. Прилози о животу и раду Станоја Станојевића, са библиографијом, налазе се у *Гласнику Историјског друштва у Новом Саду*, свеска 33—34, књига XI, св. 3—4, 1938, 1—192. Одредница о Станоју Станојевићу — у *Енциклопедији Новог Сада*, књ. 26, аутори Душан Попов и Милорад Ботић, 197—201.

Као седмошколац објавио је у *Бранику* свој први историјски рад о босанском краљу Твртку I, под псеудонимом Срб Константин, мада су ђаци смели да пишу само за децје и омладинске новине, а не и за политичке. Као свршени матурант имао је срећну прилику да се септембра 1892. упозна у Новом Саду са Константином Јиречеком, који се у Војводини задржао кад се са пута по Србији враћао кући, а те године му је Српска академија објавила збирку *Споменици српски*. За јуношу Станојевића и та књига и сâм сусрет са познатим чешким историчарем били су прворазредни доживљај.

У октобру 1892. Станојевић је, у пратњи оца, који се присећао својих студентских дана, дошао у Беч и на Универзитету се уписао на Семинар за словенску филологију, који је водио чувени Ватрослав Јагић, велики ерудита и сјајан предавач. Кад је од почетка летњег семестра 1893. и Јиречек на бечком Универзитету започео своја предавања из историје, млади Новосађанин је ишао и на њих, мада су за разлику од Јагићевих била често сувопарна, али за Станојевића привлачна, јер се у њима радило највише о изворима за јужнословенску историју. Јиречек је учио студенте да као историчари не „бацају хипотезе” и не генерализују појаве, а нарочито да пазе да идеје и схватања свога времена не пренесе у ранија доба.

У Јиречековим идејама Станојевић је налазио подударност са критичким историјском методом гретешког архимандрита Илариона Руварца, који је истицао лозинку: „на изворе, на чистину, на висину”. И Станојевић је, као и Руварац, увидео да се народна традиција јако удаљила од историје, те су услед тога настајале погрешке код многих аутора. Ухвативши се у коштац са бранитељима старе школе, успешно је доказивао њихове заблуде, у новосадском *Стражилову* и Матичином *Летопису* (у серији омањих чланака под насловом *Пабирици*). На линији те борбе била је и његова докторска дисертација у Бечу — *Биографија Стефана Лазаревића од Констанијина Филозофа као историјски извор* (1896), штампана у реномираном Јагићевом часопису *Archiv für slavische Philologie*, а била је добро примљена у научним круговима.²

У Бечу је Станојевић био врло активан у српском академском друштву „Зора”, у којем је његов отац био председник у време Уједињене омладине српске. Пошто је одслужио једногодишњи „добровољачки војни рок” у Тиролу, Станојевић је са Јагићевом препоруком отишао у јесен 1897. у Петроград

² Радован Мићић, *Народна енциклопедија професора Станоја Станојевића*, предговор у фототипским издањима *Народне енциклопедије*, Нови Сад 2000, 2001, IX—XVI.

(Санкт Петербург), где је упознао руске научнике из „славјанофилског круга”, В. И. Ламанског, В. Г. Васиљевског, П. А. Лаврова и др., проучивши нарочито њихове радове из византологије, који су се тицали и српске историје.

По повратку из Русије, на заузимање Стојана Новаковића, тадашњег српског посланика у Цариграду, Станојевић је заједно са историчарем Јованом Радонићем 1898. био постављен за наставника у цариградској српској гимназији, с могућношћу да, уз смањени број часова у школи, раде у тек насталом Руском археолошком институту Ф. И. Успенског.

Кад се 1899. из Цариграда вратио кући у Нови Сад, укључио се у акцију Тихомира Остојића на реформисању Матице српске. Већ у првој свесци часописа *Покрећ*, око којег су се окупили млађи матичари, у свом чланку је истакао: „Принцип Матичин треба да је — за Србе у Угарској и о Србима у Угарској”, а пледирао је за ширење круга „радених људи” који ће Матицу препородити.³ Настављајући своје византолошке студије, боравио је 1900. краће време у Минхену код чувеног византолога Карла Крумбахера.

Окупиран је био темом Византија и Срби, уверен да је цео културни и политички живот српског народа, до доласка Турака, био уткан у византијску историју и прожет утицајем ове моћне државе читавих десет векова. Своје животно дело о српско-византијским односима замислио је у десет томова, а објавио је само два дела, у издању Матице српске: *Балканско њолуострво до VIII века* (1903) и *Колонизација Словена на Балканском њолуострву* (1906).

У Београду је Станојевић на Великој школи изабран за доцента. Његов избор није, међутим, потврђен, јер тадашњи председник владе Владан Ђорђевић није могао да заборави да се он негативно изразио о његовој књизи *Грчка и српска њро-свејта* (1896). После извесног времена ипак је постао доцент у Великој школи (1900), а након многих перипетија и редовни професор (1903). Кад је Велика школа постала Универзитет (1905), добио је са 30 година звање ванредног професора на Катедри за историју, а тек после рата 1919. биће именован за редовног универзитетског професора, пошто буде укинута законска одредба којом се одређује број редовних професора. Рано је стекао репутацију као научник и већ 1905. изабран је за дописног члана Српске краљевске академије, а редовни је

³ Живан Милисавац, *Историја Матице српске, III део, 1880—1918*, Нови Сад 2000, 169—175.

постао 1920. године. Био је и дописни члан Румунске, Чешке и Немачке академије наука.

Живећи и радећи у Београду, далеко од светских библиотека и архива, а укључен у многе јавне послове, није био ни у могућности да доврши своје велико дело о Византији и Србијама, али је зато објавио *Историју српског народа* (1908). Обрадио је целокупну српску прошлост, средњи век детаљније него нови, јер га је славна средњовековна историја Срба више окупирала. Популарно писана, са јако израженом српском тенденцијом, његова историја имала је захвалне читаоце и у широј публици, поготово у Босни и Херцеговини, где је била забрањена и кришом читана, а својим родољубивим тоном припремала је младе генерације за предстојећа судбоносна збивања. У време анексије Босне и Херцеговине од стране Аустро-Угарске, публиковао је 1909. кратку историју ове српске покрајине. У *Гласу Српске академије* почео је 1912. да објављује *Студије о српској дипломатији*, које ће завршити тек годину дана пре смрти, а у њима ће у 28 посебних студија обрадити старе српске повеље.

У Балканском рату налазио се у штабу Дунавске дивизије, а у Светском рату у штабу Моравске дивизије. У Нишу је за време рата 1915. покренуо едицију *Савремена јишња* и у њој објавио брошуру о политичким циљевима Србије (*Шта хоће Србија?*). Кад је Србија окупирана, избегао је преко Албаније у Италију и радио у Ватиканској библиотеци. Одатле је отишао у Петроград, где је био у служби српске владе, а уједно је ангажован за професора на тамошњем Универзитету током два семестра. Пре него што је избила Октобарска револуција, новембра 1917, прешао је у Париз и држао предавања на Сорбони, а 1918. је предавао у летњем семестру Универзитета у Лондону. По повратку у Париз, водио је на Сорбони курсеве српске историје.

Кад се нашао у Паризу међу познатим професорима универзитета и другим српским научницима, Станојевић је ангажован на пројекту југословенске енциклопедије, јер је несумњиво био за то један од најпозванијих и по свом знању најспремнији. Још док је српска влада била на Крфу, 20. фебруара 1918. формиран је одбор са Јованом Цвијићем на челу, који је имао задатак да ради на преко потребној српској енциклопедији. Цвијић није могао да се прими овог задатка, па је научничкој групи у Паризу председавао Александар Белић, који је упутио писмо председнику владе Николи Пашићу. Кратка југословенска енциклопедија (заправо лексикон) требало је да „у потпуности садржи цео материјал о нашим земљама и нашем

народу”. Пашић је подржао пројекат и отворио одбору кредит од 25.000 француских франака.⁴

У делу Југословенског одбора који је био у Лондону већ се увелико радило на сличној књизи, под вођством браће Поповић, Богдана и Павла, и Тихомира Р. Ђорђевића. Тамошњи српски посланик Јован М. Јовановић је о томе писао влади, напомињући да би замишљена енциклопедија, штампана и на енглеском, француском и руском језику, говорила „о прошлости, садашњости, моралној и материјалној снази Срба, Хрвата и Словенаца” и била завршена до тренутка „када се буде решавала судбина нашег народног уједињења”.

Нису успели напори да се две групе сједине, иако се знало „да ће једна другој шкодити, па можда због тога неће ниједна енциклопедија изаћи”, што се и догодило. А није било ни добре воље да се замисао приведе крају, поготово што се неосновано ширило уверење да је српска влада одустала од идеје уједињења Југословена. Чини се да је био у праву Тихомир Р. Ђорђевић кад је рекао да разлог неуспеха „није био ни у заузетости сарадника, ни у оскудици литературе, па ни у пометњи насталој појавом два слична пројекта, већ у заједничкој етничкој особини свих Југословена — немару”.

Станојевић није у овоме био експониран, као да је чекао своју шансу, да оствари замисао о којој је маштао. Цео посао је замро, јер су по завршетку Светског рата врхунски српски научници ангажовани у стручним тимовима српске делегације на Мировној конференцији у Паризу. Станојевић се нашао у историјско-етнографској секцији, заједно са Јованом Цвијићем, Јованом Радонићем, Васом Стајићем, Иларионом Зеремским и другима. Помагао је да се разјасне спорна питања око разграничења нове југословенске државе са суседима. Суделовао је у писању књиге о Бачкој, која је требало да покаже да се ова област, по могућству до Баје, мора наћи у границама Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.

По повратку у Београд из Париза, Станојевић је заронио у свестрану јавну делатност, писао је по новинама и часописима, полемисао са опонентима, и у томе је био често оштар и жучан. Није га, међутим, напуштала мисао о српској енциклопедији. У априлу 1924. обратио се Библиографском заводу а. д. у Загребу са предлогом да се прими издавања Народне енциклопедије, која неће бити само српска, већ српско-хрватско-словеначка, у духу тада важеће државне политике да се ради

⁴ Љубинка Трговчевић, „Покушај писања југословенске енциклопедије током Првог светског рата”, *Историјски часопис*, Београд 1982—83, књ. 29—30, 513—524.

„о једном племену са три имена”. Зашто није у Београду или Новом Саду тражио издавача, остаје да се нагађа; изгледа да је у Загребу била боља клима за овакве подухвате, Хрвати су и раније имали више наклоности према енциклопедистици, што су испољили и у новије време. Управни одбор загребачког Завода примио је Станојевићев предлог и осигурао потребан капитал, тако да је одмах могло да се приступи организацији великог пројекта.

Станојевић је у београдској *Полиџици*, у којој је често сарађивао и као један од њених оснивача, објавио да је већ у мају 1924. одржао конференције са својим пријатељима, будућим сарадницима, у Београду, Загребу и Љубљани. Изложио је и концепцију *Народне енциклопедије*, у два издања, ћириличном и латиничном. Објаснио је да ће у њој, у облику речника, као у конверзационом лексикону, бити приказана историја Срба, Хрвата и Словенаца и све што се тиче културног, политичког, привредног живота, од књижевности и уметности, преко права, етнографије, државног уређења, до војске. „Публикација ће”, рекао је, „садржати све појаве нашег земљишта и изражаје државног и народног живота у прошлости и садашњости, а објавиће и биографије свих знатнијих наших људи и странаца, који су писали о нама или су играли улогу у животу нашег народа.”⁵

На његову изјаву да ће већ 1. децембра 1924. дати рукопис енциклопедије у штампу, чак су и блиски му пријатељи вртели главом са великом неверицом. „Мисао је заиста била смела, а предузеће, за наше прилике и за наше људе, необично”, признао је у том чланку. Могло се којекако још замислити да је могуће 145 сарадника, Срба, Хрвата и Словенаца, натерати да за 2—3 месеца спреме списак свих чланака из своје струке, са назнаком колико ће бити велики, али да ће ти књижевници и научници после тога за четири до пет месеци написати и спремити за штампу готово цело дело, са подацима из свих области и свих наука — то је ствар у коју нико сем покретача енциклопедије није веровао.

Овакве послове у свету су тада већ радиле читаве екипе сарадника и обављане су обимне предрадње — Станојевић је као заљубљеник енциклопедија сам бележио одреднице које је налазио по речницима, регистрима, приручницима и разним географским, етнографским, демографским књигама. Радио је прилежно и са великом страшћу. Загревао је и своје колеге и пријатеље да пописују појмове и појединце за које су сматрали да им је место у енциклопедији. Ослањао се претежно на мла-

⁵ *Полиџика*, Београд, 10. I 1925, 4—5.

ђе снаге, којима је поклонио поверење, а они су се прихватили обавезе да пишу, схватајући то и као начин за личну афирмацију.

Било је можда природно да он као јак историчар за важну област као што је српска књижевност одабере исто тако јаког књижевног историчара, а то је тада био несумњиво Павле Поповић. Али се то није догодило; са Поповићем је Станојевић био у оштром сукобу, који се продубљивао, а датирао је још од пре Светског рата, поводом његове критике Поповићевог *Прегледа српске књижевности*. Уредник *Народне енциклопедије* определио се за песника и приповедача Вељка Петровића, који није био познат као критичар и есејиста. Показало се да је срећно одабран, јер је у близу 200 књижевних текстова ретко грешио у оцени вредности дела савремених стваралаца, мада је имао и промашаја са становишта данашег гледања на књижевност. Објавио је и преко 100 чланака из ликовне уметности, и у тој области имао је поуздан вредносни суд.⁶ Вредни Станојевићеве сарадници били су и Александар Белић за језик, Урош Џонић за штампу, Радослав Грујић за цркву, Павле Вујевић за географију, Владимир Ђоровић, Алекса Ивић, Никола Радојчић за историју, Никола Вулић за археологију, Мирко Косић за социологију, Милан Стојадиновић за финансије, Коста Манојловић за музику, Михајло Аврамовић за задругарство и др. Станојевић у духу тадашњег времена није имао поверење у жене-сараднице, што је данас незамисливо. У списку сарадника нашла се само једна доценткиња, и то не из Београда, већ из Прага — Милада Паулова.

Због оскудице новца и потребе да се брзо ради, Станојевић није унео у *Енциклопедију* ниједну илустрацију; а неколико година касније, када је *Народно дело* 1937. издало *Свезнање*, ова енциклопедијска публикација садржи велики број илустрација, чак и више табли у колору.

Директор и уредник *Енциклопедије* Станоје Станојевић није се потписао ни под један чланак, али их је све редом читао, поправљао и давао им завршни облик. И сами аутори имали су прилику да виде коначну верзију својих чланака, тако да су многе грешке биле на време отклоњене. И главни коректор Драгутин Вински с великом пажњом читао је шифове, а секретарка, педантна и интелигентна Вера Стојић, била је уредникова десна рука, помажући му у припремању рукописа, коректура и ревизије, и одржавању везе са сарадницима и штам-

⁶ Димитрије Вученов, „Вељко Петровић као сарадник Станојевићеве енциклопедије”, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова, Нови Сад 1985, 17–37.

паријом, исто као и технички уредник Емило Белић. Пре него што су текстови дати у штампу, прегледали су их три експерта, Павле Стефановић, Урош Џонић и Бранислав Миљковић, они су чланке поправљали и уједначавали по уредниковим упутствима.

Захваљујући великој упорности, невиђеној енергији, широкој култури и познавању грађе, Станојевић је успевао да одржава темпо у припремању *Енциклопедије*, тако да се већ 14. марта 1925. појавила прва (броширана) свеска из загребачке штампарије *Народних новина*, у два издања, ћириличном и латиничном, а штампана је у 14 хиљада примерака и разаслана на адресе 10 хиљада претплатника.

Наишла је на различите, више неповољне, него повољне реакције. Они који су предвиђали крах подухвата, били су незадовољни што се *Енциклопедија* уопште појавила, они који су је с радозналешћу очекивали били су разочарани, јер су се надали да ће то бити нешто више и друкчије, мада нису ни сами знали да кажу шта и како, а било је, вели Станојевић у *Поговору IV* тома, „у први мах и похвалних гласова — истина преко воље и кроз зубе”.⁷

Дошла је до изражаја и национална осетљивост, многи Хрвати су замерали што је о Србима и српским стварима изнето више него о њима; како је рекао један загрижени сарадник, који је био љут што му је чланак скраћен: „Не стране и ступце него редове ћемо да бројимо, колико је дато у Народној енциклопедији Србима, а колико Хрватима.” Иако је за одреднице, које су могле имати национални садржај, одређивао по три сарадника, за свако „племе” (нацију) по једног, Станојевић је оптуживан да је шовиниста, а ти критичари, већи католици од папе, са презрењем су његово дело називали „кајмакчаланска енциклопедија”, што је значило великосрпска.

С друге стране, неки Срби су нападали уредника што је пустио претерано много текстова о Хрватима и Словенцима. Не зна се шта су рекли Македонци, али сигурно је да нису били задовољни како су третирани. Велики Станојевићев пријатељ Немац Херман Вендел писао му је после првих свезака „да му је жао што будуће генерације неће знати, како је тешко било писати о југословенским стварима пре Народне енциклопедије”.

Сваком читаоцу је било мало онога што њега занима, а премного за шта није имао интересовања. Карактеристичан је пример једног Црногорца, рођеног испод брда Врмоша: кад је видео да у *Енциклопедију* није унето његово брдо, одмах је от-

⁷ Станоје Станојевић, *Поговор*, *Народна енциклопедија*, IV књига, I—X.

казао претплату: „Кад не треба Народној енциклопедији Врош, не треба ни мени Народна енциклопедија.”

Због велике брзине којом се радило, изостали су из енциклопедије многи појмови и личности, важнији од неких који су обрађени. Тако нема ништа о Бори Станковићу (да ли је и онда постојала квалификација „моралне неподобности”, зато што је да би исхранио себе и породицу сарађивао неполитичким текстовима у штампи за време немачке окупације Београда), изостали су и Сава Текелија, Богдан Медаковић, Тин Ујевић, Милутин Ускоковић, Михаило Валтровић, Алекса Ивић, Јернеј Копитар, Тома Росандић, Васа Пелагић, Јаша Продановић, и многи други. Није зачудо обрађена ни Српска књижевна задруга, не пише се о Малој Антанти, женском покрету, туризму, телеграфу и телефону, пошти, пољопривреди, хајдучима итд. Неке одреднице су изостале због непажње уредника и његових сарадника, а за неке аутори нису донели чланке и поред многих уригања. Било је и појединаца који су забранили да се о њима пише у енциклопедији.

Станојевић је обећао читаоцима да ће припремити посебан *Додашак* и у њему исправити све недостатке, пропусте и погрешке, али се ово издање није никад појавило!⁸

Како наводи *Енциклопедија Југославије* (Загреб 1958) у редакцијском чланку, Станојевић као редактор „био је више скупљач чланака него архитект дјела; у енциклопедији се јавља неравномјерност у третирању материје, неуједначеност података, хипертрофија у одређеним гранама науке и јавног живота”. Југославика ипак признаје, да је уз све недостатке, ова *Енциклопедија* „компендиј често веома добрих и информативних расправа, подаци су у већини случајева провјерени, а знатан број приказа је и на стручној висини, па све досада (до тада, па и до данас — прим. Д. П.). Станојевићева енциклопедија служи као релативно поуздано врело информација о југославенским народима”.⁹

Кад се имају у виду брзина којом је *Енциклопедија* рађена, оскудност извора, неискуство многих младих сарадника, осетљивост међународних односа, *Народна енциклопедија* и данас представља драгоцен приручник, са својих 12 хиљада чланака. И то је свакако заслуга Станоја Станојевића, јер је он ипак био прави „архитект дјела”. Одредио је форму и садржи-

⁸ Писмо Станоја Станојевића Милану Токину у Вршац, марта 1927. Станојевић наводи да се увелико спрема *Додашак Народној енциклопедији*, „у који ће ићи све исправке и допуне”, те га моли да му што пре саопшти своје примедбе на до тада изашле свеске и убудуће одмах по изласку сваке поједине свеске” (РОМС, бр. 42.698).

⁹ *Енциклопедија Југославије*, књ. 3, Загреб 1968, 239.

ну одредница, компетентне ауторе је одабрао, и није био само скупљач чланака. Опште одреднице садрже стручне осврте на материју о којој је реч, а биографске превазилазе оне публикације типа „ко је ко” са голим подацима, већ дају и краћу оцену дотичне личности. У једном писму Васи Стајићу Станојевић је демантовао да је он у *Библиошеци знаменитих људи*, на којој је касније радио, желео *романсиране биографије*: „Напротив, ја тражим да оне буду израђене на *строго научној основи*, тј. објективно, са утврђеним и сигурним фактима и са приказом и негативних ствари.”¹⁰ Наравно, *Народна енциклопедија* није трпела „негативне” квалификације, али се Станојевић држао у њој свог научног принципа.

У београдској чаршији у оно време ширила се фама да су неки појединци добили места у *Народној енциклопедији* зато што су дали новце уредништву, шпекулисало се с тим да су у томе предњачили поједини банкарни и да наводно не би ни било *Народне енциклопедије* да банке нису залегле својим парам. Станојевић је ту инсинуацију с индигнацијом одбио „и од себе и од Библиографског завода”. Није могао да разуме зашто би биографија неког осредњег песника или сликара који је израдио неколико слика сумњиве вредности била обрађена у енциклопедији зато што је плаћена — он као уредник није подлегао ни притисцима политичких странака, група и струја, да би сачувао достојанство свог капиталног дела.

На Уређивачком одбору *Српске енциклопедије*, на којој се сада ради, велика је одговорност да се држи тих узвишених принципа и да у првој националној енциклопедији оствари и оно што Станојевић из објективних разлога није досегао.

Станојевић је почео да скупља податке о одредницама које су изостале, а управо у то време био је окупиран и радом на оснивању Историјског друштва у Новом Саду и покретању његовог *Гласника*, несумњиво најбољег историјског часописа у међуратном периоду (1928—1940). Са својим пријатељима одлучио се на овај корак, незадовољан тадашњим ангажовањем Матице српске на научном пољу. Захтевајући реформе у најстаријој српској установи, тежио је да она постане нека врста научне академије.¹¹ Болест и смрт 30. јула 1937. у Београду

¹⁰ Писмо Станоја Станојевића Васи Стајићу, Београд 15. I 1937 (РОМС, бр. 9.275).

¹¹ Душан Попов, *Историја Матице српске, IV део, 1918—1941*, 363. Повод за оштре поделе и оставке у Матици био је приказ књиге издате поводом 10-годишњице ослобођења, који је објављен у фебруарској свесци *Летописа* 1929; Станојевић је реаговао у отвореном писму Матици објављеном у *Политици* 11. II 1929; сматрао је личном увредом што су у приказу апострофирани Војвођани у Београду који нису признавали „да је Војводина индивидуалност, засебна целина”, јер су подлегли стеченом комформизму.

онемогућили су га да даље развија Историјско друштво и његово гласило. Као један од најобразованијих Срба свога доба, створио је поред других остварења *Народну енциклопедију*, узор за сва будућа дела на овом пољу, и то му је највећа заслуга.

Да би приближили Станојевићеву енциклопедију савременој читалачкој публици, новосадска штампарија „Будућност” и сремскокарловачко-новосадска Издавачка књижарница Зорана Стојановића издали су у два маха репринт овог капиталног дела (2000. и 2001).

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

ПОЕЗИЈА ЈЕ ИНКАРНАЦИЈА АРХЕТИПА

Разговор са Слободаном Ракијићем

Милета Аћимовић Ивков: *Пропадање, нестајање вредности из човековог света једна је од базичних поставки Вашег певања. Шта песника Ракијића наводи на њакво, нихилистичко, доживљавање/виђење света?*

Слободан Ракијић: Човек је увек градио и разграђивао. Свест о пролазности свега земаљског не обесхрабрује већ га, напротив, стимулише. Пропадање неких вредности, утемељених у људском бићу и историји, може да буде веома болно. Указивати на њихово нестајање не значи и имати нихилистичко виђење света. То се односи и на трагично осећање живота које не треба увек схватити као дуалистичку клацкалицу песимизам и/или оптимизам, већ много дубље. Песимисти не хуле на живот већ га осећају суштаственије. Ја бар тако мислим. Радости живота свакоме су дате подједнако да их осећа и живи на свој начин. Човек је рођен као слободно биће, то му је од Бога дано, и све што чини јесте да ту слободу одржи или да се за њу, ако је ње лишен, избори. Он од тога нема важнијих обавеза.

Да ли је један човек, био он песник или не, друштвено ангажован или је заокупљен искључиво личним проблемима, то је питање његовог личног осећања слободе, али и одговорности. Јер се поставља питање може ли појединац бити слободан и срећан, ако то није и целина његовог народа. Певати о пропадању и нестајању, још увек не значи негацију живота већ жудњу за његовом пуноћом. Елегичари и дубље и тананије осећају живот него они који певају о радостима живљења.

Свет нема само једну страну, нити живот има само једно лице. Песници жуде за целином и сваки појединачно има и своју визију и своје осећање живота.

*Архетипске слике у Ващим њесмама њејресѡано оживљава-
ју. Који их ѡвод, која сила и, коначно, ради чега из несазнајних
дубина доводи у наше видно ѡље?*

Архетип видим као знак који нам је утиснут у подсвест и да хоћемо не можемо га се лако ослободити. Штавише, поезија је његова инкарнација. Али поезију схватам и као један од начина ослобађања архетипова и архетипских образаца, њихово „преношење”. У њој се преискон оглашава или, како је писао Момчило Настасијевић, обелодањује се кроз слике и звуке у виду матерње мелодије. У бити, ствари стоје као и на почетку постања. Ситуације се само понављају, у новој верзији. Страх, борба, то је одувек било у човеку, а песник само покушава да од тога створи вишу духовну реалност, да дешавањима да уметнички облик. Да сурову и хаотичну стварност уметнички обликује, а њен ритам пренесе у нешто трајно и универзално. Срушене куће, тапије у пламену, збегови, све се то на жалост само понавља и у збиљи и у песми.

Човеково искуство је збир различитих искустава, појединачних и општеисторијских, као што је и садашњост, у елиотовском смислу, збир разних времена. Поезија је увек оживљавање архетипова, чак и кад се то не види. Митске представе су свугде и свакодневно око нас, само их треба видети и препознати. Оне нам се јављају, оне нас дозивају, оне нам шаљу своје „сигнале”. У савременим околностима могу да функционишу и најудаљеније митске слике, митска бића и митска времена, да постану интегрални део наше унутрашње стварности и нашег бића, што је за поезију од пресудне важности. Или може да буде од пресудне важности.

Шта савременог песника, који припада хришћанској цивилизацији, на пример, упућује на архетипске обрасце, прастаре митове, различите традиције, није једноставно одговорити, али је логично. Свет је један, и митски и савремени, као што је и време једно, историјско и оно које *ѡраје*, оно које је *сада*. Све то што функционише у песми кроз „претапање” једног времена у друго, архетипских образаца у савремене кошмарне представе, и обрнуто, видим као худњу за целином. То сам на неки начин покушао да изразим у књизи *Земља на језику*, синтезом старих језичких идиома и савременог језика, модела старог српског песништва и поетичких начела модерног песни-

штва. Исти поступак примењен је пре тога у неким песмама књиге *Свети нам није дом*.

Неминовно се намеће питање односа „традиционалног” и „модерног” у Вашем јесничком свету и Вашем стваралачком постојању. Како ове одреднице, у њиховој дословности, тумачише и прихваташе?

Традиционално и модерно видим као два лица исте целине, као што архетипски обрасци веома добро функционишу у савременим околностима. У традицији се налазе одговори на многа питања која муче човека модерног доба. Уметност можда најпотпуније и најделотворније уме да успостави везе и са најудаљенијим временима и цивилизацијама. Нажалост, бар код нас, традиција још увек изазива контроверзна становишта. Неки чак сматрају да традицију треба просто угушити у име модернитета, при чему очигледно не схватају ни шта је традиција ни шта је модерно. У време комунизма власт је била подзрива према свему што је било традиционално, нарочито кад је реч о српској традицији. У данашњем односу према српској традицији и историји видим јасне рецидиве некадашњих тоталитарних идеологија.

Свако људско биће урасло је у своје време, али је оно и у суштинским везама са прошлошћу и историјом. Кидање веза са традицијом својеврсно је насиље и израз стваралачке немоћи, а не креативности. Традиције се плаше само мали духови, као што се управо такви плаше и промене.

Некада су промене биле споре, данас се пак одвијају пребрзо. Оно што се некад мењало годинама, столећима, сада се промени преконоћ. Као да је Врховни Мајстор постао нестрљив. У уметности, међутим, таквих радикалних „скокова” нема, јер она има своје аутономне путеве развоја, свој унутрашњи ритам, своје време и своју логику. У уметности ништа није превазиђено. *Еј о Гилгамешу, Ујанищаде, Хомерова Илијада и Одисеја, Есхилове и Софоклове трагедије, Дантеови и Вергилијеви спевови, Шекспир и Сервантес, Петраркини и Бодлерови стихови, Гете и Пушкин, Достојевски и Толстој*, не могу бити превазиђени на начин како је то могућно у науци и технологији. Све је то традиција и, у том смислу, она је важна и не може се заобићи. Порицање њено исто је што и порицање да су нам отац и мати заиста отац и мати, да нам је место рођења место рођења, а језик којим говоримо матерњи језик. Све промене које се дешавају, дешавају се у односу на традицију. Чак и један радикалан став, какав је Црњански кад је ре-

као да је он сам себи предак, подразумева однос према традицији.

Метафизичка студија и зебња над угроженим историјско-националним вредностима нејресчане су у Вашим њесмама. Из чега оне проистичу и шта их на трајање, у Вашим стиховима и духу, подстиче?

Метафизичка зебња увек има своју реалну основу и није сама себи ни узрок ни последица. Сопствено национално пропадање, које траје већ деценијама, гледали смо као какав хорор филм на екрану, не знајући како да зауставимо његову пројекцију, како да осујетимо невидљивог „кинооператера”. Као да је на нашу историју утицала нека „невидљива рука”. Све што нам се у двадесетом веку дешавало, дешавало се у одређеном ритму, а да често тога нисмо били свесни, или нисмо хтели да будемо свесни. Понављале су нам се, али у још драстичнијем облику, исте грешке. У најпресуднијим историјским околностима, погрешни људи компромитовали су наше највише националне вредности. Мали су се прогласили великима, аморални моралнима, лопови поштенима, подлаци праведницима, слабији храбрима, издајници патриотама. Не може се кроз живот ходати затворених очију и понашати се као да се около ништа не дешава. Кад ово кажем, имам у виду питање моралне одговорности уметника у тешким временима.

И најнационалније вредности имају универзално значење и значај. Све су велика уметничка дела дубоко национална. Наше страдање у двадесетом веку, које још није добило свој уметнички израз, има планетарне размере. Рушење и поништавање средњовековног наслеђа на Косову и Метохији није губитак само за Србе већ читаву Европу, јер је то и њена баштина. Хришћанско учење и хришћански доживљај света добили су код Срба свој највиши израз управо у косовском опредељењу, које се означава као косовски мит, када то није мит већ истинска и аутентична историја Срба и српска жива стварност. Не славе Срби пораз, већ победу, духовну победу.

Један стије од њесника који негује и њзв. зашворене, чврстије њесничке форме — сонети на њриимер. Можетије ли, украјико, овде изнећи ауђиођетиичке ѡређијосђавке за ѡтакво ојређељење?

Од најранијих својих песама подједнако сам користио везани и тзв. слободни стих. У првој песничкој збирци, *Светлостии рукојиса*, находе се песме и у везаном и у слободном стиху, песме у прози и сонети, катрени и секстине, септимије и де-

циме, поеме и кратке песме. Књига *Рацки најеве* у целини је написана у везаном стиху, са такође различитим бројем стихова у строфама, и различитим метром. Да поменем само две своје ране песничке збирке, које су настале истовремено и садрже песме написане у истом периоду.

Сваки садржај сам нађе свој облик, ритам и мелодију. У појединим „фазама”, преовлађује један песнички облик, слух је пријемчив за одређени ритам и мелодију. Као сликар за одређену боју. Сонете сам писао свих протеклих година, престајао и опет им се враћао. Ту нема одређеног правила. Једино могу да кажем да истинског песника не ограничава везани стих или песнички канон, нити му пак слободни стих омогућава веће стваралачке слободе. То је заблуда. Уосталом, како је већ примећено, за правог песника и нема слободног стиха, односно и везани стих је слободан, као што и слободни стих има одређена правила. Зар, на пример, стих Васка Попе нема матрицу класичног и везаног стиха? Попини стихови, по обликовном поступку, спадају у најдисциплинованије и најсажетније у српском песништву, попут Дучићевих, иако Попа није написао ниједну песму везаним и римованим стихом.

Неки шумачи, између осталог, прекознали су и издвојили квалијетет менајоејског у Вашим стиховима. Како прихватити такво интерпретативно условање и, уостало, како прихватити критику и критичаре?

Универзалност поезије огледа се у томе што се сваком нараштају разоткрива у другачијем светлу. Могућност успостављања новог смисла у читаочевој и критичаревој свести само потврђује вишезначност књижевности, односно песме. Бојана Стојановић-Пантовић, један од најлуциднијих и најпризнатијих савремених књижевних критичара, посебну је пажњу посветила метапоетској страни мог песништва. Поетика постмодерне и уопште новије поезије је за једно од својих главних својстава прогласила проблематизовање настајања песме и стваралачког чина. Међутим, то је нешто што је у бићу поезије и што је одувек постојало у песничкој пракси. Сетимо се да је још млади Бранко о томе оставио запис („У траљама отац нас оставља”), затим Дучић („Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком, / Одвећ горда да би живела за друге”), Лаза Костић (*Међу јавом и мед сном*), Дис (*Заборавио сам јушрос јесму једну ја*), Пандуровић (*Догодила се јесма ова*) итд. Да подсетим да моје ране песме имају понешто од тога, иако врло дискретно. Већ далеке 1967. написао сам песму *Ars poetica*, 1968. песму под насловом *Песма*, 1986. сонет *Господње слово*, 1987. *Буди слово* и

слично. Уосталом зар наслов моје прве збирке *Светлости рукописца* (1967) не потврђује перманентно проблематизовање песничког стварања, као што то највећим делом поседује и књига *Водена слова* (2000). Радује ме што је критичар млађег нараштаја то уочио и истакао.

Нема теме којом песник треба или не треба да се бави. Тако се поезија може бавити и сама собом. Занимљиво је да се књижевна критика, која треба превасходно да се бави књижевним делима, каткад превише бави сама собом. Постигавши високи ниво унутрашње кристализације, ако могу тако да кажем, истраживши све језичке могућности, песма једног тренутка излази из себе и почиње да се бави собом, што је са уметничког становишта сасвим легитимно.

По насловима Ваших њојединих њесама, ми живимо у „Мртвом добу” у коме „Свет њам није дом”, њищемо „Слово њама”, а душа њам је њејресѡано „на сѡруду”. Поново, зајраво, ѡсѡиављамо исѡо ѡиѡѡање: Шѡа и ѡиѡзивиѡа ѡакво, суморно, виђење живѡѡа и свѡѡа?

Иако се поезија не може дефинисати, што је њена највећа предност, ипак једна од њених важних мисија јесте да сведочи. Ма о чему да говори, она сведочи. Ниједна песма не може да буде толико суморна, колико сам живот може да буде суморан и тежак. На први поглед наслов *Свет њам није дом* сугерише да смо на овом свету само гости и да смо, рођењем, на овај свет дошли голи и сами у изгнанство, како би рекао Томас Вулф. Раичковић у једној песми каже да смо ми, живи, само нити које спајају нерођене са мртвима. Може и тако. Значење наслова *Свет њам није дом* није у порицању ни света ни живота, већ дубља свест о њима. Из наслова једне моје песме издвојили сте реч „спруд”, али испред ње стоји реч „душа”. Некоме се може учинити, не без разлога, да модерна поезија не рачуна са душом, као што данашњи човек уосталом не рачуна са неким темељним цивилизацијским вредностима: истина, част, достојанство, морал, правда, поштење, духовност, витештво, понос, искреност итд. Шта то беше, чујем питање. Чујем подсмех. У књизи *Душа и сѡруд*, две речи са сасвим супротним својствима, у контрапункту, ставио сам једну поред друге, да бих истакао нека својства модерног доба. Ја мислим да и модерна уметност, која се одликује деструкцијом, рачуна са душом, и да су нам неке традиционалне вредности и данас и те како потребне.

Певати о мртвом добу или о свету који њам није дом, још увек не значи одрицање од овога света и бекство у нихилизам,

у нирвану, можда. Ако негде песник бежи, бежи у стварност. Књижевност није бежање од стварности већ бекство у стварност, сматрао је с правом Пекић. То је један од златних парадокса песништва. Суштина је у одуховљењу стварности, да се она учини унутрашњом стварношћу, што је императив песништва. Зато метафизичка поезија ипак најсуштаственије говори о стварности и можда велики елегичари најбоље осећају пуноћу живота у његовој свеукупности.

Носталгија за минулим временима у Вашим ђесмама је сјална. У којим њо вредносјима минулог доба се ваља данас, не само у књижевносји, укоренисји?

Прошлост је најчешће лепша у накнадном виђењу него што је стварно била, што је природно. Али наш унутрашњи живот сав је прожет прошлошћу, чак и кад је она илузија. Отуда исконска чежња за прошлошћу. Иако звучи парадоксално, прошлост је увек младост. Прошлост једног народа такође је његова младост. Враћање прошлости, ходање њеним стопама, јесте пут ка ономе што се означава људским искуством и историјским памћењем. Степеник дубље је песничко памћење са својим архетипским знацима. Лично осећам посебну приврженост према минулим временима и догађајима и зато их доводим у везу са савременим збивањима. У ономе што ме окружује настојим да препознам знаке прошлости. Посебно ми је близак српски средњи век, доба владавине светородне лозе Немањића и византијско наслеђе. Можда је та жудња психолошке природе. За мене је од пресудне важности био сусрет са сопоћанским фрескама, у гимназијским данима. Прошлост и њени знамени указују ми се као светлост и исконска Божија милост. Уосталом, човек је оно што жели или што хоће да буде.

„Судили су нам и без суда, / гађали у крсји, из обесји. / Што није било у прошлосји, / њољима насјим сад врлуда” — штако сје у ђесми Вртешка ђевали 1990. године. Да ли се и шта са нама, у нама и око нас, од тада до данас, изменило?

Дуго смо били таоци тоталитарне комунистичке идеологије. Рођен сам на самом крају Краљевине Југославије, детињство сам провео у окупираној Србији у време Другог светског рата, а деценије само проживео чекајући пад комунистичког режима Јосипа Броза. За то време био сам у својеврсном духовном егзилу, али не у Француској, Немачкој или Канади, већ у Србији Немањића.

Српски народ се налази на новом почетку, са дубоком историјском и националном матрицом. Нажалост, све што је градио два века, од 1804. до данас, опет је доведено у питање. Прво је дошла непотребна 1918, кад је створена прва Југославија, а престала да постоји Србија, затим 1945, кад су се опредељењем за Југославију Срби поново одрекли себе. Распадом Југославије у последњој деценији XX века разградња српског националног бића доведена је до трагичног финала. Они који нису имали ништа, ни народ, ни државу, ни историју, ни име, ни језик, данас на српској земљи имају све, а Срби воде одсудну битку за опстанак, јер им је угрожено и оно мало што је остало. Ми Срби, изгледа, немамо већег непријатеља од нас самих. Наши непријатељи, којих нажалост није мало, нарочито у нашем окружењу, и данас највише рачунају на традиционалну српску неслогу.

Политика глобализма, на чему се заснива нови светски поредак, не рачуна се традицијом и континуитетима. Очигледно да је политика дисконтинуитета, чак и у областима где је то опасно и деструктивно, у култури и уметности, основно начело нове владајуће идеологије и у свету и код нас. У том смислу, да се вратим Вашем питању, као да се ништа није променило.

Косово и Метохија имају њовлашћен сѣаѣтис у ѣемаѣском ѡѡљу једноѡ броја Ваѣих ѣесама. Ваѣи сѣихови из ѣесме Јужна земља: „Са језиком без земље” — данас се обисѣињују. Како ѣо доживљаваѣе и образлажеѣе?

Читава *Основна земља* и највећи број песама у књизи *Таѣије у ѣламену* посвећени су косовској теми. Избор *Јужна земља*, насловљен по истоименој песми, из које су стихови које сте навели, у знаку је косовске теме. Сваки песник има неколико тема, којима се стално враћа. Тако се и ја враћам темама, међу којима косовска има основно место.

Али, додао бих, све што се тиче Косова и Метохије, није само песничка тема већ суштина драме српског националног бића. Косово је српски идентитет, а идентитет је тешко носити, како је то записао Иво Андрић. Све драме, које су се у историји дешавале на овим просторима, у основи су биле битке за идентитет: национални, верски, културни, духовни, државни. Имам у виду старе нације, са историјском матрицом, као и новонастале, које у себи имају веома крупан проблем, комплекс идентитета.

Све је на Косову и Метохији српско. Како оно што је од Бога тако и оно што је створила људска рука. Косово је Света

српска земља, српски Јерусалим и српски Зид плача. Српски континуитет и српски идентитет. Зато наш непријатељ и затира на Косову и Метохији све што је српско, брише сваки траг, сваку стопу, сваки знак. Мржња са којом се то чини је застрашујућа и има патолошке размере, али међународна заједница, пред чијим се очима руши читава једна хришћанска цивилизација, нема ни воље ни жеље да се са тим суочи.

Колико у поезији, с обзиром на Ваше ресејективно, и књижевност и пољитичко, искуство може бити „пољитика“?

Наши животи су засићени политиком. Човек је и политичко биће, и хтео то или не, његовом судбином управљају политика и политичари. Ако политика има толики утицај на људске животе, а очигледно има, тешко је избећи њен утицај у књижевности и уметности и њен удео у стварању једног друштва. Власт пак која не схвата значај културе за један народ, не схвата ништа.

Неке ствари, догађаји и околности боље се и схватају и виде захваљујући политици. Али политика уме, и то је много чешће, да затамни хоризонт и да прикрије истину. Као што политика може да учини да људски живот буде ако не леп, а оно бар подношљив, тако исто може да произведен трагедије, читавим народима а не само појединцима. У то смо се бар уверили.

Политика може да помогне да се оно што је нејасно сагледа у изоштренијем виду, а да се неке друге ствари ставе на одговарајуће место. Да се људи ослободе многих заблуда и илузија. Живели смо у временима у којима је мало шта било онако како је требало да буде и кад је све изгубило и своје обличје и своје значење. Удео политике у свему томе био је пресудан.

Хоће ли, позовимо се на шамни наук Ваших стихова, „расуто (наше) племе“ дочекати, ојорављено и уједињено, „Други долазак Христa“?

Све што се последњих пет-шест деценија збивало са „расутим племеном“ прилично је обесхрабрујуће и указује на унутрашње расуло, на неки поремећај у самом бићу народа, који је у последњој деценији двадесетог века, стицајем несрећних околности, био у средишту највећих светских потреса. Из тих потреса изашао је са ранама које се, бојим се, тешко могу исцелити. Па ипак, верујем у виталност српског рода, иако расутог по свету, у вредности које он носи, а што се очитује у

свим областима стваралаштва, науке, културе и уметности (свети Сава, Његош, Вук Караџић, Тесла, Пупин, Николај Велимировић, Андрић, Дучић, Црњански).

У годинама највећих искушења, пустоши и губитака, наш народ је испољио и велику жилавост. После најновијих збивања, чини ми се, постоји у народу извесна решеност за обновом и повратком правим вредностима, мада, уопштено гледано, нисам баш велики оптимиста кад је човек у питању. Зло је, по свему судећи, иманентно људима и жртва Богочовека, Исуса Христа, ма колико била узвишена, није променила човечанство сразмерно величини те жртве. Но потребни су нада и вера у бољитак, у спасење. Самим тим што има творачку моћ, човек је, те и расуто племе српско, на путу избављења. Да се клица пропасти преобрази у клицу напретка и обнове, који би довели до нашег националног васкрса, поред Божје милости потребна је и народна воља. На власти и политици је да не поквари оно што већ, макар у запретаном облику, овај несрећни народ носи у себи.

Ни највећи песимисти нису без наде. Изгубити наду, значи све, и Бога, а то значи не постојати. Завршна песма у књизи *Основна земља* има наслов *Јаје*. Читава песма делује можда одвећ суморно и пуна је апокалиптичних слика, али се ипак завршава оптимистички. Из јајета се, у последњем стиху, рађа нови живот. И у највећим кризама и историјским потресима укаже се у једном тренутку излазак. Ја у то верујем, и поред свега што нам се десило и што нам се, нажалост, још увек дешава.

СПИСАТЕЉСКА ФЕНИКС-РУКА

Миодраг Павловић, *Бесовски врџлози*, СКЗ, Београд 2006

Седме године од НАТО-бомбардовања преостале Југославије, сведене на Србију и Црну Гору, песник, есејиста и прозни писац Миодраг Павловић објавио је своју нову књигу прозе — *Бесовске врџлоге*, која је, рачунајући од бомбардовања, његова четврта књига. У свакој од претходне три писаца подсећа на тај трагични историјски догађај, а у *Бесовским врџлозима* бомбардовање у пролеће 1999. је основна тема. Дакле, још једна књига још једног нашег писца који пише о још једном нашем ратном страдању. Књига више у најобимнијем тематском домену српске књижевности, којој историја не престаје да задаје ратну тему. Но, колико год била изнуђена историјским околностима, ова Павловићева књига је, пре свега, потврда високе самосвојности пишчевог уметничког приступа овој теми, која, као што видимо, не престаје да га опседа.

Мада несумњиво важан догађај наше историјске стварности, ако ни по чему другом а оно по трагичности, то бомбардовање као да губи битку с временом и тоне мало по мало у заборав, никако не добијајући своје место и свој лик у историјском памћењу. Књигама сећања на то бомбардовање Павловић, свакако, подсећа на њега, али није му циљ хроничарско или мемоарско бележење онога што се десило, но много развијенија уметничка интерпретација. Дуг према теми из историјске стварности Павловић одужује тако што даје све битне елементе за идентификацију догађаја о којем пише, постижући уз то и неопходну меру фактографске заснованости своје интерпретације, односно, одређености предмета о којем пише, а каква се обично подразумева за сведочења о рату. Ту меру имају и *Бесовски врџлози* тако да се већ од самог почетка зна о чему је реч: о бомбардовању Београда 1999. године, о чему говори аутентични сведок и учесник тога догађаја, уједно и једини наратор. Осим фактографски поуздане дефиниције предмета ове прозе, фактографски је идентификован и наратор, и то недвосмисленим поистовећивањем наратора с аутором књиге — Миодрагом Павловићем. По томе, по тој фактографској одређености и предмета и наратора *Бесовски врџлози* би спадали не у фикционалну,

већ у нефикционалну (документарну) књижевност, пошто није реч о измишљеном, већ конкретном историјском догађају.

И поред тога, Павловићева литерарна стилизација предмета о којем пише, није одвећ развијена у фактографском аспекту, насупротив којем писац развија, и то веома, интерпретативни аспект, то јест, саму ту литерарну пројекцију и њену језичку и уметничку артикулацију. Насловом *Бесовски врџлози*, сликовитом метафором симболичке семантике, Павловић управо тај аспект ставља у први план и даје му предност над фактографским. А реализација та два аспекта у тексту је таква да је фактографски аспект сведен, у ствари, на минималну меру, а у свему осталом трансформисан и испуњен фикционалним, имагинарним елементима. Наиме, у *Бесовским врџлозима* се не говори о ономе што се стварно догађало, већ о успомени, односно, о нараторовим привиђењима и размишљањима током бомбардовања. Павловић описује бомбардовање више помоћу имагинарних и симболичких инсценација у којима се мешају садашњост и прошлост, тако да је слика догађаја обликована много више имагинарно него фактографски. Строго узев, у *Бесовским врџлозима* и нису описана стварна збивања, већ нараторове халуцинације и размишљања, од којих се склапа једна фантазмагорична пројекција ратне стварности, и то обликована са дистанце од неколико година, дакле, као успомена у виду фантазми. *Бесовски врџлози* су фактографски поткрепљена фантазмагорична реминисценција историјске стварности.

Али, нараторове фантазме нису ни случајна, ни обична изобличења слике догађаја, већ су испуњене значењима која су артикулисана уметнички, и то у схематизацијама највеће транспонованости значења: метафоричко-симболичким. Слика ратне стварности се трансформише тако да она добија не само измењен, нестваран облик, већ и ново значење, не оно које је засновано на обичној перцепцији и на објективним оценама и закључцима, већ оно које упућује на много сложенији интерпретативни доживљај и прераста у трагање за дубљим смислом, и за општије схваћеном суштином описаних збивања. Павловићева фантазмагорична слика бомбардовања има веома развијен херменеутички слој и управо је артикулација тог слоја, било имплиците, било експлиците, било у једнозначним, било у вишезначним схематизацијама појединих елемената и аспеката, артикулација којом се успоставља уметничка целовитост, то јест, структура *Бесовских врџлоза*. Осим литерарног, на делу је и херменеутичко надахнуће, а реализација није само литерарна, односно, наративна, но и херменеутичка, односно, да останемо у поетичком домену — есејистичка. Ово Павловићево остварење није хомогене већ хетерогене структуре и стоји можда баш на средини између приповедања и размишљања, између романа и есеја. А оно што омогућује спој нарације и медитације, то јест, транспоноване конкретне и историјског до општег и духовног, а онда и њихову семантичку и структурну конзистентност, то је сим-

боличка семантика, то јест, симболичка артикулација. Хибридни уметнички поступак, односно, структура коју Павловић ствара у *Бесовским врџлозима* може се означити само хибридним називом есејистичка (херменеутичка) нарација или наративна есејистика (херменеутика) (за поступак обликовања), односно есејистички роман, или романескни есеј (за форму), али увек и са битном допуном, атрибутом симболички: симболички наративни есеј, односно симболички есејистички роман.

Када се о једном историјском догађају говори на тако сложен начин и у тако компликованој семантичкој артикулацији, онда је и виђење тог догађаја врло комплексно. Како изгледа, дакле, НАТО-бомбардовање Београда у симболичко есејистичком приповедању Миодрага Павловића? Којим семантичким и уметничким конкретизацијама и дOMETИМА се одликује Павловићев симболичко-романескни есеј *Бесовски врџлози*? Одмах ваља рећи — врло, врло самосвојним. Ако темом и наратором и припада домену ратне књижевности, свакако, значењима се и уметничким квалитетима издваја ово дело као особена интерпретација високе рефлексивне артикулисаности.

Одговори на ова питања зависе у великој мери од тога докле ће се ићи и стићи у читалачкој конкретизацији фантазми и симболичких значења. Метафоричко-симболичку неодређеност значења и разноврсност конотација Павловић постиже на самом почетку, већ од првих реченица, и пре него што почне да ниже своје фантазмагоричне успомене на ратне дане. У првом поглављу под насловом *Зашто сам се враћу* наратор објашњава како се уопште десило да се нашао у Београду у време бомбардовања. Пре тога он је био ван Београда и могао је, дакле, да поштеди себе ратног искуства и то без икаквих напора, само да је остао у мирној, безбедној ситуацији у којој се налазио. Објашњења за то и нема; наратор се само сећа да му се ни у једном тренутку, чак ни када је слетео на београдски аеродром, није постављало питање зашто се враћа у Београд коме следи бомбардовање. Била је то његова сасвим лична одлука, његова спонтана реакција. Павловићев јунак је необичан по томе што иде у сусрет рату, а не бежи од њега. И то не чини зато што је ратоборан, нити иде да би се борио с оружјем у руци. Он уопште не осећа у себи зов ратника, али ни страх да би могао погинути под бомбама. Једноставно, он само хоће да буде међу сународницима онда кад им се догађа рат и зато долази у Београд пред само бомбардовање.

Затим следи једно друго објашњење, а то је објашњење о томе како је наратор, уопште, сазнао да ће бити рата и бомбардовања. То објашњење и није неопходно ако се зна да је, у историјској стварности, бомбардовање било најављивано у отвореним претњама и упозорењима са највиших светских места одлучивања, али Павловић уопште не помиње ту најаву као објашњење, но говори о нечему другом. И Павловићев наратор зна да ће бити бомбардовања, али не на осно-

ву поменутих претњи преко светских медија, већ на основу својих личних слутњи „да ће до бомбардовања Београда неминовно опет доћи”. И сећајући се свега тога, он овако артикулише мотив своје одлуке да се врати у Београд: „Хтео сам да том приликом будем ту, да одстојим све што нас чека, све што вреба.”

И јунакова одлука, и слутња као мотивација одлуке имају, поред експлицитне поруке, и своју имплицитну конотацију. Оне се могу објаснити само тиме да у Павловићевом јунаку постоји нешто што би се могло назвати стечени рефлекс, који је развијен у колективном памћењу, то јест, укупном историјском наслеђу једног града, односно, народа, који је тако често био бомбардован, тачније речено, изложен разним походима страних освајача и господара, да њихове нове доласке, које доживљавају пре као неминовност него као изузетак, припадници тог народа могу да предосете. И без упозорења и претњи, Павловићев јунак тачно зна да предстоји нетражени долазак новог господара света који, већ по историјској инерцији, не заобилази тај град и тај народ, но стиже да и он покаже своју надмоћ и одмери величину своје господарске моћи и својих освајачких потенцијала.

Осим разлога којима образлаже своју одлуку да пође у сусрет рату, наратор у првом поглављу објашњава и природу свог предстојећег доласка на лице места, то јест, непосредног укључивања у ратна збивања. И у томе је он необичан. Своју позицију он не доживљава као позицију недужне жртве или некога ко је против рата, но сматра да је рат „мобилизација, без обзира да ли смо цивили или носимо униформу” и да он, такође, активно суделује у рату, само друкчије од оних који пуцају и убијају, руше, пале и пљачкају. Он нема униформу, како каже, ни у гардероби ни у глави, али може да мобилише „сећања, емоције, стрепње”, да би се прикључио заједници којој највише припада онда „кад је она на удару, стављена под нож, на катафалк, кад је сенка на одру, бегунац изрешетан куршумима, избоден бодљикавом жицом”. Јунак *Бесовских врџилога* је привучен зовом колективне егзистенције и креће у рат наоружан црним слутњама, болним сећањима, дубоким емоцијама, многим стрепњама, са којима може — шта друго, до само то да их артикулише и да помоћу њих „одстоји” све оно што га чека, да издржи све тегобе и ужасе у нападу новог господара и освајача. Једном речи, да рату супротстави своју причу о рату, оно што осећа, мисли и чини под бомбама које невидљиви нападач шаље с небеских висина.

Колико се нараторов дожиљај рата разликује од свих уобичајених пројекција види се још и по тренутку кад он почиње да артикулише себе у рату којем је кренуо у сусрет. Његово сведочење не почиње ни од одлуке да се врати, ни од првих бомби, већ онда кад он почне да размишља и доспе до властитих сазнања о свом суделовању у рату, а то се није десило на почетку, већ касније — „кад су свакодневна бомбардовања постала досада као и сваки рат”. Павловићева прича о ра-

ту није ни непосредно сведочење, ни накнадна посматрачка реконструкција онога што се догађало. Она не почиње онда кад и први налет бомбардера, већ нешто касније, кад наратор стане да размишља о догађајућем рату, а он то чини онда када њему рат постане досадан. Тада наратор започиње своје суделовање у рату, а то је — тумачење рата, односно, артикулисање значења које тај рат добија у нараторовој егзистенцији утопљеној до краја у колективну егзистенцију, а још више у сазнавање и рефлексивну артикулацију индивидуалне и колективне егзистенције стопљених у једну.

Нараторова намера је јасна, као што је јасна и његова егзистенцијална позиција учесника у ратном сукобу, као што је јасна и његова херменеутичка позиција трагања за значењем онога што се у стварности рата догађа, само што ни једно, ни друго, ни треће није нимало једноставно, ни једнозначно. Уместо у јасним перцепцијама и поузданим увидима и сазнањима, све то непрестано протиче у измаглици, у којој се мешају „одломци успомена, недовршених љубави, неодређени дугови и потмули рад срца”.

Павловићев наратор и есејиста говори након седам година од бомбардовања, које му се указује у измаглици сећања и размишљања, сећања којима, међутим, сеже много даље у прошлост и раније ратове, док размишљања поткрепљује најопштијим сазнањима и духовним искуствима. Временску дистанцу од седам година он користи проширујући је у једну другу и много већу дистанцу, дистанцу од умножених рефлексивних, асоцијација и симболичких транспозиција. Слику бомбардовања Павловић обликује од не тако многобројних али добро уочених појединости, од одабраних али халуцинантно умножених призора, најзад, од апстрахујућих али прочишћених духовних искустава и мерила.

Своју пројекцију ратне стварности Павловић је засновао на неопходној фактографској подлози на коју наноси реалне и иреалне (фантастичне, то јест имагинарне) конкретизације, нарочито ове друге, и све их повезује дескриптивним (индикативним) и симболичким схематизацијама и мањим или већим апстраховањима. Та литерарна пројекција се остварује и у нивоу конкретних аспеката пружајући једну фрагментарну и динамичну, не одвећ широку ни одвећ подробну слику ратне стварности. И на нивоу конкретних евокација Павловић обликује пројекцију бомбардовања у извесној општој перспективи, а то је перспектива психолошких стања током бомбардовања и то, углавном, оних чешћих психолошких стања, скоро без освртања на оне драстичне или граничне ратне егзистенцијалне ситуације као што су појединачне или масовне погибије, рушења, рањавања итд. Наравно, и та општа психолошка стања нису увек иста, но се акумулацијом ефеката мењају, усложњавају и кулминирају.

Почетно опште психолошко стање у Павловићевој ретроспективној пројекцији ратне стварности, које се јавља већ на звук сирена,

је стање испуњено осећањем егзистенцијалне несигурности чији знакови постају све видљивији, а оно само све јача и јача док не обухвати човеково не само реално, но и метафизичко постојање. Доживљај неспокојства у животу, али и после смрти, Павловић дочарава тек неколиким појединостима, и то у контрапункту оних појединости које се односе на ударац или на нападача и оних који се односе на нападнутог или његово реаговање на ударац. „Не зна се шта ваља чинити. Ни шта не ваља чинити, док нас разгоне по сопственој земљи јатомице. Мостоградитељ лежи и гледа како му се оправља мост у сну. Онда онај мост до њега пада у воду. О коме се овде ради, ко смо заправо ми? На шта смо сведени? Причају о томе да су експлозије усмерене, да могу да се упуте више на једну страну, или мање на другу. Лица ће нам остати без осмеха, заувек, рече један са Британских острва. Откуд само зна? Детонације су разноврсније, тресу нашим вратима као да су нагрнули вампири. Онда пуцају тегле с туршијом и из њих испадају ембриони. Наступају демони; испуњава се наша изрека: ко се дима не надими, тај се ватре не нагреје...”

Потом наилазе друга психолошка стања и општи утисци, између осталих: стање опште утрнулости, пасивности, колебања, ћутљивости, постиђености, па доживљај апокалиптичности, затим утисак повећања виталне напетости („малтене осећам се *добро*”), па онда бизарна сензација преласка на страну бога смрти Танатоса — ако би то уопште било могуће, па буђење неких давних, дубоких нагонских слојева и атавистичких порива, обнављање исконских ритуала, предсказања, оргијастичких прослава итд.

Слику ратне стварности Павловић обликује ретроспективним евокацијама ратних призора, реконструишући их не спољашном дескрипцијом, већ изнутра, из перспективе нараторовог доживљаја, обликујући, пре свега, феноменологију психолошких аспеката. Та доживљајна реконструкција је, уз то, селективна, заснована на одбиру призора којима се појачава њихова семантичка схематизација. Конкретизиована аналитички, Павловићева литерарна реконструкција је веома схематизиована, засвођена синтетичким исказима и конотацијама, помоћу којих Павловић артикулише своју уметничко-херменеутичку интерпретацију бомбардовања. На пример, када помене звук сирена које дају знак за узбуну, Павловићу најпре пада на ум *Оченаш*, то јест, молитва богу, коју би, да је којим случајем млађи, што брже изговорио, али му то не допушта укупно искуство и брза мисао да се ни прве ни последње реченице те молитве не могу испунити, да нас бог не може избавити „од Лукаваго”, „од злого”, кад се управо Лукавоме и зломе „предаје сва власт, и то усред бела дана”. Бомбама се не успоставља ниједан свет, већ се угрожава и разара сваки, па и онај молитвени свет мира и љубави, ма колико га човек желео и призивао.

У првим поглављима *Бесовских врџлога* Павловић описује ратну стварност и живот „усред Београда обасутог бомбама”, али не толико

дескриптивно, но много више интерпретативно, сликовито-симболички. Најпре бележи узнемирујући звук сирена које га буде из дневног сна, па онда како шета најпознатијим београдским улицама пролазећи поред људи, који изгледају ћутљиво и постиђено и крију „своје срчане инфаркте, нове чиреве у стомаку, грчеве можданих артерија”, али су истовремено спремни на „још”, уз питање „докле?” и одговор да ће „и то проћи”, јер „све бива и прође”. Потом запажа да ни немоћно препуштање бесловесности не доноси никакав спокој, и не без ироније додаје, да уколико би могао још некоме да се диви, да би своје дивљење упутио онима који су и у таквој ситуацији „уверени да им се ништа неће десити и да им се ништа није догодило”.

У Павловићевој слици ратне стварности скоро да нема исказа чија је сврха само дескрипција, већ је ту увек и неки општији смисао, ако ниједан други, онда бар онај изведен из унутарњег приступа, то јест, из схематизације психолошког аспекта. Када наратор описује како његова сапутница иде према Калемегдану, тај опис прелази у фантастични приказ током којег артикулација доживљаја скрене на савим другу страну: „Лебдела је као да се жури да што пре стигне до платоа на којем стоји споменик наше некадашње захвалности Француској.” За разлику од порушених београдских грађевина, тај споменик бомбе нису порушиле, али је због учешћа француских војника у нападима 1999. године срушено оно што је тај споменик симболизовао — наша захвалност Француској. Павловић је, дакле, онај хроничар и тумач ратних прилика који говори о страдањима и рушевинама, али посебно о оним мање видљивим, која се тичу душе и духовних потенцијала и дмета. О њима он, у ствари, понајвише и говори и понајпре има њих у виду кад артикулише своје виђење рата. У Павловићевој литерарној пројекцији ратне стварности и нема баш много места за војне или политичке аспекте, за хроничарску или историчарску фактографију, за кржаве и рушилачке ратне призоре, зато што је његов поглед усмерен на аспекте душе и духовности, на једну посебну сферу постојања, која је, такође, попреште ратних сукоба, па према томе и свакојаким страдања, разних удараца и одбрана, разних победа и пораза. Управо ту хроничку жели да испише писац *Бесовских вршлогоа*.

Када говори о динамици и феноменологији психолошких стања и човекових одговора на бомбардовање, наратор уочава како се у првих десет-петнаест дана машта била потпуно повукла с бојног поља, као пуж у своју кућицу и оставила одрешене руке разуму и интелигенцији, који, међутим, „нису имали никакав конкретан задатак, па су менталне радње завршавале углавном згражањем, чуђењем да се принципи јавног понашања и позитивних доктрина тако безобзирно крше, газе, исмевају. Онда су почеле да светлуцају слике из маште, понекад толико конкретне да су превазилазиле вредност халуцинација.”

Управо тим сликама из маште и многим менталним радњама Павловић развија своју наративну и есејистичку интерпретацију бом-

бардовања, која, као што смо рекли, није тек интерпретација, него за наратора има посебан значај, значај одговора на бомбардовање, према томе, поступка којим он прима битку. Зато те слике из маште не прелазе вредност халуцинација толико по конкретности колико по смислу који добијају, дакле, по семантичким конкретизацијама ратне стварности. Од тих кристализација смисла и те како зависи исход борбе на оном попришту на којем Павловић једино може да суделује у рату — попришту душе и духовности.

Насупрот рату који је постао досадан, збивања на том попришту маште и духовности, све су бројнија и сугестивнија. После живописних појединости са београдских улица и тргова, после испрених запажања, наилазе светлוצаве слике из маште које имају стимулативно халуцинантно дејство када призори из ратне стварности, на пример, бесплатне позоришне представе усред ваздушних напада, хепенинзи у одбрану мостова итд., распламсавају се у симболичке визије, па доживљај рата излази из основних оквира времена и простора, прелази у сфере надреалног и надвременог, тако да се јава и фикција преплићу, а ратна стварност доживљава и тумачи у иреалистичкој семантици, по конвенцијама и правилима симболичко-фантазмагоричног дискурса, а приповедање наставља у епизодама које се наизменично смењују и слажу у више наративних токова.

У једном од тих токова слика ратне стварности трансформативно се конкретизује помоћу низа епизода о нараторовом редитељском ангажовању у једном од београдских позоришта на припреми два драмска дела: *Дон Жуана* и *Тамерлана*. Током истовременог извођења оба комада настаје мултипла позоришна представа, у којој „количина односа који су се исповедали и рецитовали на сцени постаје интелектуално несавладива”, као што је интелектуално несавладива и хаотична ратна стварност. А у Павловићевом симболичком свођењу овог наративног тока, позориште у коме се одиграва та представа пореди се, опет не без алегоричко-симболичке сугестивности на вануметничку стварност рата, са болницом, тако да позориште глумцима на сцени и публиком у сали личи на болницу у којој су болесници седели „онако како су били затечени у часу појаве болести: свако на свом седишту, према бројевима означеним на улазницама за то вече”. Експлицитним транспонованњем ратне позоришне представе у симболичку слику болести, читав тај приказ, који је „преузет” из историјске стварности, постаје метафора рата као болести. Рат и све оно што га чини није ништа друго до свеопшта болест, епидемија убијања и страдања. Тек у симболичким и метафоричким преношењима, у трансформативном Павловићевом уметничком виђењу бомбардовања Београда, и та његова иреална позоришна представа и хаотична реална ратна стварност, оличена, дакле, у тој представи, престају да буду интелектуално несавладиве. Тек представљен у метафори као болест, рат добија своје право име, односно, суштинско одређење, што је претпо-

ставка интелектуалног приступа и уопште сваког сазнајног и аксиолошког односа хуманистичке провенијенције. Из уметника и херменеутичара Павловића проговара и један аутентични хуманиста.

Суочен с толиком количином хаоса, који пристиже са свих страна, и толиком количином зла, које се временом не смањује но појачава, Павловићев наратор почиње да се супротставља злу и хаосу својим фрагментарним и трансформативним мислима и емоцијама, помоћу којих може све то што се догађа да интелектуално „савлада”, али и даље осећа онај трауматични раскорак између своје иреалистичке интерпретације и стварности око себе. Та горка слутња истине ствара му осећање мучнине услед властите недостатности у судару са ратном стварношћу. „То што сам видео и чуо није могло да ми се сложи у разумљиве односе. Био сам на почетку *синдрома некохерентних виђења*: типична ратна болест, која се јавља или појачава током ноћних ваздушних напада.”

За ту болест, изазвану ратним приликама, која Павловићевом нератничком учеснику у рату прети попут смрти, писац је у својој имагинарној пројекцији смислио необичан лек и у цевове свога јунака спремио „капсуле против нелагодних привиђења”. Захваљујући том леку „против некохеренције у мишљењу, делању, замишљању, препознавању”, наратор наставља своју халуцинантну шетњу по бомбардованом Београду, а Павловић своју иреалистичку херменеутичку наратију.

Нараторове шетње постају још фасцинантније када своје виђење рата измести из временског оквира бомбардовања и пренесе их из историјског времена у психолошко, односно, литерарно време, у коме може да призива ликове и призоре из прошлости да њима употпуни свој доживљај, односно, да своја есејистичка разматрања знатно прошири и развије преко оквира ратне теме. Из глиба на Ратном острву израња, у нараторовој уобразиљи, први човек, праотац, Адам, и то онакав какав је био у време настанка света, док осветљен свеprisутном светлошћу прима благослов Вишње силе уобличења. Призван за сведока бомбардовања, Адам прекорно пита „Ко вам је дао право да се уништавате?” и упозорава да његов прародитељски позив на размножавање треба схватити као позив на умножавање у духовним способностима и добрима, а не на телесна размножавања која „следе сама од себе”.

У кратерима од ракетних експлозија, као у вратима подземних светова, наратор ће угледати праисторијске глинене фигуре из Винче, али и њих трансформисане, не само умножене клонирањем, већ унакажене у процесу мутација наследне основе, које, уз све то, „имају ретроактивно дејство”. У том окупљању гротескних наказа наратор наслућује застрашујуће исходе будућих биолошких скоковитих мутација. „Пожари који су сваки час избијали на панчевачкој страни Дунава, давали су свему том бизарном биолошко-археолошком збивању

призвук Апокалипсе. Можда се већ догађао *Сирашни суд глинених фигура?*” — пита се усред своје фантазмагоричне пројекције Павловићев јунак, да одмах затим помисли како слична судбина чека и људску врсту, да нестане у непредвидивим мутацијама, и то за краће време, ако се узме у обзир велико убрзање промена у природи, на које су указивали и древни пророци и филозофи. Ништа тако не поткрепљује нараторов страх од светског убрзања у злокобном смеру као непрестано и све ефикасније развијање техника ратовања. Наратор осећа како га од тог убрзања боли читаво тело, а своју наду полаже у могућност да се некако, пре него што назауостављиво светско убрзање достигне критичну тачку, помогне једног од познатих манастира „спремних да приме неискушане искушенике и неокајане покајнике”.

Павловићев јунак наставља свој халуцинантни ход кроз време и простор, а његова живахна уобразиља и узнемирана мисао воде га, из епизоде у епизоду, од једне до друге незаобилазне теме. Кроз кратере експлозија, као кроз разјапљене чељусти подземног света, стиже он да осмотри и царство с ону страну живота, царство смрти, у коме угледа ликове умрлих рођака и чује завештајне поруке најудаљенијих предака, па се поново враћа у горњи свет, у свој стан, међу обичне ствари, које му импонују својом нерањивошћу. Потом, своју снагу обнавља у књигама, у њиховим светим порукама — које сигурно изводе његову мисао из лавиринта ратног хаоса и синдрома некохеренције, да онда, падањем у дунавске дубине открије подводни град спрам Београда, фантастични град-двојник, једно, после толиких рушења, скровито место за жртвоване, град у коме нема кретања, ни убрзања, нити пролазности јер је све стало, па чак и време, после свега другог, и оно жртвовано. Најзад, једно жртвовање без проливања крви — објашњава Павловићев наратор. И у свом трансформативном виђењу он доживљава тај подводни град као велики цвет непомичности у коме би могао, најзад, да се препусти свом давнашњем сну да буде изузет од свега. При том остаје без способности да се обазре око себе и да изговара речи, макар само речи молитве којом би се „ово стање могло да продужи”. Ипак стиже да означи суштину те непомичности, а то је осећање да му се ништа не може одузети. Тим доживљајем општег мировања и властите недодирљивости била је исцрпена снага која му је „пристизала кроз дрво, укоренењено у телеса што су се излежавала на подводном жртвенику”.

Такав је завршни доживљај главног јунака *Бесовских вршлога* и херменеутички исход његовог фантазмагоричног виђења бомбардовања. У својим сновиђењима Павловићев јунак је уочио и то да је у међувремену бомбардовање престало и рат се завршио, али још боље осећа како нису нестали његови разорни учинци, тако да он наставља своју авантуру одупирања бомбардовању и рату, коју окончава препуштајући се стању непомичности у нестварном подводном граду, двојнику Београда.

Своју трансформативну фантазмагоричну пројекцију бомбардовања наратор употпуњује призором недавног великог пожара у Хиландару, још једног догађаја који семантички припада тој истој хроници о походу Злога и искушењима Лукаваго. Последње поглавље нараторовог сведочења о ратним и другим страдањима је његово сећање на једини преостали обред — обред прстеновања у Хиландару, управо у дану недавног великог пожара, којем је, такође, стигао да присуствује. И то хиландарско прстеновање протиче као фантастично-симболички приказ, и он по логици сна и сновиња. Током обреда, који има симболичко значење коначног нараторовог опредељења за духовност, монаси га упозоравају на околност да му је десна рука од пепела, али он не одустаје од прстеновања тврдећи да ће његова рука издржати прстен, то јест, тежину коначног опредељења, исто онако као „и наш манастир који се јутрос обрео у бесовским вртлозима”. У семантици симболичког дискурса, слика руке од пепела носи у себи алузију на познату птицу која се рађа из пепела, што означава нараторову самоидентификацију с Фениксом, и поистовећивање обредног чина са поновним рођењем.

Та слика руке од пепела носи у себи и метапоетичку импликацију којом се дефинише природа и смисао нараторовог сведочења о бомбардовању, односно уметничка семантика његовог симболичко-есејистичког приповедања о бесовским вртлозима. Није ли та рука од пепела, она која исписује хронику свих тих страдања, и није ли та хроника уједно и потврда њене фениксовске виталности и способности обнављања, обнављања приповедањем. Павловићев симболички роман-есеј о бомбардовању 1999. године метапоетички изводи себе из пепела списатељске руке, која као да је феникс који се оглашава својом песмом. Оном песмом, како би рекао Душан Васиљев, коју човек пева после рата. У Павловићевом примеру та песма сугестивност дневничког сведочења из рата преноси у високо естетизоване симболично-фантастичне рефлексије о рату.

Својан БОРБИЋ

ПЛОДОВИ РАЗЛИКЕ

Ксенија Марицки Гађански, *Истина — око историје*, Античке и модерне теме IV, „Рад”, Београд 2006

Најновија књига Ксеније Марицки Гађански садржи низ занимљивих текстова. У првом делу књиге налазе се огледи *Судбина Пиндарова*, *Демокрић о језику*, *Isocrates retractandus*, *Белешка о Антикитени...* Други део почиње огледом *Ἰστορία πολιτική: Дијалог или моћ*, а

завршава се текстом *Лейо и античка естетика*. Трећи део садржи огледе о превођењу у античком добу, о класичном образовању некад и данас. Четврти део могао би се назвати *Антика и ми*. Огледи посвећени Глиши Лазићу, Аници Савић Ребац, Милану Будимиру, Драгославу Срејовићу и Бошку Петровићу пружају значајан допринос разумевању „комплексног амалгама” српске културе.

Метафоричан наслов књиге *Истина — око историје* потиче из наслова ауторкиног саопштења са филозофског скупа посвећеног теми „Слобода и зло”, одржаног у Сремским Карловцима 1999. године. У овој упечатљивој метафори налази се кључ ауторкиног схватања историјског, али и садашњег времена. Да ли наслов *Истина — око историје* представља прикривени историцистички аргумент који садржи „скок” у закључку од прошлог на будуће, тако да мутна пројекција будућности на платну прошлости доводи до тешких заблуда и конфузија? Да ли је лепа и заводљива метафора *око историје* још једно врзино коло историцистичког *argumentum ad antiquitatem*: историја учи то и то, то је дакле истина јер тако учи историја? Мислим да није и да се у наслову крије занимљива, како би се то данас рекло, диференција (пукотина) између истине и историје, која не сме остати незапажена и бар у скици, теоријски образложена.

Метафора *око историје* у себи крије платонско, данас би се рекло „критичко” виђење истине, када се истина дефинише као суштинска „неподударност” са бивствујућим (предметом, текстом, идејом, историјом). Тај смисао истине Ксенија Марицки Гађански открива код Тукидида: „Тако људи већином показују немар према истраживању истине и радије се баве већ готовим мишљењем.” На пола временског хода између њега и Цицерона, живео је и писао грчки историчар хеленистичког доба Полибије, који је највише заслужан за интригантну формулацију наслова: „Он је написао да се *цело живо биће онесјособи ако му се узме вид и да историја постојаје празна прича ако јој се узме истина.*” Полибије, дакле, рачуна на постојање једне суморне могућности, *историје без истине*.

У мрачној комори *историје без истине* нестаје разлика између бивствујућег и истине, а свет постаје „лажа слагања”. Сужавање свести и позиција лажи полазе од темпа живота, јер савремен човек нема времена да се „удубљује у податке које му сервирају”. У таквом свету пролазе лажи и нетачности, намерне или ненамерне, свеједно, пише ауторка. Наведене чињенице су запањујуће. Време инкубације сваког већег проналаска материјала и процеса је између 10.000. и 2.000. године пре нове ере трајало око 350 година, после тога је инкубациони период скраћен на неких 130 година, око 1750. године био је седам година, а 1950. само две године. Човек више нема времена за критичко мишљење. Дефицит времена, сматрам, довео је до псеудоаристотеловског виђења истине, које се састоји у непосредној подударности бивствујућег и истине (док филозофија, а тиме и критичко мишљење,

настаје управо из доколице — „вишка” времена и диференције коју она уноси).

У таквој ситуацији указивање на различите концепције слободе постаје још значајније. Грчко *ἐλευθερία* и латинско *libertas*, могуће је да дугују своју ономасиологију појму „слободни чланови друштва” на- супрот „робовима”, док наша реч *слобода*, напротив, првобитно нема призивок социјалне диференцијације, јер је преко старијег облика *сво- бода* повезана са присвојном заменицом *свој*. Разлику коју је ауторка установила, можемо искористити приликом промишљања егзистен- цијалне и социјалне димензије слободе — сврха истине је управо у прецизирању значења и нијансирању мишљења. О каквој се то слободи данас ради ако треба да се одрекнемо себе, али важи и обратно: какви смо то *ми* уколико нас разара слобода (ту утехе нема, проблеми се отварају у недоглед).

Још је подстицајније указивање на изразе *зло* и *зао*, *рђав*: „Док грчко *κακός* и латинско *mālus*, којима се означава овај појам, немају прихватљиве етимологије, српска реч је блиска балтскословенским, свесловенским, пресловенским и црквенословенским изразима, али, за разлику од њих, има само психолошко значење. На индоевропском нивоу корен **huel-*, из кога је изведен наш придев *зао*, означавао је оно што је „косо, стрмо и грубо”, тако да санскртска паралела значи „кривуда”, док персијско *зур* = лат. *falsus*, фалш, оно што је лажно. Историја без истине, није само лажна него је и зла, баш као и живот. Суштина еристике и софистике је у том „кривудању”, „изигравању”, „рачвању”, јер зло се развија и меандрира, није концентрисано у из- двојен порок (као што то приказују некадашње моралке, нити је у логичком смислу неистина дата чисто, као лако уочљив прекршај неког формалног правила). Аксиолошки контекст „празних прича” упозора- ва нас на могућност моралног вредновања идеолошких исказа, одно- сно на њихову комплексну и разуђену структуру — „празне приче” је- су у вредносном смислу празне, тј. „зле” (настојници Академије су насупрот Платону говорили и о постојању „злих ејдоса”), док њихова структура зна бити изузетно сложена.

Зато различити облици *бесмислица* и *замајавања*, на које указује ауторка, чине парадоксалну истину нашег времена или, речено каба- стије: *није ли идеологија адекватан израз њервершираног бивсџива* (како би то формулисали тако различите индивидуе, Гадамер и Маркс). Ко још мари за Аристотела и Платона, чује се с једне стране, а са друге, ти исти промотери глобализације, позивају се на римско царство и хеленистичко прожимање културе, испуштајући из вида суштински моменат античког политичког ума. Замена теза (*ignoratio elenchi*) ко- јом се користе није непрозирна. Парадигму хеленизма узимају за се- бе, али из ње извлаче садржај, јединство етике и политике, које и по- ред свих напетости опстаје у стоичкој теорији и пракси (па и у скеп- тичкој и епикурејској). Анатомија бесмислица постаје у огледима Ксе-

није Марицки Гађански све детаљнија. *Самозамајавање* „љубитеља историје” стоји наспрам катастрофалног стања класичног образовања, а *mea simplicitas* може ову поразну хронику испразности надопунити стањем у настави филозофије — или ће се она у садржају и методи променити, или ће изгубити свој смисао, а тиме и тихо ишчезнути. *Весника давнине* смо заменили вештим трбухозборцем, који, уместо другог, слуша самога себе. Ауторка поставља и прецизан налаз. Данас је човек оболео од идеолошког (у суштини египатског) самозамајавања.

Ко би на основу ових редова закључио да је тон књиге водећег нашег хеленисте песимистичан, вероватно би погрешно. Критички дух (у смислу грчких појмова *σφρασύνη* и *φρόνσις*) носи у себи разбориту ведрину, а не песимизам. Ведрина о којој се овде ради није без покрића, она је можда најдрагоценији *јлод разлике*.

Срђан ДАМЊАНОВИЋ

ТРИ НЕМОГУЋА СУСРЕТА

Зоран Живковић, *Мост*, „Лагуна”, Београд 2007

Нови роман Зорана Живковића *Мост* могао је, с добрим разлогом, понети и наслов *Немогуће јриче 3*,¹ или бар *Немогући сусрећи 2*, пошто се гради око три фантастична сусрета. У првом делу романа (*1. Манџил*) безимени средовечни приповедач, на улазу у зграду у којој станује, сусреће самог себе; у другом (*2. Ешарија*) постарија госпођа Олга сусреће своју пре три месеца преминулу сусетку Веру; док се у трећем делу (*3. Пашике*), у истом времену и истом простору, сусрећу четрнаестогодишња Анита и њен још незачети и нерођени седамнаестогодишњи син.

Дакле, ако га сагледавамо у целини приповедачког дела Зорана Живковића, роман *Мост* поново тематизује неке *немогуће сусреће*, догађаје, спознаје, који нарушавају усамљеничку, устаљену, непроменљиву егзистенцију његових јунака, откривајући збуњујуће наличје (или право лице?) њиховог света. Такође, овај роман наставља и онај херметични, али опсесивно привлачни ток Живковићеве прозе, оличен, пре свега, у густом симболичком ткању његовог *Вагона* или сло-

¹ Под заједничким насловом *Немогуће јриче* обједињене су његових пет књига: *Временски дарови*, *Немогући сусрећи*, *Седам додира музике*, *Библиотека* и *Корац кроз маглу*, док су као *Немогуће јриче 2* сабрани, опет у издању „Лагуна”, кратки роман *Вагон*, збирка *Четири јриче до краја*, новела *Чајиница* и збирка приповедака *Дванаест* збирки.

женој приповедачкој структури *Чајџинице* и збирке *Четири њриче до краја*. Најзад, са становишта времена, *Мост* би се, вероватно, могао довести и у везу с особеним „временским парадоксом” *Чийаиље*. Истовремено, бавећи се темељним апсурдом људског постојања, што овог писца трајно заокупља — *Мост* у свет Живковићевог дела уноси и нека нова значења и продоре.

Као посредници, као повод за искорак из свакодневице, у све три приповедне целине романа, служе одевни предмети: мантил чији је један ревер шиљат, а други заобљен, жута ешарпа с распродаје с два мрљама које подсећају на змијске очи, пар патика различите боје — црна и бела. Истовремено, овим се наговештава и то да свако одступање од свакодневне рутине, од конвенција и обичаја, може бити мост који води у онострано, да може суштински нарушити разумљиву и предвидљиву природу света.

Простор у коме се одвија *Мост*, бар на први поглед, типични је урбани простор Живковићеве прозе. Обједињавајући пешачку и трговачку зону, прометне булеваре, мирне бочне уличице, суморна предграђа и зону црвених фењера, безимени град у коме се овај роман збива асоцира на многе познате градове — Праг, Беч, Париз..., али, пре свега функционише као типични, препознатљиви средњоевропски град, као особено просторно оличење свакодневног, очекиваног, могућног. Истовремено, ова обичност, „реалистичност” простора, само је кулиса. Довољно је да приповедач обуче необичан мантил, да конвенционална госпођа Олга стави око врата упадљиву, змијолику ешарпу купљену на распродаји, да непознати младић пронесе разнобојне патике, па да се, заједно са Живковићевим јунацима, нађемо у једном суштински онеобиченом простору.

Тај „други” простор Живковићевог романа маркиран је јарким бојама и необичним, сликовитим фигурама које га настањују. Насупрот загаситој, неупадљивој, ранојесењој гами града у сумрак, у којој промичу обични, ничим издвојени људи, Живковићеви јунаци залазе у необичне, театралне просторе, насељене једнако необичним светом. Црква се преобликује у куглану у којој боце црног, причесног вина служе као чуњеви које намештају попут мотке висока риђокоса монахиња и „онижи и пунији” свештеник, а ломи их, црвеном куглом, приповедачево друго, риђом косом обележено *ја*. Тамноцрвеном бојом вина покривен је и лавиринт апсурдне јавне куће кроз коју приповедача *Маниш* води патуљаста жена у предугом фротирском огртачу боје црног вина, да би у тамноцрвеној просторији видео себе самог како једе беле руже за истим незастртим дрвеним столом за којим јаркориђа девојка „одевена у наранцасти ватрогасни комбинезон” чита књигу украдену из антикварнице, цепајући прочитане стране једну за другом... Пред вратима позоришта, госпођу Олгу дочекује „веома дебла жена средњих година, сасвим кратке риђе косе. Носила је тесно припијен тиркизни трико, плаву сукњицу која није досезала ни до по-

ловине огромних бутина и војничке цокуле.” У градској библиотеци, у одељењу за старе и ретке књиге, Анита гледа како се у кади са ножицама у облику људских стопала, њен нерођени син, одевен у пелену, купа у мору дечјих ципела...

Тај други, неконвенционални, нестварни, онострани простор, по бојама, алогичним спојевима и чудним становницима који га насељавају, најнепосредније асоцира на фовистичку палету јарких боја, на слике Тулуза Лотрека или Матисове летеће фигуре. То је свет снажне имагинације, наглашено нагонског. Није без разлога присутно маркирање овог простора и његових становника риђом и црвеном бојом, што се, истовремено, спреже са бојама сублимације, равнотеже и обнове — љубичастом и зеленом. Сложена симболичка матрица Живковићевог романа остварује се у контрасту рационалне, прецизне, контолисане нарације и дивље, алогичне имагинације, те у супротности између снажног избоја нагонског и уметничке сублимације. Рецимо, покојна госпођа Вера, у вулгарном црвеном бикинију, зарања у базен праћена урлањем робијаша, али, одмах затим, она на обои изводи композицију, која подиже капи базенске воде, градећи од њих непостојане, али чудесно лепе кристалне дворце.

У суштини све троје Живковићевих јунака — и приповедач *Манџила* и ликови-рефлектори у *Ешарји* и *Пајникама* — удвајају се, суочавају са другом страном властите природе, која се остварује у *дружом* простору и свету који и јесте и није свет њихове свакодневице. Удвајање приповедача у *Манџилу* јасно је. Он среће, прати и губи самог себе. Госпођа Олга, пратећи покојницу, сагледава смрт као опсесивну загонетку, као апсурдни простор слободе и избоја нагонског, као прилику да сасвим конвенционална постарија дама учини оно што иначе „ни мртва” не би урадила, као нерешиву тајну и тешко разазнатљиво симболичко ткање. Анита у свом нерођеном сину налази недостајућу другу половину савршеног, самодовољног андрогина, сједињавајући у фантастичном сусрету женску и мушку страну властите природе.

Ипак, приповедач *Манџила* и госпођа Олга у *Ешарји* само по нужди прихватају своју другу страну и увид у онострано, тамно, нагонско и стваралачко које она носи, и трајно остају заокупљени свешћу о непромерности тог *другог*. Анита, насупротив њима, у сусрету с нерођеним сином налази потврду и допуну властитих импулса, улаже у ризичну животну коцку и драгулије и драгоцену сећања, препушта се, и тиме остварује особено сједињење са својим другим ја, ону потпуност која је потребна да се у скоку с моста доскочи „меко попут перца” на палубу раскошно осветљеног брода који се помаља испод моста. Обједињујући и отеловљујући бројне границе и просторе прелаза, Живковић као централни топос и значењску жижку свог романа обликује управо тај мост, на коме се јунаци првих двеју целина одричу своје *друге стране* и предмета медијатора који је до ње водио. Приповедач *Манџила* и не погледа за собом: „Брзо сам нестајао, као да

ме одоздо усисава мрак” и оставља на огради моста свој необични мантил. Исто чини и госпођа Олга, она оставља своју жуту ешарпу и забринута се осврће у страху од сведока, кад се њена сусетка „уз гип-кост нимало својствену старијим људима, а поготову покојницима, винула на ограду”. Насупрот њима, Анита облачи мантил, ставља ешарпу, навлачи једну синовљеву патику и, држећи га за руку, искорачује у празнину.

Осветљени брод који се помаља испод моста на крају сваке од приповедних целина, сугеришући цикличност и поновљивост времена,² те временски парадокси у којима се јунаци суочавају са властитом садашњошћу, прошлошћу и будућношћу, доприносе сложености и сугестивности хронотопа романа, а, истовремено, и спрежу три релативно самосталне приповедачке целине у исти романескни ток.

Као битан обједињујући фактор и значајан извор естетске сугестивности романа, функционише и особени Живковићев хумор, који, на најопштијем плану, проистиче из заокупљености темељним нескладом између сићушности људске егзистенције и непојмљиве, необухватне ентропије света, који опет постоји само као оно што се прелама у животу и виђењу појединца. Заокупљени потребом да уреде свет, Живковићеви јунаци постају нехотична засмејавала,³ бивају смешни својом механичношћу и бергсоновском „засејаношћу”. Суочен са самим собом, јунак се нервира због властите непристојности: „Нисам чак ни климнуо главом себи у знак захвалности што сам се пропустио да изађем, као што би било пристojно чак и под овако посебним околностима.” У сусрету са својом мртвом сусетком Олга пре свега уочава низ огрешења о грађански ред: Вера, рецимо, облачи костим који пристojна постарија дама не би „ни мртва обукла”, носи непримерен накит и понаша се тако да њена жива сусетка на крају закључи: „Кад умру, људи изгледа забораве какви су били.” Нерођени син госпођице Аните буквално излази из децјих ципела и буквално бива печен у апсурдно-хуморном реплицирању бајковитих иницијацијских искушења... Суштински, неотклоњиви несклад човека и космоса сагледава се овде као трагикомичан, а људски узалудни напор да се успостави бар привидна контрола над неизвесним токовима властите егзистенције остварује доминантно иронијски, често црнохуморни призив. Најзад, одрицање од те контроле и препуштање тамним, доњим, контроли неподложним токовима — какво сугерише судбина госпођице Аните — умногоме је новина у Живковићевој прози. То је, можда, и она темељна нит која може водити читаоца у при-

² На могућу цикличност временског тока указује и вест из црне рубрике коју приповедач *Мантила* чита док вреба самог себе у фризерском салону: „Један наслов извештавао је о необичном самоубиству на некаквом мосту...”

³ Овај термин преузет је од Јована Љуштановића (*Децји смех Бранислава Нушића*, Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад 2004).

хватање и разумевање овог по много чему херметичног, али и изузетно сугестивног дела.

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ

ЧАРОЛИЈА ОСМЕРЦА

Милован Марчетић, *Ташкент*, Завод за уџбенике, Београд 2006

У поднаслову нове песничке књиге Милована Марчетића *Ташкент* стоји *дуга песма*. То ауторско одређење, као и прилог *Три Ташкента*, који се као „белешка о песми” налази на крају књиге, требало би узети у обзир приликом давања одговора на питање — какву врсту текста уопште имамо пред собом. Јер, сама формална кохерентност, ма колико да је уверљива, још увек није довољна да би нас навела да о књизи говоримо као о *једном* тексту, а не о *збирци шекспирова*, у овом случају збирци песама. А да ли је ауторска изјава довољан разлог? Ово питање је сам песник додатно усложио, одлучивши се да одреди наслов сваком од 50 „делова” *Ташкента*, „тако да, убедљиво или мање убедљиво, могу да функционишу и самостално”.

Једна дуга песма или збирка песама коју чини седам циклуса са по седам песама и једном завршном („изводном”) песмом, свеједно, *Ташкент* оставља изузетно повољан утисак. Они који пажљивије прате збивања на песничкој сцени можда би додали: *шек сада* оставља такав утисак, у сваком случају много целовитији и бољи него у једној од својих претходних инкарнација, када је функционисао као додатак књизи *Рајно острво* (2000).

Формална доследност је сама по себи квалитет, а у случају *Ташкента* и његов највећи квалитет. Оно што осваја читаоца ове књиге је на првом месту стих, симетрични осмерац. Овај стих представља добро познато средство наше књижевности и користили су га још анонимни народни певачи. Као и код сваког другог стиха увреженог у традицији и добро познатог уху онога коме се обраћа, и код овог осмерца за који се определио Марчетић постоји латентна опасност да његов ритам престане да буде природан, и постане механички, да метрономска правилност надјача органски раст говора. Песник је овде мајсторски избегао ту опасност, и његов стих је остао жив, каткад жив као у доба младости језика. Главно средство којим се при том послужио могли бисмо да опишемо као динамизовање говора уношењем различитих одступања и варијација у формални образац, па се тако у појединим деловима *Ташкента* често појављују продужени, удвостручени, или располућени осмерац. Основна и једина градивна

јединица је полустих од четири слога, и та јединица учествује у обликовању различитих склопова.

На пример, у уводној песми (односно, ако следимо ауторско упозорење, *делу* којим почиње *Ташкенџи*) под насловом *Једна књиџа*, после једанаест правилних осмерачких стихова следе два стиха са по четири слога, затим један продужени стих (од $8 + 4 = 12$ слогова), па још један осмерац и на крају још један продужени стих. Свака песма у књизи има другачији распоред елемената, и у погледу обликовања песник је очигледно освојио неку врсту парадоксалне слободе, слободе која није у сукобу са придржавањем строгог начела да се свака песма гради комбиновањем у основи идентичних чинилаца. Могућности које пружа такво комбиновање су изузетно бројне и Марчетић користи веома широк формални репертоар. У неким песмама (на пример *Од два дана дужи дан*, *Име речи*, *На дну сирејње*, *Она књиџа архиварна* и другим) осмерци су најпре растављени на полустихове, а потом је њихова располаућеност наглашена графичким распоредом. У песми *Да њи кажем шџа сад радим (1)* дванаестерац (облика $4 + 4 + 4$) једном је продужен полустихом ($12 + 4$), а једном целим стихом ($12 + 8$), и та најдужа форма се у књизи појављује још једном, у песми *Друџо њисмо у Ташкенџи*:

*Ако шеби неко њисмо некад сџиџне
знај да оно није моје.*

Овај навод представља погодан тренутак да са напомена о чаролији осмерца коју сматрамо највећим квалитетом *Ташкенџа* пређемо на напомене о тематским, или, шире, значењским чиниоцима књиге. Свет који песник својим стиховима оживљава, магичан је, чаробни свет. Он не постоји на начин на који постоје реалности изван саме песме. Другачије речено, језиком и стихом је песник успео да створи један потпуно аутономан, уметнички свет, ослобођен — неко би рекао и: лишен — релација према свету уобичајеног искуства. Да ли је то свет снова и сновиђења? Измаштани свет? Свет скаски и бајки (хипотеза која би могла да се подржи повезивањем са формалним својствима текста, као и неким особинама поступка и активираниог сензибилитета)? Посебно циклуси *Седам враџа* и *Размаџи*, па и *Преџиска*, са елементима нарације, са понављањима, градацијом и варирањем, делују као баштеници говора бајки.

Реч „Ташкент” која се појављује у наслову књиге, у насловима многих, и у стиховима скоро свих песама, не односи се на стварни град у централној Азији, него на град у тексту, град сасвим другачије реалности. И више од тога: ако бисмо се одлучили да следимо сигнал који нам песник даје на неколико места, можда „Ташкент” није чак ни реч, него *име речи*? Ма колико нам ова сугестија деловала необично и чак пренаглашено, она није без упоришта у тексту. Језик *Та-*

шкенџа нам личи на језик који хотимично одустаје од своје референтне функције. „Само да се речи врате”, један је од најфреквентнијих стихова у књизи, и тиме сигурно један од стихова којима се не сме одрећи аутопоетичка примисао. Али куда су то речи биле отишле, и чему сада треба да се врате? Шта је њихово природно стање?

*Само да се речи враће
да се ојей дозивају
кроз тишине и љазнине
да одјеке своје лове
од одјека речи нове да зачињу
џа све даље — од одјека до одјека.*

Како год хтели да именујемо то стање, сигурно је да се оно не своди на именовање *ствари*. Речи се односе на речи (*на одјеке речи, имена речи*). Песма на песму. Тај однос се не своди на међусобне везе које се могу успоставити унутар текстова који чине *Ташкенџ*, него и на везе те књиге са ширим контекстом, пре свега са свешћу о припадности конкретним језичким, културним и поетичким традицијама. Међу своје стихове Марчетић је посејао знаке упозорења, цитате и алузије — од *Роморанки* до *Сјоредноџ неба*, што у најмању руку показује да му је стало да буде препознат као припадник одређених поетичких линија, да своју поезију ситуира у одређене традицијске континуитете.

Ташкенџ је једна од најбољих песничких књига која се код нас појавила протекле године — али она није савршена књига. Управо у тачкама у којима се читају њене највеће вредности, отвара се простор са кога уочавамо и њене недостатке. Нова књига песама Милована Марчетића узорно се подухвата *унуџрашње стране* поезије; заузврат, она се добровољно одрекла спољашње стране, уклонила се из односа према предмету који није поезија сама, који није језик сам. То није мала жртва. А ми бисмо тако желели и једно и друго, и језик и живот, и име и реч; и човека, и његове ствари.

Саша РАДОЈЧИЋ

ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ДОКУМЕНТАРНОГ

Саша Хаџи Танчић, *Меланхолија. Ејџџаф*, „Рад”, Београд 2006

Аутор десетак приповедачких књига, две књиге изабраних прича, три романа, шест књига студија и есеја о српским писцима, као и

три песничке збирке, Саша Хаџи Танчић данас је сигурно један од најзначајнијих и најпродуктивнијих писаца наше савремене књижевности који живи и књижевно делује ван Београда, али и у Београду, а највише у Нишу и на целокупном простору јужне Србије. Његов нови прозни рукопис, с лепим и једноставним насловом — *Меланхолија*, и с необичним и вишезначним поднасловом — *Ејџџаф* — формално припада жанру романиране биографије или биографског романа. (Таквих романа нажалост нема много у српској књижевности.) У њему се наративно реконструира живот Стевана Сремца, најинвентивнијег српског реалисте, сагледан из перспективе његове још неугасле свести у часовима непосредно након његове физичке смрти — отуд и поднаслов *Ејџџаф*. Међутим, овде није реч о жанровском роману. Романирана биографија или биографски роман овде је само почетна структурална могућност која постепено прераста у прави роман, у модерно романескно остварење, у којем се на основу познатих чињеница из живота великог писца и из историје српске књижевности постављају и разрешавају нека од врло важних питања модерне нарације и нарације самог аутора романа. Саша Хаџи Танчић је за предмет свога рукописа изабрао тему која сама по себи омогућава примену и наративно варирање неких од најважнијих средстава модерног и постмодернистичког писања. Живот и смрт познатог писца сами по себи су били веома изазован предмет за приповедача и романијера великог стваралачког и поетичког искуства какво поседује Саша Хаџи Танчић. Зато и у општој замисли и у појединачно посматраним сегментима рукописа о животу аутора *Ивкове славе*, *Зоне Замфирове*, *Пој Бири* и *пој Сјире* и других остварења која означавају датуме српске књижевности с краја 19. и почетка 20. века, Сашу Хаџи Танчића воде најмање две важне замисли. Прва је да издвоји преломне и карактеристичне догађаје из биографије Стевана Сремца који ће данашњим читаоцима на сликовит начин открити генезу и раст његове стваралачке и интимне личности. И друга је да разбијањем стандардног жанра романиране биографије покаже реалне трансформативне могућности данашње модерне прозе и њеног најважнијег жанра. Са сигурношћу се може рећи да је он оба задатка успешно обавио.

У оквиру прве замисли одиста је умео да одабере оне тренутке из живота великог писца — од детињства у родној Сенти, преко доласка у Београд (духовита је сцена његовог кретања кроз град док тражи Народно позориште у којем је управник био његов ујак, књижевник и културни радник Јован Ђорђевић, иначе оснивач Народног позоришта у Београду, пре тога и у Новом Саду, аутор речи српске химне *Боже љавде*), затим одласка у ослобођени Ниш и интензивног боемског живота и припремног списатељског искуства у њему, повратка из града на Нишави у главни град после једне неостварене љубавне везе у Пироту, па све до последњих животних дамара у Сокобањи и сећања на протекли живот. Ови тренуци већ су на први поглед имали

преломни значај за његов начин доживљавања стварности и за њено накнадно транспоновање у књижевни облик. Све те тренутке Саша Хаџи Танчић је наративно представио доста сложеним а ипак изворним наративним средствима, са пуно сликовитих детаља и призора и са адекватним и документованим Сремчевим и својим наративним коментарима, који су допуњавали замишљену визију богате и помало недокучиве Сремчеве унутрашње личности. Стеван Сремац је у овој романескној верзији представљен као писац велике унутрашње енергије и велике моралне и стваралачке запитаности, као човек који уме да проникне и у индивидуално и у колективно искуство заједнице у којој живи и који жели да својим књижевним делом допринесе њеном историјском и културном самопотврђивању. У првој стваралачкој фази то је остваривао понирањем у најстарију прошлост свога народа, коју је под утицајем свога ујака изузетно добро познавао и волео, а доцније све више и све успешније коришћењем хумора и његовог катарзичног дејства на осећање појединца и широког круга читалаца. Хумор се, поред стишаног меланхоличног и рефлексивног доживљаја и визије света, у случају аутора *Ивкове славе*, *Зоне Замфирове* и других прозних дела показао као једно од најефикаснијих средстава реалистичког представљања стварности, као и утицаја који књижевност као специфична делатност језика и његових великих семантичких могућности може да има на широке читалачке слојеве. Хумор и меланхолија, како је добро проценио Милан Кашанин, одиста су два пола исте стваралачке и интелектуалне личности овог аутора. Хумором је покушавао да неутралише своју замишљену природу и потребу да свет види много продубљеније и тачније него што му је то омогућавала спољашња и прагматична стварност, а меланхолија је увек могла да се активира у њему као скривени пратилац и разложни и дистанцирани тумач хумора. Те две особине његове личности нису се међусобно искључивале, већ су биле готово комплементарне. Сличан однос између меланхолије и хумора могао се приметити још код неких српских писаца, Стерије, Бранка Ћопића, Душка Ковачевића и других.

С друге стране, Сремчева „поетика бележнице”, којом је откривао и потврђивао свој реалистички списатељски метод, Саши Хаџи Танчићу је истовремено послужила и као прелазно средство за решавање неких општијих поетичких захтева данашње модерне прозе и свога начина наративног обликовања света. Између осталог за функционалну употребу такозваног поетичког слоја у савременом наративном тексту. За разлику од очигледних конструкција са укључивањем поетике као предмета приповедања и измишљеног писца као књижевног јунака у прозна остварења многих наших постмодерниста, укључивање поетичког слоја у наративни текст оправдано је у овом случају не само избором стварног писца за главног јунака него и коришћењем жанра романсиране биографије као почетне основе за њено прерастање у праву романескну структуру. Преформулацијом једног књи-

жевног облика и померањем места и функције писца као књижевног јунака у модерно замишљеном прозном остварењу, Саша Хаџи Танчић је потврдио виталност и привлачност романа као жанра и готово неисцрпне могућности које писац као књижевни јунак може да пружи данашњој прозној књижевности. Зато је његов Стеван Сремац из биографског контекста веома спонтано и успешно могао да буде пренет у наративни контекст и да од стварне личности постане упечатљив књижевни лик. Он при том у овом роману није изгубио основне одлике своје унутрашње природе. Напротив, управа тај слој је појачан Хаџи Танчићевим приступом Сремчевој личности као изузетно сложене, с једне стране везане за непосредну стварност, за живе моделе из стварности, праве књижевне прототипове, који су му доцније, захваљујући једној врсти теорије дистанце, одласком из Ниша на пример, послужили за обликовање пуних књижевних ликова, какви су они из живописне нишке средине који су као сам Ниш у Сремчевој прози унапред онеобичени и тиме изванредно погодни за књижевну обраду, и, с друге стране, да истакне стални скривени Сремчев антагонизам према свим облицима свакодневног примитивног и негосподственог понашања и мишљења.

Мотивација за роман сигурно је потекла из ауторовог доброг познавања и Сремчевог дела и Сремчеве личности. Зато Саша Хаџи Танчић оживљава Сремца и као романисијер и као есејиста који је на себе успешно преузео улогу прозног писца. Из тих разлога он чињенице документарне и биографске природе веома лако преноси у наративни контекст и од њих ствара занимљиве прозне ситуације, које колико о самом Сремцу исто толико сликовито говоре и о социјалном и културном простору у којем Сремац борави, највише о Нишу и специфичном начину живота и понашања у њему. Уз елиптичан стил и експресиван језик, уз повремено хумором обојено опонашање Сремчевих уводних текстова испред нових поглавља, овај роман се чита као прави омаж једног савременог писца другом писцу, своје далеко претходнику. У тим оквирима налазе се основне књижевне вредности наративне инвенције Саше Хаџи Танчића у његовом новом романескном рукопису

Марко НЕДИЋ

ИГРЕ ДУХА И РЕЧИ

Петко Војнић Пурчар, *Очас усјркос*, „Светови”, Нови Сад 2006

У новој књизи стихова *Очас усјркос* познатог новосадског писца, Петка Војнића Пурчара (1939, Суботица), добитника НИН-ове

награде 1977. године за роман *Дом, све даљи* и аутора више наслова: поезије, есеја, новела, драма и романа, кључна песма за њено тумачење, под насловом *Рођење песме*, открива поетичко чвориште и полазиште за разумевање идеје, којом је њен аутор имагинирао „кључ” за успостављање необично сугестивног дијалога са њеном целином. Са потребом да се управо кроз исти „дијалог” вербализује „окована слика” света. Његових проширених „елемената”: неба, земље, музике, речи, па и феномена саме слике. Тим „кључем” откључавају се невидљива врата на уласку у књигу у којој Петко Војнић Пурчар промишља сензације: клокана и других ванземаљаца (корњачу, слона, коса, рибу...), „лековите обреде” и феноменологију „новог бајања”.

У једном, сасвим, отвореном и онтолошки обојеном тону, песник истиче да је простор, без обзира на близину или удаљеност тела песме — „ваздух”, који се у „чуду мотри”, који држи „кључ бесмртности” и који, наспрам свих субјеката чудавања окованих сликом, или, међу окованим сликама, може да охрабри и „таоце живота и смрти”. Очас и успркос различитим карактерима и наравима „игри духа”. У којим је увек скривено прочишћење да ли: духа водом, па и „светом водицом”, или воде, као симбола мета-физичког очишћења, духом. Његовом магичном способношћу да „нечисте” развргне од сувишних речи и „страха ради страха”. На „пропланку” на коме свако, путник, или трубадурски песник, свој посао/послање треба да ради онако како то најбоље зна. И схвати/осети да је „цеста до другог иста, као она којом се пролази”. Временски неомеђен правац.

Пурчарово „рођење песме” је његова најбоља песма. У којој је маестрално садевена и пласирана лирска представа о њеној суштини. Суштини поезије. О суштини њеног „семена, заметка, или силног набоја”, који кружећи у речима ишаптава „блиски” смисао о очајању и трену, који нестаје у процепима невиди, болу и мистеријама духа. И, управо, та иста, најбоља Пурчарова, песма је поетичка, реторичка и филозофска основа ове књиге. У чијој се лирској, метричкој, ритамској, суседској и техничкој компактности, песме тесно дотичу, уливају једна у другу, као речи, реченице и поглавља у роману. И извиру из ње. Из њеног битка. Његовог невидљивог корена и метафорички означеног гнездилишта „рајске птице”. Где започињу (до)говори са Богом, ђаволом и самим собом о неоемпедокловим „елементима” живота, његових зрнаца и капљица. И трка са вечном космосу”, којим дистонира хармонија сфера упркос онима, који се својим дисхармоничним брбљањима, фокнеровском „буком и бесом” и безразложном виком мешају у његов „интимни свет”. Не схватајући да и „дивинска музика” долази са речима и песмом. Песмом прапочетака чији напеви саветују да се не треба враћати тамо где се нико више вратити не може. Чак, и онај, који осећа да је у том „немом космосу” све у вези са сунцем, са његовом „песмом”, које „сваком свлачи слова”. Очас и „успркос” кретању, којим се упућује на заслу-

жени одмор унутар ове наше „прозукле, посрнуле и пластичне цивилизације”.

Са много мелодијски оркестрираног ритма и добро контролисаног „слободног пада” песме, Пурчар је, на партитурама у лирском опусу ове књиге и њене „дивинске глазбе”, њених „лековитих обреда” са „новим бајањима”, испевао песме, које се баве новозаветним сугестијама у промишљању феномена, гестова и фигура, љубави према нацртима и одразима, које је Свети Дух, са једнаким привилегијама, подарио свима, од њихових прапочетака до данас. Очас и „успркос” улози имагинарног времена, кроз чији провизорији долазе и одлазе сви. Са довршеним и недовршеним митовима, фетишима, сензибилитетима и метафорама света. Учинио је то Петко Војнић Пурчар језиком песника модерног мишљења, неретко ироничан, а све са намером да би у бревијару својих песничких сугестија открио један од начина за еманацију, личног, па чак и превише личног искуства у пољу субјективног осећања и доживљаја вибрација, које се метастазично деле међу собом. И симболички премећу у многе немире. Без којих би свет завршио сам у себи. Неисказан, неотеловљен. Очас и успркос поезији и бескрају њених речи и значења у којима је, по Пурчару, записана најверодостојнија историја „капљица живота”. Читајући ту „историју” Пурчар јој је овом књигом додао и један од најлепших лирских путописа. Своје „лековите обреде”.

Зоран М. МАНДИЋ

СВИ СТВАРАЛАЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛИ СТОЈАНА БЕРБЕРА

Стојан Бербер или Размицање времена, приредила Мара Кнежевић, Учитељски факултет, Сомбор 2006

Пишући есеј *О Вуку као њисцу* и говорећи о зачуђујућој разноврсности и обиму Вуковога дела, Иво Андрић га је назвао „учитељем енергије”. Стојан Бербер не реформише српски језик и не бави се многим од послова којима се Вук бавио у своје време, те их у том смислу и не поредимо, али обиље и разноврсност послова којима се Бербер бави у наше време дозвољавају да и њега назовемо „учитељем енергије”. *Стојан Бербер или Размицање времена* у то ће уверити сваког свога читаоца. У тој књизи је врстан и избор огледа, студија и приказа његовога стваралаштва. Нећемо рећи књижевнога, иако је оно најобимније, јер бисмо тиме оштетили његову разноврсност. Јер у тој књизи су радови двадесет и осам аутора (свих од звања и угледа) о делатности Стојана Бербера, а мали је број међу њима, ако им се то

у тему уклапало, да није истакло чињеницу да је Бербер необичан прегалац на два колосека, од којих би се један могао назвати *радни*, а други *стваралачки*. Ово радни подразумева његово професионално ангажовање, и да је само оно у питању, он би заслужио звање „учитеља енергије”, јер он је лекар са специјализацијом, са магистратуром и докторатом медицинских наука, а стекао је и звање универзитетског професора, које му је донело и обавезе које из тога проистичу. Било би нормално да се запитамо како их обавља кад поред оваквог свога радног ангажовања има и богато и разноврсно стваралачко ангажовање.

У овој књизи налази се и рад Флорике Штефан у коме одговара на то питање. Каже да се у Сомбору „распитавала о том феномену код разних пријатеља, познаника, зналаца, какав је он лекар” и да је добила јединствен одговор: Стојан Бербер је одличан стручњак. И академик Љубомир Зуковић, пишући о Берберовој студији о Црњанском, каже за Бербера да је „реч о човеку који у својој струци постиже врхунске резултате”. И у сва четири интервјуа, вођена разним поводима са Бербером, а укључена у ову књигу, наглашава се успешност његовог вишеструког ангажовања. Све је то навело Флорику Штефан да констатује да је Стојан Бербер „феномен” код кога постоји „вишак радне и стваралачке енергије”. И ово казује да је он „учитељ енергије”. Колико тек он такво звање заслужује кад се узме у обзир она обимнија, стваралачка страна његовога делања, а ту је он песник, приповедач, драмски писац, романописац, антологичар, теоретичар, публициста-историчар; приређивач књига, уредник часописа, уџбеника и друге стручне литературе коју издаје Учитељски факултет у Сомбору, на коме је као професор ангажован. Када и колико се тај човек одмара, не знамо. Видљиво је само при сусретима с њим, да га, поврх свега, још служи младалачка енергија и да је с правом назван феноменом. Да није тако, не би још увек звонким гласом певао и обављао све своје послове на оба плана свога делања.

Треба рећи нешто више о овом другом, стваралачком плану Берберовог деловања, јер се и књига о којој говоримо превасходно њиме бави. Аналитичари Берберовог опуса захватили су, развијеније или сажетије, његову богату стваралачку библиографију, а она, разврстана по годинама издања, садржи четрдесет и две жанровски посве разноврсне књиге.

Будући да су се аутори радова о Берберовим делима бавили тим радовима најчешће појединачно и приступали им аналитички са различитих методолошких позиција, не бисмо се овде упуштали у приказ њихових судова, већ да истакнемо понешто од онога што је заједничко у тим судовима о Берберовом стваралаштву.

Аналитичари Берберовог књижевног стваралаштва у овој књизи првенствено виде Бербера као лирског песника. У његовој библиографији и преовлађују наслови збирки његове лирске поезије, а у овој

књизи и највећи број радова бави се његовом лирском поезијом: Кеџман, Гајић, Цветковић, Мандић, понајвише. То лирско у његовом менталном склопу видљиво је у свему што он ствара, као што то бива код свих стваралаца који су у основи лиричари. Његов Црњански је за то најбољи пример. У Берберовој лирици аналитичари уочавају велик распон његових преокупација, тематску разубуђеност и метричку разноврсност. Виде његову мисаоно-емотивну усмереност ка откривању онога што се збива са човеком унутра, шта значи његово бивствовање на земљи, у свету, и како изгледа виђен „одозго”, из висинских перспектива. То су, дакле, преокупације које теже да сагледају најдубље смислове наше људске егзистенције.

Кажу да су основна врела Берберове инспирације завичај његових предака (Книнска крајина), где су му корени и град Сомбор, у коме живи, ради и ствара. Могло би се рећи да из првог врела преваходно извире оно што је епско у његовом стваралаштву. О тражењу тог епског у завичају уверава нас најпре његова антологија *Српске јуначке ђесме Крајине*, издате у сарадњи издавача из Сомбора и Карловца 1992. (Ни ови подаци нису без значаја.) Из завичајног инспиративног врела потиче и највећи део Берберове епске прозе, па и његово најразвијеније епско-прозно дело — роман триологија *Трифунеја*. Из другог Берберовог инспиративног врела потиче оно што је лирско и што је доминантно у његовом стваралаштву.

Иако, као и други прави песници, припада свима који га читају, Стојана Бербера видимо и као сомборског песника. Он у поеми *Раванград* и збирци песама *Који ме ђраше* види себе као део сомборске стваралачке традиције. Чини му се да прате шта он данас у Раванграду ради и Аврам Мразовић, и Лаза Костић, и Радивој Симоновић, Вељко Петровић, Мита Поповић, да то прате и раванградски пејзажи. А шта ради? Он је данас један од стожера око кога се окупља сомборски књижевни круг (неки то зову и сомборска песничка школа).

Суштинска лирика је лирика љубавних осећања. То чудно и за рационалне снаге људског духа неухватљиво осећање, а за чијом суштином трагају сви песници, гони и Бербера да покуша да разоткрије његову мистерију. Давид Кеџман, који је најинтензивније пратио Берберово књижевно стварање (у књизи је његових четрнаест прилога), а посебно лирско, примећује да је Бербер, у настојању да открије у чему је магична моћ љубави, зарањао и у „сферу еротског и страсног” (збирка *Пукошина*) и у „сферу дубинског и рационалнијег поимања” снаге љубавног осећања (збирка *Љуб*). Та загонетка се не да одгонетнути и зато је изазов песницима свих времена.

У Берберовој лирици има снажних осећања, али и рефлексива. Преокупиран је положајем човека у свету и забринут је за његову судбину. Бербер стрепи од разноврсних катаклизми које прете свету у коме живимо и доводе у питање човеков опстанак на земљи (збирка *Брава*). Још је забринутости кад у својој песничкој имагинацији погле-

да свет „одозго” и угледа колико је човек из те перспективе беспомоћан и мали (збирка *Над*). Има у Берберовој лирици и горчине и сатире (збирка *Горки вилајет*), али и више од тога — родољубља и окренутости традицији.

Кад смо дошли до Берберовог патриотизма и окренутости ка традицији, мора се споменути Берберов рад на антологијама и бављење историјом и публицистиком. Бербер је сачинио већи број антологија лирскога песништва. Таквим антологијама је и започео деловање у књижевности. Међутим, аналитичари његовог опуса највише се баве његовим двома антологијама епскога песништва: поред већ споменуте антологије *Српске јуначке ђесме Крајине*, ту је и антологија *Српске јуначке ђесме* (Нови Сад, 1996).

Већ је речено да се Бербер Книнској крајини, крају свог порекла, одужује претежно епиком, било да прибира и обделава оно што је народ створио, било да је сам ствара. Мада је лирска нота у његовом стваралаштву примарна, он у себи генетски носи и снажно осећање наше епске традиције. Генетски, јер „песме сакупљене у овој антологији све су испеване, а вероватно и настале у Крајини” (М. Грковић). Настале су тамо сигурно јер су јунаци о којима певају из Крајине: ту су Равни Котари, а одатле је Стојан Јанковић водио ускоке преко Велебита и тукао се са Турцима по Удбини и Великој Кладуши.

У другу антологију Бербер је унео песме из свих наших крајева у којима је јуначка песма стварана и певана, а према крају настанка песме је и распоредио. Аналитичари, међутим, истичу да му порекло песама није био једини, па ни најважнији критеријум разврставања, јер се у антологији налазе највредније песме из Вукових збирки.

Поред његових „уводних читања” ових антологија, посебно су вредни пажње *азбучници личних имена и џојонима*. При раду на овим азбучницима, Бербер је морао да обави озбиљан истраживачки рад јер је ваљало код имена јунака епских песама одвојити оно што је историјско од онога што припада предању и легенди, а ту границе нису увек јасне и поуздане. Ваљало је утврдити и који се топоним стварно крије под ознаком која му је у народној песми дата.

Иначе је историја велики изазов за Бербера. Милош Ђорђевић, говорећи о Берберовом односу према историји, миту и метафори каже да је „историја прва чињеница његове поезије”, а Давид Кеџман, трагајући за Берберовим „лирским стожерима”, да је „историја један од трајних изазова за поетско стваралаштво — трагалаштво књижевника Стојана Бербера”, наводећи већи број песничких збирки које то потврђују. Па и његова проза је често инспирисана историјом. Највећа његова проза је роман трилогија *Трифунеја*, о коме је неколико прилога у овој књизи. Говорећи о „усуду српском” у овоме роману, Љубица Поповић-Бјелица каже да је то „породични роман и историјска хроника која обухвата готово читаво једно столеће”. Он се тиме сврстава у ред романа какви су *Сеобе* Милоша Црњанског, *Корени*,

Деобе и Време смрти Добрице Ћосића и други велики романи са породично-историјском тематиком.

Колико је историја за Бербера била изазов види се и по томе што га је покренула на расправљање о неким најделикатнијим питањима наше историографије. Такво је питање је ли или није било издаје на Косову. Бербер је своју расправу о том питању насловио *Косовска издаја*, што већ говори да је, по њему, издаје било. Она се везује, зна се, првенствено за име Вука Бранковића, па Драгољуб Збиљић расправљајући о томе „изазову историчарима”, а привржен Берберовој тези, каже: „...уколико нема података да је издао, то никако не значи да он сигурно није то учинио”. И Збиљић и Бербер су на страни народне традиције по којој је издаје било јер их историја до сада није у супротно уверила.

Историја јесте за Бербера велики изазов, али њега, са његовим лирским темпераментом, не може да остави на миру ни свакодневица. Он на њу, у свом друштвеном ангажовању, које такође није мало, најчешће реагује поетски, али понекад потегне и речи друкчијег дискурса, речи полемичке и политичке расправе. Из таквих његових активности настала су његова *Реаговања*, објављена у две књиге.

Што се тиче Берберове есејистике и књижевних студија, аналитичари посебно истичу вредност његове студије *Црњански — њролегомена за њаџологију*. Она сведочи о Берберовој способности да уочава „везе и односе између пишчевог карактера и живота, с једне стране, и његовог књижевног дела, са друге” (Зуковић). Професија лекара омогућила му је да укрсти два метода у проучавању овога писца: биографски и психоаналитички. Пошто је ову студију писао човек који није само лекар већ и афирмисани књижевник, Црњански је овде виђен из посебног угла, досад посве новог, због чега се ова студија доживљава као узбудљиво литерарно штиво о овоме знаменитом српском писцу двадесетог века.

Колико је Црњански предмет Берберових интересовања, говори и чињеница да је једна од његових драма (*Ламенџ*) посвећена животу и смрти овог писца. Црњански је честа инспирација и у Берберовом лирском песништву.

У књизи *Сџојан Бербер или Размицање времена* налазе се најчешће имена оних аутора који су дуже време пратили развојну линију овога писца и, следећи његово деловање, објавили више радова о њему. Приређивач ове књиге, др Мара Кнежевић, разврстала је њихове радове према именима аутора, па се лако види са којим интензитетом је сваки од њих пратио Берберову књижевну продукцију. Настојала је да се Берберово књижевно стваралаштво и његова укупна културна активност целовито захвати. Зато су у књизи, поред двадесет и осам радова о Берберовим књигама и четири интервјуа с њим, и *Прилози*, у којима су: библиографија у којој су наведене само Берберове књиге, затим, библиографија радова о њему, па о његовој заступљености у

антологијама и зборницима поезије; ту су и напомене о ауторима радова о Берберовим књигама и о којој књизи је који од њих писао. Ту је, најзад, избор од десетак новијих Берберових лирских песама и одломака (*Пад*) из његове *Трифунеје*.

У *Прилозима* је и двадесет осам фотографија које сведоче о Берберовом интензивном учешћу у књижевном, културном и јавном животу и града Сомбора, и много шире.

Прилози се завршавају кратком биографијом Стојана Бербера.

Све то говори да је приређивач ове књиге обавио посве замашан посао, а резултат тога посла сведочи да је урађен зналачки, стручно и ваљано. Па и из тако свеобухватно конципиране књиге види се само онај део Берберовог посла који припада књижевном стваралаштву. Не види се, само се узгред спомиње, онај други, професионални део његовог посла, не види се његова друштвена ангажованост у животној свакодневици. Но и ово што је од његовог разноврсног и разноводног посла стало у ову књигу, потврђује ону мисао Флорике Штефан да је Стојан Бербер човек који има „вишак радне и стваралачке енергије” да је он, рекао би Андрић, „учитељ енергије”.

Стојан Бербер свој књижевни опус још дорађује и дограђује. Обавља и све друге послове које смо напред споменули. И даље он и размиче и преплиће време. Зато ова књига, ма колико претендовала на свеобухватност, мораће, надајмо се, доживети нова, проширена и допуњена издања. То ће бити најмање чиме му се средина у којој дела може одужити.

Павле ИЛИЋ

ИЗМЕЂУ ГРЕХА И СПАСЕЊА

Бојан Јовановић, *Сенке у шами*, Друштво „Источник”, Београд 2006

Песнички поступак Бојана Јовановића припада оним обрасцима који захтевају и „дозивају друго читање”, и то од стране упорних и стрпљивих читалаца-аналитичара, јер је његова поезија хотимично запретена и, на први поглед, недоступна, што и није реткост, ни новост у историји српске поезије. Такви су били, на пример, и Сарајлија и Настасијевић. Док су поједини критичари препоручивали читаоцима да се пробију кроз честар сивих, затамњених и непрозирних, неретко и сувишних Сарајлијиних стихова како би успели да ненадано ступе на пропланке чудесне лепоте и на њима пронађу тренутке узвишене лирике, аутентичне идеје, изненађујуће смеле и модерне, код Настасијевића су читаоци морали прихватити редукован, сегментован низ речи са последичним, односно одложеним семантичким одјеком. Јо-

вановићеве завесе или зидине од речи и слика не одвајају као условне препреке, читаоца од стиха, већ врвећи од значења и песникових порука, асоцијативно узрокованих на необично сензибилном и сниженом прагу надражаја, морају се дешифровати и докучити, и на тај начин и прочитати сама песма. И сам наслов књиге *Сенке у џами*, заиста адекватан, наслућује такву стваралачку формулу, али и симболику, која се током ишчитавања Јовановићевих стихова мора поступно препознавати, разјашњавати и доводити у значењски контекст.

Наиме, у већини од укупно четрдесет седам песама, колико их садржи књига пред нама, већ у првом стиху или првој строфи, песник Јовановић именује изворну реч, ређе реченицу песме, углавном су то речи и/или склопови речи из песникове збиље и свакодневице и, бројне од њих, не изгледају као појаве или предмети који могу бити зачетак и упориште стиховања. Такве су речи: кревет (тачније буђење), врата, барица на плочнику, крива слова, ситна киша, стражарење поред спаваоне (војничке), четири мачке на крову гараже, кабловска телевизија, парфимерија у трговачком центру, урушени зидови древног града, друмске крстарице на приградском паркиралишту, пламичци свећа са столова кафића, речица неучртана на мапи, у порти цркве наложени бадњаци, лењо поподне, узбрдица, суснежица, летња ноћ, припреме за славље... Али, одмах након ових иницијатора, песма се наставља асоцијацијама и метафорама на почетну реч, а затим следе нове асоцијације на претходне, и тако до самог краја песме, обично из строфе у строфу. Битно је верификовати барем два податка везана за ове Јовановићеве асоцијације. Први је да су оне саопштене у форми закључка или претпоставке заокружене унутар једне строфе и могу опстати као саме песме краће форме („С врха језика / одроњава се ум“; „Забрављене речи / памте прочитано светло / скривеног поретка“; „Што нас је спајало са давнином / и пролазности давало печат стварности / у неизвесну се реченицу претаче“; „Нема те тамо где јеси, / овде си где ниси“; „Продужава се незнање / у којем порушена богомоља / кисне и пропада / без довољно разлога да нестане“). Друга одлика Јовановићевог певања у асоцијацијама јесте што у градњи песме проналази скривене слојеве и наносе „на око“ обичног предмета и појаве. Зато песник у својим медитацијама унутар стихова предност даје значењским дубинама, које се из метафоре у метафору настављају и распрскавају у неочекиваним и непредвидивим правцима и круговима. Пример за то је песма *Засиујник џрозирноћ* (и не само она) која започиње „малим вратима... непримећеним од главних“ која „одшкринута“ нуде контрапункт „божанског лахора“ и „демонског флуида“. Искушењу песник је одолевао „урањањем у милост“ — сликовито речено: „дисањем кроз трску“. „Увећавање некажњивих грехова“, „непромењена обећања“ и „прозирност варваризованих метафора“ приморали су појединца да „кришом израња из ишараног света“, али их у претпоследњем дистиху песме игнорантно „гурне“ и

„неопажено прође”, овом пригодом не у самоћу и одбаченост, већ завршним дистихом: „За собом / не окрећући кључ” оставља врата отворена и наговештава потукаче или следбенике асоцијацијом на христоликост као људски овоземаљски задатак.

У том Јовановићевом ланчаном и спиралном току песме садржај се оправдано и императивно обогаћује духовним бројним благодети-ма, почев од паганских наивних веровања, па преко новозаветних легенди, до савремене филозофије и психологије, упорно настојећи да се не лиши семантичког набоја. Нема обавезе и упутства песме којима би песник подредио стих пун симболике и значења. Јовановић, заправо, жели да успостави семантичку везу између својих стихова, и то чини асоцијацијама које се продужавају једна на другу, и које се, након другог или већ којег читања, могу довести у статус подразумевања претходне и следеће асоцијације, баш као да је реч о тзв. релационим појмовима и параболама.

Песма *Кушак* парадигматично одражава песникову неретку коришћеност зачудних и одречно-потврдних наговештаја у којој се почетни повратак „у празну кућу” преображава у одлазак:

*Износим из собе шкрићу йода,
прекорачен йраџ,
йамћење оноџ
у мени шћю није.*

*Слућњу йонављану
до йустоши.*

*Над кућом
у којој знам шћа нема
сћюји звезда.*

*Над њом сћанишће
у којем не знам
шћа има.*

Привидној, а намерној запретености Јовановићевог исказа погодовао је и неоуобичајен и измештен синтаксички распоред, налик на онај Сарајлијин склоп стиха. Затим, већ се из досадашњих цитата могла препознати учестала употреба Јовановићевих генитивних метафора коју је песник још више згушњавао, уметањем, тачније богаћењем или оптерећењем атрибутима и глаголима унутар поменутих синтагми („држи се спасоносне нити залазећег сунца”; „Из њене празнине / моћна је долазила тама”; „Општи метеж / моје је увећавао знање”; „Трају у одјеку имена / бивших богова”), чиме се песма битно и успоравала и утишавала.

Основне емоционалне ноте Јовановићеве књиге *Сенке у џами* је-су сета и меланхолија, условљене оним што песник препознаје око себе и оним о чему песник упорно ћути и болује. А то су сета и меланхолија које су сачуване и остале нетакнуте, али и неизлечиве (како је тврдио Сиоран), судећи по њеним ноћима, као и зорама, нарочито по сновима који, по семантичким нивоима, завређују квалитет живота, и то оног другог живота.

Начин грађења песама од обичних и свакодневних детаља до духовних нивоа објашњава и садржај целокупне књиге *Сенке у џами*, у чијем центру је људски живот, вишекратно условљаван, усмераван, ограничаван. Његово језгро и моћ се огледа у песми *Нагодбе*: „У зачетном плоду од себе скривена, / смрт одржава смер давне нагодбе”. Зато су предмет Јовановићевог интересовања и буђење из сна, устајање из кревета, излазак из куће, одлазак на посао, сећања, све оно што поглед може уочити, али и медитације, с правом изазаване и усмерене иронисању постојећих навика и болести савременог друштва („пријатељице првог сумрака”, „врхови локалног подземља”, „анђео ђавоље вароши”, „весела колона враћа се из промашене улице”). Истовремено у садржај књиге утиснута су и промишљања о дихотомији живота и смрти, Бога и Бавола, поста и греха, веровања и одрицања, памћења и заборавља. Од посебног значаја је појашњење појединих симбола (сенке, сан, облак, ноћ) који су, уз Апсолута („Сазда-тељ”) населили међузависни простор између полова назначених би-нома. У песми *Назив* очитује се упозоравајући контраст и дуализам између насушног духовног контролника и урбане вртоглавице без узора и принципа:

*Умарајућа брзина
главних одредишта
прекрива дремљиво око*

као и у песми *Ојис сјаса* где се прихваћени библијски мотив: „На славној свадби вино је у води / сачекало свој трен”, данас и овде, као и некада и не само овде, помоћу „покварених обичаја” претаче у ди-јааметрално супротан став: „гледа са прага / како се вино опијено со-бом/ опет враћа води”.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ЛЕПА КЊИГА О ЛЕПОРЕЧЈУ

Тихомир Петровић, *Реторика*, Учитељски факултет, Сомбор 2006

Јер шта је човек ако не Реч.

Сретен Марић

У нашој науци о књижевности као уметности речи говорничкој вештини није придавана нека нарочита пажња, но она није посве ни изостала. Имамо, наиме, неколико баш добрих *Реторика*, почев од оне, сасвим солидне, Нушићеве из 1934. године и оне, још боље, Сртена Петровића из 1975. године па до најновијих: Божидара Рогановића (1995), Љубомира Тадића (1995), Војислава Јелића (2001) и Миомира Милинковића (2004). Ту су и друга значајна дела из те области; да поменемо само, примера ради, књигу Ивана Ивањија *Вештина говорничтва* (1953), затим Обрада Ненадовића *Говорна култура* (1983), Славољуба Поповића *Говорничтво у теорији и пракси* (1987), Обрада Станојевића и Симе Аврамовића *Основи реторике и беседничтва* (1994) и Јелене Косановић *Култура говора са реториком* (2002). Имао је, дакле, Тихомир Петровић од чега да пође у изради своје *Реторике*, с тим што је он, разуме се, стекао увид и у сродна дела многих страних аутора, пре свега оних најзнаменитијих (од Аристотела и Квинтилијана па до Артемова, Мориса, Ричардса, Карнегија, Ванрајта, Мијате и других савремених и најсавременијих). Резултате до којих су дошли његови претходници, и наши и страни, Петровић је вешто и зналачки уградио у ткиво свог дела, тако да је оно језгровита синтеза, готово свеобухватна, мисли и ставова у вези са третираном материјом, гледишта, судова и препорука, поставки и општеприхваћених теоријских начела, при чему свуда до највећег изражава долазе сама ауторова становишта, његово списатељско искуство и ерудиција, а понајвише, чини се, његова опчињеност усменом речју и пијетет који према њој од детињства гаји. И сâм Петровић, уз остало, веома је добар беседник, тако да је лепоречје нешто што је усађено у срж његовог бића — оно му је готово урођено. Само такав писац, изврстан стилист (који милује своју реченицу, има заљубљенички однос према њој!), могао је да оствари једну овакву *Реторику*, која се лако чита и из које може много да се научи.

Будући да се говорништво, по природи својој, налази некако на средини поетског и научног дискурса, Петровић је већ у *Уводу* указао на оно што је његова *specifica differentia*, односно на његова главна својства која га чине засебним (својеврсним) ентитетом у читавој сфери човекове духовне надградње. Као способност проналажења свих могућих средстава за убеђивање (по Аристотелу), вештина уверавања (по Платону) или, једноставно, умешност мишљења (по Цицерону), говорништво је — како се може видети већ из беседа пророка и апо-

стола — једна од изузетних појава на небу човековог интелекта: реч његову диже она на пиједестал његове изузетности на овој небеској грудви! Најмудрије људске речи изустила су уста беседника, од Буде, цара Давида, Сократа, Христа и Мухамеда па до Ајнштајна.

На веома сажет и прегледан начин Петровић је најпре изложио историјат реторике (при чему се осврнуо и на ону народну): ту се, дакле, позабавио структуром, системом и појавним облицима говора по дијахронијској оси, тј. приказивањем правила, форми и начина беседења кроз векове код нас и у свету, а све у складу са ондашњим реторичким узусима, назорима и упутствима, да би потом прешао на подробно приказивање беседништва као праксе у којој се важећи реторички принципи примењују. Тако је читаоцу омогућено да — кроз ову књигу — „другује” са таквим беседницима какви су били Демостен, апостол Павле, Марко Аурелије, Василије Велики, Јован Златоусти, Јован Дамаскин, Григорије Богослов и многи други светски великани усмене речи из древне прошлости и средновековља, за којима нимало не заостају наши беседници: Немања, свети Сава, прота Матеја, Његош, Марко Миљанов, Јован Скерлић, Николај Велимировић, Јустин Поповић и други, све до Добрице Ђосића, Матије Бећковића, Владете Јеротића, Атанасија Јефтића и Иринеја Буловића.

Од значаја је и то што је Петровић указао, опет хронолошким редом, и на важност првих писаних радова у нас о реторички, који датирају тек с почетка друге половине XVIII века, а они су из пера знаменитих наших списатеља Јована Рајића, Аврама Мразовића, Јована Стерије Поповића и Ђорђа Малетића. На тај начин читалац стиче целовитији увид у наш допринос реторички као науци о лепоречју уопште.

Нема никакве сумње у то да је духовна култура једног народа садржана у његовој речи, а то ће рећи у његовом лексичком фонду. С тим у вези, Петровић је у поглављу *Језик и стил* с правом нагласио значај који реторика, узето у целини, има за стилистику: „Историјски гледано, реторика је прва теоријска дисциплина која се бавила стиллом. Она и данас доприноси неговоњу и развијању књижевног језика и гајењу културе језика, као једне од прворазредних друштвених потреба.” С обзиром на то да језик изриче, а стил истиче, како то, у најкраћем, дефинише Мишел Рифатер, сасвим је оправдано што Петровићева *Реторика* након поменутог поглавља има и следећа: *Моћ речи*, *Комуникација*, *Говор (Усмен и писан говор, Култура говора, Свакодневни говор, Основни облици говора, Искварена речивошћ, Беседник, Појављивање пред публиком, Узбуђеност, Знање, Памћење, Пажња, Говорникова мисао)*, затим *Дикција (Артикулација, Дисање, Акцентна, Ритам, Темпо говора, Тон, Глас, Звучност говора, Пауза)*, па *Беседа (Врсте беседе)*, *Композиција — склопови говора (Увод у беседу, Главни део — излагање и представљање, Реторика расјанка, Тема, Чињенице, Естетска својства, Опис, Јасност), Послужак (Реч, Реченица,*

Импровизација као (не)вештина говорења, Дијресције, Реторичко ишшање, Редунданца, Фразе, Архаизми, стране речи и дијалектизми, Туђе мисли и примери, Реторичка лукавства), Говор шела (Очи, Лице, Руке), Публика (Примедбе и ујадице), Трема и страх, Учење говорништву и Закључна разматрања. Као што се из наведеног види, размотрено је — и то свестрано, најдетаљније — све оно што је најбитније за реторику као науку о говорништву и за беседништво као примењено говорничко умеће. Петровић је текст сваког одељка књиге прожео — не само пуне илустрације ради документованости и научне утемељености онога што се излаже — одабраним мислима наших и страних аутора који су се бавили изучавањем говорништва, а неки од њих су и сами били познати оратори. Тако је остварен компактан текст књиге, чија је специфична тежина равномерно распоређена и који плени својом хомогеношћу, зрелином и занимљивошћу, а истовремено је и веома информативан и инструктиван, те се доима као уџбеник. У сваком случају, биће од користи не само онима који се убудуће буду посвећивали беседништву као свом узредном послу или, пак, животном опредељењу већ и свим заљубљеницима у чаролијску моћ људске речи, у њену изражајност, снагу и лепоту.

Тим већма је ова књига од значаја, и тим већу душевну насладу пружа читаоцу сладокусцу, што садржи — у свом обимном додатку — избор из беседа страних и наших беседника кроз векове: то су бисери људске речи, то само у заносу пророци слуте, што би рекао Лаза Костић; то се не чита, то се не слуша, то се не поје, то се надушак душом испија — ништа више! Ето, и то огромно, неизрециво душевно задовољство приређује читаоцу ова крепка Петровићева књига, штедро му нудећи примере за углед, примере бесмртне лепоте људске речи, оног божанског у човеку.

Без обзира на то што у овој књизи има још много тога вредног хвале, сва је прилика да ни у њој није све беспрекорно дато, но то је и разумљиво: ако се Бог изузме, нема ничег савршеног!

Недовољно је, чини се, истакнуто да је у беседништву сама беседа оно главно, тј. да беседник има шта да каже. Наиме, кад неко *има* шта да каже, он најчешће и *уме* то да каже. Дакле, шта је оно што у беседи задивљује, усхићује, одушевљава слушаоце? То свакако није евентуални виртуозитет на који неко казује оно што има да каже, није пре свега *начин* његовог обраћања слушаоцима, већ *садржина* онога што се говори, квалитет те садржине. Као што слабо срочен текст ни најбољи драмски уметник не може — при изговарању — знатније да побољша, тако ни беседник не може знатније да окрњи вредност свог добро смишљеног говора, да му науди, ако при говорењу у нечему омане што се тиче вештине самог говорења. Елем, за сваког говорника није главно како он изгледа, како је обучен и како се понаша при говорењу, већ да је он *личност*, пребогата знањем и умењем, осећајношћу, да је то изузетан човек: и срцем, и умом, и душом — укратко,

да од њега има шта да се чује (сазна, научи). Само такав узбуди, освоји, придобије, понесе слушаоце. Само таквome се плъска до изнемоглости. Само такав приреди незабораван доживљај својим слушаоцима: приреди им духовну гозбу. Нема ватре у речи ако је нема у срцу! Ви, кад читате текст неке беседе, уопште не знате начин на који је она изговорена, али вас одушеви, допадне вам се, сâм тај текст ако је квалитетан, ако сâм по себи вреди. Не може шупљoглавац бити добар говорник па макар изучио све *Рейторике* света у погледу онога што оне саветују око начина говорења. Није, дакле, главно код говорника оно што је спољна манифестација, већ оно што долази *изнутра*, из њега, из сржи његовог разборитог и емотивног бића — сâм његов беседнички изуст. Ако је тај изуст сâм по себи, мање-више, безвредан, никаква вештина говорничка не може ту да помогне: јаловина је то. Наравно, најбоље је, најпожељније (но то је и најређе!), да говорник осваја слушалиште не само својом речју, оним *што* говори и *како* говори, већ и самом својом појавом, својим изгледом и целокупним понашањем.

И још нешто веома важно. Не може кукавица до родољубивог заноса да доведе своје слушаоце! Нити може неустрашиви страшљивце. Дакле, говорник треба да има пред собом људе сличне себи да би његова реч остварила жељени ефекат и постигла сврху. Како би Американац могао да придобије Јапанца да буде камиказа?! Или да убеди Вијетнамца да не гине за слободу отаџбине! Од некога ко је златоуст, слушаалац очекује, и жели да чује, углавном оно што и сâм у срцу осећа, па макар то било у њему и запретано — *ту жицку* у његовој души неко да оживи и распали. Главно је, дакле, успостављање *резонанце* између беседника и аудиторијума: без тог сагласја беседник доживљава фијаско, па макар његова беседа — сама по себи — била генијална. Он се мора прилагодити аудиторијуму: главно је *коме* се обраћа, *када* и *где*. И говорник и његови слушаоци треба *једном душом* да дишу. Без тога су сви напори беседникови илузорни, узалудни, унапред осуђени на неуспех. Сем у изузетним случајевима кад говорник настоји да преокрене јавно мњење, он — у принципу — мора унапред да рачуна на разумевање и подршку слушалаца, јер *зна* (односно требало би да зна) *коме* се обраћа.

Као што беседник, дакако, мора бити истинољубив и куражан, и аутор *Рейторике* мора бити такав. Мора бити (и остати!) усправан, без обзира на то који ветрови дувају и јесу ли прошла или не „вунена” времена.

Исуса Христа, сматрамо, није требало уврћивати међу смртне људе: он је, као богочовек, у свему *изнад*, и тамо треба да остану и његове беседе.

Али је онај индијански поглавица (Бик Који Седи) заслуживао да се његова реч изговорена белцима нађе у овој књизи: он је Реч своју рекао, рекао за сва времена! То важи и за беседу Достојевског о Пушкину.

Остаје, бар за нас, дилема да ли реферат спада у беседе или не. (Ово кад се беседа поима у строго узетом значењу те речи, кад се поштује сâм појам беседе.) Даље, с колико права се неке песме у прози, па макар то били и антологијски текстови, проглашавају за беседе, као што је то овде учињено, на пример, са Киплинговим текстом „Ако ...” (*Из ризнице мудросџи*)? Морао би се, зар не, имати поузданији критеријум о томе шта је беседа, а шта није. Има, наиме, много и много текстова који личе на беседу, али то нису: беседа је само нечије *слово о нечему* изговорено пред неким скупом, већим или мањим. И кад се беседа чита (што није пожељно), она се *изговара*, а после може и да се штампа, да буде објављена.

У књизи се, стекли смо утисак, не разликује довољно шта је глас, а шта звук, као ни шта је глас, а шта је фонема. Говорни апарат човеков може, наиме, да произведе много звукова (и артикулисаних и неартикулисаних), али је глас само онај артикулисани звук који је конститутивни елеменат језика (матерњег или неког другог). Свака фонема јесте глас, али сваки глас није фонема: фонема је само онај глас који утиче на значење речи. (У то шта је факултативна варијанта фонеме, овде нећемо улазити.)

Како ће се у некој прилици говорити, понајвише зависи, разумљиво је, од саме те прилике, тј. од врсте беседе, али је свим беседама (без обзира на то ком типу припадале) заједничко то да беседникова реч мора бити за слушаоце доживљај, по могућству што снажнији и што пријатнији. Далеко од тога да свако може говорити као што је говорио Достојевски при откривању споменика Пушкину у Москви, али заправо тако нечем — као идеалу — ваља тежити. Ако се томе у већој мери буде тежило, биће и више беседа које се памте. Не можеш одржати беседу достојну Достојевског ако и сâм ниси Достојевски. Буди Пушкин, па ћеш имати свога Достојевског; буди Сократ, па ћеш имати свога Платона! На томе је могло више да се инсистира у овој *Реторици*: да се беседник понајвећма труди да изгради своју *личносџ*, јер је квалитет беседникове личности највећи гарант, и услов, квалитета његове беседе.

Елем, оно што је давно речено за поезију: или ватру у песму или песму у ватру!, у великој мери важи и за беседу: нека из ње вртају варнице духа, нека говорење — у својој лепоти — буде раскошно попут ватромета. То је ваљало више истаћи и у овој *Реторици*.

Да би беседа била светковина речи и празник интелекта, да би — као и поезија — била зора говора, она мора бити, пре свега, надахнуто казивање: само реч у заносу изговорена занос изазива. Хладна реч не загрева срце слушалаца!

Без обзира на то што би у *Реторици* Тихомира Петровића понешто могло бити несумњиво и боље, ту и тамо чак и много боље, и оваква каква је — та књига у много чему служи на част и аутору и издавачу: више је него сигурно да ће бити читана, коришћена на разне

начине и прештампована, а то значи да ће доживети више издања: целокупношћу својом она то и заслужује и може се очекивати да из издања у издање — извесним прерадама и нарочито, допунама — буде све потпунија, савременија и квалитетнија.

Љубица РАЈКОВИЋ КОЖЕЉАЦ

ИСТОРИЈА СРПСКОГ КЊИЖАРСТВА

Петар Јонових, *Српско књижевство. Нови прилози за историју српског књижевства*, „Прометеј”, Нови Сад 2005

*Нека се дружи хвалицу страницама које су написали.
Ја се гордим онима које сам прочитаво.*

Борхес, *Чиџалац*

Ова Борхесова мисао, коју је подметнуо читаоцу, навела ме је да замислим два подељена света, свет оних који пишу књиге и свет оних који књиге читају. Књиге се састоје од речи и реченица, а прва књига, као и прва реч била је, изгледа, од оног који је све створио. „Прво би реч и реч би од бога. И рече Господ!” Тако је почела да се ствара прва књига (библос) *Библија*. Наравно, то што је говорио Створитељ неко је морао и да чује, а прве записе на каменим плочама неко је морао написати, а да ли је то био Створитељ или само стваралац, писац, то и није битно. Битније је да је то Мојсије прочитао као Божје заповјести и пренио их своје народу као прве писане речи. Почело је мучно уклесавање знакова у камене плоче, па се неко досјетио да је једноставније те знакове утискивати на мекане глинене плочице, које су последице сушене и постале трајније, а неко је дошао на још бољу идеју да на папирусима од трске штилом или пером (гушчијим или пеликановим) размућеном чађу ставља знакове, слова, речи и реченице и тако је почело писање књига, а повећањем броја читалаца повећавао се и број писаца и преписивача хиљадама година, све док се славни Гутенберг није досјетио, пре свега нешто више од 500 г., да на дрвену плочу уреже слова, премаже бојом, удари на папир, па је тако настала прва штампарија и прве штампане књиге, наравно опет прва *Библија*. Од тада се стално умножава и увећава број штампаних књига, наравно и број писаца и читалаца, настаје „Гутенбергова галаксија”. Свет писаца и свет читалаца се преплиће, наравно да би писци могли да пишу све боље књиге које ће се читати, и они сами морају све више да читају. Тако сад више не могу да замишљам та два, како их је Борхес описао, супротстављена света, али све више могу да схватим једног другог писца и мислиоца, Данила Киша, када каже да

је „Гутенбергова галаксија на заласку”, наиме књиге се све више пишу а све мање читају, све мање је оних што се „горде страницама које су прочитали”, а све више оних што се „хвалишу страницама које су написали”. Ту нешто заиста није „како треба” и мени пред очи искрсава моја прва, мени поклоњена, моје власништво, моја књига. Донио ми је очев пријатељ Милан Ољача, *књижар* из Београда. Ни данас не знам да ли ми је отац ту књигу купио или ми је очев пријатељ, књижар из Београда поклонио, али ту књигу *Народне јуначке йесме* и данас чувам. Дуго сам мислио да је ту књигу баш написао тај књижар, чини ми се да је отац рекао „књижевник”; само се добро сећам тог дивног просједог господина, тако сам, баш тако, почео да замишљам књижевнике. Много година касније, овдје у Новом Саду, прије око пет година, сусрео сам исто таквог сиједог господина, као што је био пријатељ мога оца, *књижара* Петра Јоновиха. За дивно чудо моја дјечја машта оваплоћена је у лику господина Петра Јоновиха, па то је *заиста* књижар и књижевник. Зато прије приказа његова књиге *Српско књижарство*, морам нешто рећи о том недавно преминулом чо-вјеку, вредном ствараоцу, вредном читаоцу, књижару и књижевнику, историчару и истраживачу.

Петар Јонових рођен је у Сремским Карловцима 1921. г., а књижарство је научио од чувеног новосадског књижара Владимира Лежми-мирца, па је као књижар радио 42 године, од тог 26 година у књижари Матице српске у Новом Саду, све до пензионисања 1977. г. Написао је пет књига из историје књижарства, али се свестрано радознали и вредни књижар Јонових аматерски бавио и документарним и играним филмом, награђиван многим наградама и признањима са 75 диплома за књижарство, филм и радио аматерство, оснивач Кино клуба „Про арте”, добитник награде „Искре културе” (1996) и Новембарске повеље града Новог Сада исте године. Члан је Друштва књижевника Војводине, сарадник *Енциклопедије Новог Сада*. Последњу књигу *Српско књижарство. Нови џрилози за историју српског књижарства* издала му је новосадска издавачка кућа „Прометеј”.*

Обимна књига од преко 900 страница састављена је из седам поглавља: књижаре и књижарство, књигопродавци, некролози, занимљивости, преписке и каталози, а садржи још и архивску грађу и библиографију, регистар имена и регистар географских појмова, регистар антикварница и књижара, па чак и, по Вуковом узору, „пренумеранте”, претплатнике, 82 имена, који су заслужили да се нађу на крају овакве књиге, јер су помогли њено издање.

Већ на почетку књиге, у посвети „с љубављу сенима својих драгих колега, врских књижара”, као и у речима великог Доситеја из 1783: „Ја добитка од моје књиге никаква не иштем, само да се хоће

* Почетком 2007. године, 11. јануара, књижар и заслужни истраживач историје српског књижарства Петар Јонових изненада је преминуо.

толико новца наћи да типограф плаћен буде”; изрекао је Јонових суштину свог односа према књижаству и књизи уопште.

У првом поглављу *Књижаре и књижарство* одабрани су текстови Лазе Атанацковића и Лазе Чурчића, који говоре о стању књижара и књижаства 60-тих година прошлог века, сада већ и прошлог миленија, а тако су савремени као да су јуче писани, док прилог Бошка Вељковића под насловом *Антикваријат* као рукописну студију Јонових први објављује у својој књизи, јер ова књига и јесте зборник највреднијих радова о књижаству и књижарима. Друго поглавље *Ново српско књижарство* почиње мањим, али вредним прилогом Павла Шосбергера *Јевреји књижари у Новом Саду* из његове обимне књиге *Јевреји у Војводини*. Лаза Чурчић говори о траговима почетака новосадског и српског књижаства, а затим следе две белешке о Захарији Орфелину, једна о Мити Костићу и Курцбековој штампарији, основаној у Бечу 1770. г. за штампање „православних књига” ћирилицом. Прилог Ђорђа Рајковића је биографско-књижевна слика Манојла Јанковића, који још 1790. г. моли Курцбека за „привилегију” да му одобри отварање штампарије у Новом Саду, што му овај не дозвољава. Срећом, Курцбеку је после 20 година управо те године „привилегија” истекла, па је Манојло, познатији као Емануил Јанковић, уз отварање прве књижаре у Новом Саду, отворио и прву штампарију. На мјесту где је отворена прва књижара у Србији, 200 година од тог догађаја, 1990. г., постављена је, управо на иницијативу Петра Јоновиха, спомен плоча на углу Дунавске и Змај Јовине улице. Јонових у своју књигу-зборник прилаже обимну студију Милана Шевића о Емануилу Јанковићу, као и прилоге Васе Стајића, Мите Костића и Боривоја Маринковића (*Девећ фрагмената о Емануилу Јанковићу*). Својим прилогом *Династија књигољубаца* Петар Јонових даје „породично стабло” Ивковића, чувених новосадских књижара, и читаву аутобиографију свога учитеља и послодавца Владимира Лежмирица (1898—1975). О новосадким књижарама пред Други светски рат и о књижару Жарку Васиљевићу пише Младен Лесковац, а надахнуте прилоге дају и Ђорђе Рандељ, Драшко Ређеп и Раша Попов. У овом поглављу даје Јонових и списак књижара у Новом Саду од 1790. до 1998. г. као и неколико факсимила оригиналних старих рачуна новосадских књижара чак из 1891. године. Књижаство Београда, почиње прилогом Радована Мићића о Глигорију Возаревићу, о коме је гласовити Сима Милутиновић Сарајлија написао чак пјесму. О Возаревићу су прилоге дали Нада Јанковић, Живко Попов, Лазар Чурчић и Драгомир Попновок. О Велимиру Валожићу пише Љубомир Дурковић-Јакшић, а о најчувенијем књижару и издавачу Београда, Геци Кону, пишу Милан Јованових Стоимирових и Јефта Угричић. О књижари у Зрењанину Мите Павкова (1875—1932) пише Ференц Немет, а о књижарама и књижаству у Суботици пише сам Јонових, док му документа и фотографије прилаже Љубомир Нинков. Зајечар је заступљен прилогом

Станка Митића, а из Панчева су поред Петра Јоновића (о 13 књижара) прилоге дали Мирослав Пантић, Мирјана Дрндарски, Лаза Чурчић, Бранка Булатовић, Миодраг Матицки, Слободанка Пековић, Ненад Љубинковић, Марта Фрајнд, Марија Циндори, Слободан Марковић, Станиша Војиновић, Ђорђе Поповић Даничар и Радован Мићић. Из Мостара је донет прилог Станише Тутњевића о издањима мостарске „Мале библиотеке”. О кикиндском књижаству прилоге дају, поред Јоновића (9 прилога) још Спасоје Граховац и Милорад Колар. Из Ваљева и Земуна даје се по један прилог З. Ранковића и Владимира Николића. О књижарама у Сремским Карловцима, Сремској Митровици и Бечеју пише сам Јоновић, а из Новог Бечеја прилог даје Ференц Немет о књижари Гиге Јовановића, док о јединој иришкој књижари пише Живко Марковић. О књижарама у Крагујевцу крајем 19. века пише Мирослав Поповић, из Беле Цркве, о књижару Хепке Теобалду, Живан Иштванић-Едит, а о књижарама у Смедереву између два светска рата пише Србислав Миленковић. Из далеког Торонта о српском књижару Живку Апићу (1928—2000), поводом његове смрти, јавио се Бора Драгашевић. Из Врања само вест из „Дневника” од 23. маја 1998. г. да је отворена књижара СКЗ. Других података из осталих српских градова чак ни агилни Петар Јоновић није могао да добије.

Поглавље о књигопродавцима — торбарима и путницима, мислим да је изузетно значајно за историју српског књижаства, а посебно прилози и подаци, па чак и фотографија најпознатијег српског књигопродавца (путника-торбара) Његована Ранитовића (1864—1940), којег је Јоновић познавао и запамтио и кога дирљиво описује, како је у својој шареној сељачкој торби носио и нудио књиге. Ранитовић је заиста по много чему права „легенда”, како се то данас модерно каже. Сељак, песник, путник и књижар-торбар, сам носи и продаје своје и друге књиге, али постаје и члан Матице српске и добитник ордена Светог Саве. О Ранитовићу су још и прилози Драгише Витошевића, Драшка Продановића и Живорада Лазића.

У поглављу *Некролози* сакупио је Јоновић 35 некролога који су објављивани о српским књижарима од 1853. до 1997. г. Послије овог тужног поглавља, даје Јоновић *Занимљивости, анкете и анегдоте* о књижарама и књижарима, где нас насмијава личним доживљајима, али и занимљивим прилозима Драгомира Попновакова, Данила Маринковића, Мирослава Антића и Раше Попова. У прилогу *Музикалије* на три стране даје Јоновић факсимиле из едиције „Славија” којима су оглашаване композиције песама Змаја и Радичевића, као и неке друге „српске музикалије” тога доба. Посебно место заузима *Прејиска* у којој је Јоновић сабрао преписку Вука Караџића и Каулиција, Вука и Возаревића, Змаја са издавачима, па Ђуре Јакшића са Велимиром Валожием и Арсом Пајевићем, писама Геце Кона Матици српској, Милану Кашанину и Васи Стајићу, као и властиту преписку и доку-

ментацију. И на крају, посебан значај овој обимној књизи Петра Јоновића дају каталози Ђорђа Кирјаковића, Емануила Јанковића, Дамјана Каулиција, Павла Соларића, Јосифа Милукука, од којих је најобимнији и најдрагоценији факсимил каталога Емануила Јанковића из 1790. г. Књига Петра Јоновића *Српско књижарство* снабдевена је архивском грађом и библиографским изворима, регистром имена и географских појмова, као и регистром антикварница и књижара поменутих у књизи. Овом својом књигом и укупним радом Петар Јоновић је зацртао пут истраживања историје српског књижарства и тај задатак оставио будућим истраживачима у аманет.

Мирко ВАЈАГИЋ

МИРЈАНА АВРАМОВИЋ-УАКНИН, рођена 1951. у Београду. Последњих двадесет година живи и ради у Паризу, преводи са француског (романи: Маргерит Дирас, *То је све*, 1995; Милан Кундера, *Идентичејт*, 1996; Патрик Модиано, *Дора Брудер*, 1998; Милан Кундера, *Незнање*, 2000; Патрик Модиано, *Те незнанке*, 2002; Патрик Модиано, *Мала принцеза*, 2005). Приредила антологију *Нова српска приповејка* (коаутор А. Гаталица, објављена на француском), 2004.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Приредио: *Уска стаза у забрђе* јапанског класика Мацуа Башоа и *Хајдук Стианко* Јанка Веселиновића.

ЈОВИЦА АЋИН, рођен 1946. у Зрењанину. Пише песме, кратке приче и есеје, преводи с немачког, француског и енглеског. Објављене књиге: *Унакрст дивљина ѓамћења*, 1970; *Изазов херменеутике*, 1975; *Паукова ѓолијика*, 1978; *Шљунак и маховина*, 1986; *Поејика расцројсцтва*, 1987; *Дуже сенке крајцких сенки*, 1991; *Поејика кривоцворења*, 1991; *Унишццији цосле моје смртци*, 1993; *Гашања цо цейелу — о изцнансццивима и лоцгорима*, 1993; *Ацокалијса Сад — нацртци о Божансццивенном маркизу*, 1995; *Лейцциров сановник*, 1996; *Неземаљске цојаве*, 1999; *Љуба Цоцовић — одисеја једне сенке*, 2000; *Лебдећи објекци*, 2002; *Ко хоће да воли, мора да умре*, 2002; *Мали еројски речник срцског језика*, 2003; *Сенишцциа и друци раскази* (на македонском), 2005; *Дневник изцнане душе*, 2005; *Голи демони/Наге жене* (коаутор-илустратор М. Милетић), 2006; *Прочцциано у ццвојим очима*, 2006.

МИРКО ВАЈАГИЋ, рођен 1941. у селу Ивањска код Новог Града, БиХ. Пише поезију и прозу. Објављене књиге: *Надрасццање борова*, 1984; *Побједа као завјешцци*, 2002; *Немир луццајући*, 2006.

ПАВЕЛ ВИЛИКОВСКИ (PAVEL VILIKOVSKÝ), рођен 1941. у Словачкој. Један је од најзначајнијих савремених словачких прозних писаца, а бави се и превођењем са енглеског. Објављене књиге: *Емоционално васцципцање у марцциу*, 1965; *Прва реченица сна*, 1983; *Вечно је зелен...*, 1989; *Ескалацција осецања*, 1989, *Коњ на сццрацциу, слейац у ццраду*,

1989; *Словачки Казанова*, 1991; *Пешачки догађај*, 1992; *Сурови машиновођа*, 1996; *Крилати кавез*, 1998; *Последњи коњ Помјеја*, 2001.

МОМИР ВОЈВОДИЋ, рођен 1939. у Поношевцу код Баковице. Пише поезију, књижевну критику и преводи с руског, француског и словеначког. Књиге песама: *Свешћора*, 1970; *Трагови*, 1970; *Надолажење праха*, 1971; *Мири мртвих права*, 1972; *Староставник*, 1974; *Гробослови*, 1979; *Насамо с каменом*, 1981; *Гробослови рода курјачкога*, 1981; *Са извора мојих гора* (избор), 1981; *Лађа у каменици*, 1982; *Пушник са шисовим шћайом*, 1983; *Град над облаком*, 1984; *Глас вучје горе*, 1985; *Муке с ушима*, 1986; *Пролиштала шћула*, 1987; *Чувар дивљих рјечи*, 1987; *Азбучна молитва*, 1988; *Земље језик*, 1991; *Давни гласник*, 1993; *Боје земље* (избор), 1994; *Гробослови* (избор), 1994; *Чувар извора говора* (избор), 1997; *Гробокази*, 2002; *Усјековање Ловћена*, 2002; *Грумен земље пред Тројерушицом*, 2003; *ВИЈ*, 2003; *Вожде од Србије*, 2004; *Самодржа језика срјскога*, 2004; *Излазак Чарнојевића*, 2005; *Камене чшћуле*, 2005; *Ребра Проклешија*, 2005. Књига записа: *Амерички арнаутшук*, 2000. Приредио: *Од извора до извора чарних гора — избор йорашне йоезије Црне Горе*, 1989; *Жертвено йоле Косово*, 1989. Епови: *Жертвено йоле — Бој на Косову*, 1998; *Вожд хајдучки војвода Мина*, 2002.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. у Крњој Јели (Горња Морача). Управник је Библиотеке Матице српске и потпредседник Матице српске. Пише прозу, поезију и есеје. Објављене књиге: *Клеиша Пека Перкова*, роман, 1977, 1978; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немушћи језик*, записи о змијама, 1984; *Вучји прагови*, записи о вуковима, 1987; *Градишћа*, роман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семол гора*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000, 2001; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Кућни круж*, роман у концентричном сну, 2003; *Семол земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005, 2006. Књиге разговора и прича: *Ликови Милана Коњовића*, 1991; *Каже Миро Вуксановић* (приредио М. Јевтић), 2000. Приређене књиге: *Лаза Косић у Сомбору*, 1980; *Раванград / Вељко Пешировић*, 1984.

СЛАВКО ГАВРИЛОВИЋ, рођен 1924. у Сремским Лазама код Мирковаца. Историчар, академик. Ужа специјалност му је национална историја XVI—XIX века. Главна дела: *Аграрни йокреши у Срему и Славонији йочешћом XIX века*, 1960; *Срем у револуцији 1848—1849*, 1963; *Прилоз исћорији шршовине и миграције Балкан-Подунавље XVIII и XIX сћолећа*, 1969; *Исћорија срјског народа* (књига V, том 2: *Срби у Хабзбуршкој монархији од краја XVIII до средине XIX века*), 1981; *Исћорија срјског народа* (књига IV, том 1: *Срби у XVIII веку*; група аутора), 1986; *Хајдучија у Срему у XVIII и йочешћом XIX века*, 1989; *Јевреји у*

Срему у XVIII и XIX веку, 1989; *Из историје Срба у Хрватској, Славонији и Угарској XV—XIX века*, 1993; *Срби у Хабзбуршкој монархији (1792—1849)*, 1994; *Личности и догађаји из доба Првог српског устанка*, 1996; *Грађа за историју Војне границе у XVIII веку*, 1997; *Срем пре и у току Српског народног покрета 1848—1849*, 1997; *Војводина и Србија у време Првог устанка*, 2004; *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније — од краја XVII до краја XIX века*, 2006.

СРЂАН ДАМЊАНОВИЋ, рођен 1968. у Новом Саду. Професор филозофије, пише филозофске и текстове из теорије уметности, објављује у периодици.

СТОЈАН ЂОРЂИЋ, рођен 1950. у Модричи. Пише књижевну критику, есеје и студије. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1978; *О песничким књигама*, 2001; *Превођење и читање Андрића*, 2003; *Три криптике*, 2004; *Песничка нарација — књижевнокритички портрет Радована Белога Марковића*, 2006.

МИРКО ЗУРОВАЦ, рођен 1941. у селу Лука код Невесиња. Филозоф, претежно се бави онтолошким проблематиком, филозофијом културе, савременом филозофијом и, највећим делом, естетичком теоријом, схваћеном углавном као филозофија уметности. Посебно је истраживао естетичка схватања Карла Јасперса, Мартина Хајдегера, Жан-Пола Сартра и Мориса Мерло-Понтија, као и психоаналитичку теорију уметности, преводи са француског. Објављене књиге: *Умјешности и егзистенција — вриједности и границе Саритрове естетике*, 1978; *Умјешности као истина и лаж бића — Јасперс, Хајдегер, Сартр, Мерло-Понти*, 1986; *Дјетињство и зрелости умјешности*, 1994; *Ејос живота у књижевности — основи Скерлићеве естетике*, 2002; *Три лица лепоше*, 2005.

ПАВЛЕ ИЛИЋ, рођен 1932. у месту Мазин у Лици. Проучава методiku наставе књижевности и српског језика. Објављене књиге: *Лирска поезија у савременој настави*, 1980; *Од слова до есеја*, 1983; *Ученик, књижевност и дело, настава*, 1983; *Настава српскохрватског језика и књижевности пред изазовима времена*, 1991; *У свјету Андрићеве уметности — наставно тумачење Андрићеве поезије*, 1992; *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси — методика наставе*, 1997, 1998, 2003, 2006; *Призиви и одзиви: књижевне студије и огледи*, 1999.

МИРОСЛАВ ЈОСИЋ ВИШЊИЋ, рођен 1946. у Стапару. Пише поезију и прозу. Књиге песама: *Азбука смеха*, 1966; *Осим светиња* (за децу), 1978. Романи: *Чешка школа*, 1971; *Роман о смрти Галерије* (новела), 1974; *Присјуй у свјетлости*, 1975; *Одбрана и пројаси Бодрога у се-*

дам бурних годишњих доба, 1990; *Присћуй у кай и семе*, 1992; *Световно шројство*, 1996; *Присћуй у йочинак*, 1999; *ТБЦ*, 2002; *Роман без романа*, 2004; *Док нас смрћ не расћави*, 2004. Књиге приповедака: *Лейа Јелена*, 1969; *Дванаесћ годови*, 1977; *Кварћей*, 1994; *Груйни некролоћ и сличне йриче*, 1995; *Нови годови*, 1998; *Најлейще йриче Мирослава Јосића Вишњића*, 2002; *О дуду и жробу — нових једанаесћ годови*, 2005; *Сћари и нови годови*, 2005; *Йриче из шрайа*, 2006. Књиге есеја, разговора, текстова, записа и полемика: *Про/за 30*, 1982; *Моје бурне године*, 1993; *У друћом крућу*, 1995; *Писац йроштив Агенције*, 1997; *Дневник о Београду*, 2001; *Суданија*, 2002; *Рајна йошћа (йролеће '99, e-mail)*, 2003; *Бердан од дивана*, 2005. Објавио речник *Азбучник йридева у срјској йрози двадесетоћ века*, 1991, *Анйолозију срјских йриповедача XIX и XX века*, 1999, две књиге о сликару Коњовићу: *Речима йо йлајћну светја*, 1978. и *Сћолеће Милана Коњовића*, 1998. У седам књига су му објављена *Изабрана дела*, 1995.

МИЛОШ КОРДИЋ, рођен 1944. у Комоговини на Банији. Пише поезију и прозу, а бави се и књижевношћу за децу. Књиге песама: *Постјојало једно море*, 1966; *Сйавач чистоћ сна*, 1968; *Грумен*, 1971; *Одавде до рајћа*, 1972; *Цайраћ* 1976; *Диносаур*, 1977; *Изрезано око*, 1982; *Дисање леда*, 1985; *Резачи драме и круха*, 1989; *Најава зиме*, 1990; *Насљедне йјесме*, 1992; *Црна биљка јабука*, 1995; *Сан о Борхесу*, 1998; *Изабране йјесме*, 1999; *Тихо йрисћјање*, 2004. Књиге прича: *Коњаник*, 1982; *Баволов шесћар*, 2001; *Као мачке у йразнини*, 2005. Књиге песама за децу: *Е баш нећу*, 1971; *Сунце врћи сунцокреће*, 1985. Поеме: *Слобода је наук йредубоки*, 1976; *Шума на рукама*, 1981. Књижевне монографије: *Књига за даље*, 1986. Књига есеја, записа и огледа: *Про йушћено*, 2005.

МИЛАН КУНДЕРА, рођен 1929. у Брну, Чешка. Пише поезију, прозу, есеје и драме. Студије завршио на Карловом универзитету у Прагу, касније је предавао на прашкој Академији. Од 1975. живи и предаје у Француској, а дела су му дуго забрањивана у Чехословачкој. Добитник је више престижних награда, док је по његовим делима је снимљено више играних филмова. Књиге песама: *Човек, йросћрана башћа*, 1953; *Последњи мај*, 1955; *Монолози*, 1957. Драме: *Власници кључева*, 1962; *Два ува, два венчања (Сйорост)*, 1968; *Грещка*, 1969; *Жак и његов жосйодар*, 1971. Приповетке: *Смещне љубави*, 1969. Романи: *Шала*, 1967; *Животй је негде другде*, 1969; *Ойрошћјајни валцер*, 1976; *Књига смеха и заборава*, 1979; *Нейодношћлива лакоћа йостјојања*, 1984; *Бесмрћност*, 1990; *Усйоравање*, 1993; *Иденћишћей*, 1998; *Незнање*, 2000. Есеји: *Уметностй романа*, 1985; *Изневерени шесћаменћи*, 1992; *Завеса*, 2005.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог јаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам враћи лица усјуи изгубљена* (избор), 2004. Студије: *Од шошема до сродника: митолошки свети Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски јуђојиси*, 2002; *Токови ван шокова — аутентични песнички јосјуици у савременој српској поезији*, 2004; *Језикшворци — џонђоризам у српској поезији*, 2006.

ЗОРАН МАКСИМОВИЋ, рођен 1963. у Сремској Митровици. Историчар, театролог, кустос, бави се историјом и позоришном историјом и критиком. Стручне радове објављује у периодици, а приредио је више монографија, зборника и изложби.

ЗОРАН М. МАНДИЋ, рођен 1950. у Владичином Хану. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Кораџи сумње*, 1971; *Пућник и његова невоља*, 1976; *Ојекшйна*, 1980; *Ујујсшво за ојсшанак*, 1982; *Каринска пројсшва*, 1987; *Чишшоница*, 1989; *Нишан*, 1990; *Крај сезоне*, 1991; *Бизарна математика*, 1991; *Цишшати*, 1992; *Радови на јују*, 1993; *Насшрам чуда*, 1994; *Нисам никада најисао јесму коју сам мођао да најишем*, 1997; *Ајашин и јесме од јре*, 1998; *Усе-клине, јрозор*, 2000; *Мали наслови*, 2003; *Не се џрижам за надежшја* (Не бринем за наду, изабране песме), 2004; *Несшварни шшшафелај*, 2005; *Мали (ш)ођледи*, 2006.

ДРАГИША МАЦГАЉ (Гостилловина код Мојковца, 1938 — Мојковац, 2006). Писао је прозу и поезију. Књиге прозе: *Бела кошуља*, 1970; *Камена чишшанка*, 1987; *Јесу ли шшужне брезе у Мојковицу*, 1987. Књиге песама: *Уклеши сшрелац*, 1966; *Грбљиви час*, 1979; *Мраморне јасике*, 1986; *Пада лишше јо неким џробовима*, 1987; *Мој браше, Дели Радивоје*, 1994; *Беше једном и ојеш ће жешшва*, 1999.

ГОРАН МИЛЕНКОВИЋ, рођен 1973. у Бору. Бави се српском књижевношћу прве половине XX века, пише критику, објављује у периодици.

ЖИВАН МИЛИСАВАЦ (Батровци код Шида, 1915 — Нови Сад, 1997). Књижевни историчар, критичар, есејиста, академик. Био је уредник *Лешојиса Матшце српске* (1945—1957), секретар Матице српске (1945—1969) и њен председник (1983—1991). Објављене књиге: *Васа Сшјајић*, 1949; *Из књижевног и кулшурног жившшја*, 1951; *Песник јоразаш — сшудија о Душану Васиљеву*, 1952; *Змај*, 1954; *Савесш једне ешше — сшудија о Јовану Сштерији Појовићу*, 1956; *Нови Сад* (коаутор Б. Петровић), 1957; *ОМПОК — Омладински кулшурно-шривредни јокреш 1936—1938*, 1959; *Шума није олисшала*, 1961; *Матшца српска 1826—1964*,

1965; *Поруке иза решешака* (писма), 1968; *Писци и идеје*, 1974; *Књижевни шокови*, 1975; *Машица српска 1826—1976*, 1976; *Историја Машице српске, I део, 1826—1864*, 1986; *Машица српска и Вукова реформа*, 1987; *Омладински културно-привредни покрети у Војводини*, 1988; *Историја Машице српске, II део, 1864—1880*, 1992; *Историја Машице српске, III део, 1880—1918*, 2000.

ИСИДОРА МИЛИЋ, рођена 1981. у Новом Саду. Бави се поетиком српске драме и историјом српског позоришта, радове објављује у периодици.

БРАНКО МОМЧИЛОВИЋ, рођен 1937. у Приштини. Англиста, преводилац. Објављене књиге: *Из историје југословенско-бриџанских веза од 1650. године до II светског рата*, 1990; *Бриџански јуџиници о нашим крајевима у XIX веку*, 1993.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљопис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Дrame: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испраћа 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.

МАРКО НЕДИЋ, рођен 1943. у месту Гајтан код Лесковца. Пише прозу, књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Кућа у њољу*, приповетке, 1970; *Мађија њоетске ѡрозе. Студија о Расику Петровићу*, 1972; *Нова кријичка ѡпредељења*, 1973; *Писци њосле I светског рата као кријичари*, 1975; *Стара и нова ѡроза. Огледи о српским ѡрозаисцима*, 1988; *Кријика новог стила*, 1993; *Основа и ѡрича — огледи о савременој српској ѡрози*, 2002.

ЖИВКО НИКОЛИЋ, рођен 1958. у Копривници код Зајечара. Пише поезију. Књиге песама: *Приближавање*, 1982; *Бели вид*, 1986; *Необични дани*, 1987; *Буђење у ѡредвечерје*, 1989; *Источне зоне*, 1992; *Вајање ѡене*, 1994; *Почешак леѡа*, 1994; *Исход ѡраха*, 1997; *Прах и нада*, 2000; *Покрејне ваѡре*, 2002; *Невидљива боја*, 2004; *Северњача*, 2005; *Глинено огледало*, 2005; *Зар одисѡа само реч*, 2006.

МАРИЈА ОРБОВИЋ, рођена 1948. у Врбасу. Библиотекар, бави се библиографским радом и истраживањем књижевне и културне прошлости чачанског краја, већи број радова објавила у периодици. Објављене књиге: *Богородица Грачачка — ѡрилог за библиографију* (коауторка Б. Николић), 1992; *Прилози за библиографију др Радула Мар-*

ковића, 1995; *Чачанско шtamпарство и издаваштво — библиографија 1833—1941*, 1998; *Библиографија часописа „Врело“*, 2001; „Градац” — библиографија 1—150 (коауторка М. Јовашевић), 2005. Приредила: Миодраг Божанић, *Жетва душе*, 2000; Даница Марковић, *Купачица и змија*, 2003.

МИРОСЛАВ ПАНТИЋ, рођен 1926. у Свилајнцу. Историчар књижевности, академик. Ужа специјалност му је књижевност Дубровника, Боке Которске и Далмације (XV—XVIII век) и народна књижевност. Гл. дела: *Себастijan Сладe-Долче, дубровачки биограф XVIII века*, 1957; *Ренесансна књижевност*, 1957, 1961; *Дубровачка књижевност*, 1960, 1962; *Марин Држић*, 1964; *Хуманизам и ренесанса*, 1967; *Из књижевне прошлости — студије и огледи*, 1978; *Историја српског народа* (књ. II: *Усмено јесништво*), 1982; *Сусрећи с прошлошћу — студије и огледи*, 1984; *Историја српског народа* (књ. IV, том 2: *Народно (усмено) јесништво*), 1986; *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века*, 1990; *Историја српског народа* (књ. III, том 2: *Народна или усмена књижевност и Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске*), 1993. Приредио више зборника и антологија.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Фекећићу у Бачкој. Пише радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске јесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Десило Вук — мит, историја, јесма*, 2002.

МИЛЕНКО ПОПИЋ, рођен 1945. у Бачкој Паланци. Пише поезију, прозу, огледе и приказе, ради у Сомборској библиотеци. Књиге песама: *Ако певаш зледај у сунце*, 1976; *Траговима можда истим*, 1983.

ДУШАН ПОПОВ, рођен 1930. у Мокрину, Банат. Новинар, публициста. Био секретар Матице српске (1979—1991). Покренуо је као главни уредник и аутор *Свеске Новог Сада* (1992), *Новосадске биографије* (у сепаратима, 1992) и вишетомну илустровану *Енциклопедију Новог Сада* (1993). Објављене књиге: *Аутономна Покрајина Војводина — јуче и данас*, 1965; *Партизанска шtamпа у Војводини*, 1975; *Војводина*, 1980, 1987; *Историја „Слободне Војводине“*, 1982; *Српска шtamпа у Војводини 1918—1941*, 1983; *Мокрин у ревојуцији*, 1986; *Добар дан, јисци* (разговори са књижевницима), 1991; *Библиографија српске јеридике на тлу данашње Војводине, I део (1824—1918)*, 1992; *II део (1918—1941)*, 1996; *Историја Машице српске, IV део, 1918—1941*, 2001.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Пише поезију, књижевну критику, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и друге јесме*, 1994; *Елегије*,

ноктурна, епиде, 2001; Четири годишња доба, 2004. Књиге критика, есеја и студија: *Провидни анђели*, 2003; *Поезија, време будуће*, 2003; *Ништа и прах — антрополошки есимизам Стеријиног Даворја*, 2006.

ЉУБИША РАКОВИЋ КОЖЕЉАЦ, рођен 1940. у Кожељу код Књажевца. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику, монографије, студије и хронике, бави се сакупљањем и проучавањем усменог народног блага. Књиге песама: *Трејерења*, 1971; *Под каменом цвети*, 1973; *Вршњаци пролећа*, 1975; *Лейоша ожиљака*, 1987; *Предјели сна*, 1987; *Устук*, 1988; *Одсај на води* (хаику), 1990; *Радгосиов кодекс*, 1996; *Поменик*, 1996; *Небо у кладеницу* (хаику), 1997; *Свишац* (за децу), 1997; *Певање Хајдук-Вељку*, 1998; *Пути недоходи*, 1998; *Окашо сунце* (хаику), 2000; *Посвеште*, 2001; *Дионосије на леопарду*, 2004; *Муње на обзорју* (хаику), 2006. Романи: *Трајање*, 2002; *Били смо немогући*, 2005. Монографије, хронике, студије, есеји: *Укорак с временом*, 1969; *Село Врбица*, 1969; *Из језичке и књижевне проблематике*, 1973; *Књижевно стваралаштво Миленка Рајковића*, 1988; *Нејоклек — живојојиси неких првобораца и народних хероја у Тимочкој крајини*, 1990; *Књижевни разговори*, 1991; *Језик и стил Добрице Ћосића у роману „Деобе“*, 1996; *Лирске народне њесме југоисточне Србије*, 1997; *Мучно свишање — хроника тимочке Јелашнице*, 2000; *На љућу добротинства — Црвени крст у оштини Зајечар од 1876 до 2001. године*, 2001; *Реч бива дело — прикази, огледи, расправе, фелтони*, 2006. Приредио: *Чланци из језика и књижевности*, 1970; *Двори самојворни — народне умотворине из средњег Тимока*, 1972; *Црна Река*, 1975; *Здравац миришљавац — народне њесме и бајалице из Тимочке крајине*, 1978; *Киче вила саврх Кома — збирка лирских народних васојевихких њесама*, 1988; *Реч љућује — избор из љрејиске (1970—1989)*, 1989; *Тимочке њословице, изреке и загоњешке*, 1989; *Јашо голубашо — лирске народне њесме из источне Србије*, 1991; *Ој, леле, Сџара љланино — лирске народне њесме из Тимочке крајине*, 1994; *Венци за младенци — лирске народне њесме и бајалице из Тимочке крајине*, 1998.

СЛОБОДАН РАКИТИЋ, рођен 1940. у Власову код Рашке. Пише поезију и есеје. Књиге песама: *Светлости рукојиса*, 1967; *Рашки најевни*, 1968; *Свети нам није дом*, 1970, 1979; *Земља на језику*, 1973; *Песме о дрвешу и о љлоду*, 1978, *Жудња за југом*, 1981; *Пошомак*, 1982; *Основна земља*, 1988, 1989; *Тайије у љламену*, 1990; *Душа и сџруд*, 1994, 2005; *Изабране и нове њесме*, 1998; *Земаљске слике и друге њесме* (избор), 1999; *Водена слова*, 2000; *Љужна земља* (изабране и нове), 2000; *Песме* (избор), 2002; *Самојни љошомак/Urtaşul singuratic* (избор, двојезично), 2002; *Пловидба* (изабране и нове), 2003; *Поврашак краља*, 2003. Књиге есеја: *Од Ишаке до љривиђења*, 1985; *Облици и значења*, 1994. Приредио: *Поезија романтизма југословенских народа*, 1978. Објављена су му и *Изабрана дела* у пет књига, 1994.

МИХАЛ ХАРПАЊ (MICHAL HARPÁŇ), рођен 1944. у Кисачу. Бави се проучавањем словачке књижевности, словачко-српских књижевних веза, као и теоријом књижевности, преводи са словачког и на словачки. Објављене књиге: *Између две ваљуре*, 1972; *Priestory imaginácie*, 1974; *Kritické komentáre*, 1978; *Poézia a poetika Michala Babinky*, 1980; *Teória literatúry*, 1986, 1994, 2004; *Premeny rozprávania — kritiky*, 1990; *O Paľovi Bohušovi*, 1999; *Texty a kontexty — slovenská literatúra a literatúra dolnozemských Slovákov*, 2004; *S literárnou vedou a kritikou*, 2005.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ